

Chapitre 5. Quand le mythe sert des fins thérapeutiques

Dans notre société, de nombreuses démarches thérapeutiques basées sur la parole sont à la disposition des personnes en souffrance.⁵² Elles sont aussi diversifiées qu'il y a de coloris dans les forêts en automne : elles n'appréhendent pas l'individu de la même manière, ne donnent pas les mêmes explications à ses souffrances, et empruntent pour le soulager des voies diversifiées. La question qui servira de fil rouge à ce chapitre est la suivante : derrière la diversité des approches, n'y a-t-il pas de mêmes recettes conjuguées autrement ? Ici comme ailleurs, c'est le mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » qui nous servira de guide. D'une manière ou d'une autre, il est utilisé dans chacune des démarches présentées ci-après.

1. Le psychodrame

A/ Témoignages

a) Le dispositif

Suzy est thérapeute en Angleterre. Avec une collègue, elle a mis sur pied des ateliers thérapeutiques nommés « Jour de Mise en acte

⁵² J'utilise ici le terme « thérapeutique » dans son acception la plus large, c'est-à-dire comme désignant « l'ensemble des actions et pratiques destinées à guérir, à traiter les personnes en souffrance » (définition librement inspirée du dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, édition de 2003).

d’Inanna » (en anglais : « Inanna Enactment Day »). Dans le cadre de ces ateliers, les participants sont invités à présenter sous forme de scénettes la partie du mythe relative à la descente aux enfers. Le dispositif est le suivant : les animatrices répartissent les participants par groupes de deux. Elles demandent à chaque participant de réfléchir aux talents ou pouvoirs qui sont les siens, et d’en nommer sept. Ensuite, par paire, les participants sont invités à jouer la scène de la descente d’Inanna aux enfers. L’un des participants endosse le personnage d’Inanna, tandis que le second joue le personnage du gardien des enfers, Neti. Conformément à ce qui se passe dans le mythe, ce dernier ouvre l’une après l’autre sept portes, qui représentent les portes des enfers. À chacune d’elles, il prend à l’autre participant – qui joue Inanna – un des pouvoirs / talents que celui-ci a précédemment présentés comme les siens. À travers ce processus, explique Suzy, les participants font l’expérience de la dépossession. Une fois ce jeu de rôle terminé, les animatrices ont réservé un moment durant lequel, de manière symbolique, les ressources dont chacun des participants vient d’être privé leur sont rendues.

Le but de ce dispositif, explique Suzy, est d’amener les participants à éprouver un sentiment de renaissance après avoir fait l’expérience du « monde d’en bas ». Lorsqu’elle a conçu ces ateliers, elle s’est appuyée sur la version du mythe éditée par Wolkstein et Kramer (1983) ainsi que sur l’interprétation qui y est proposée. Pour elle, « le récit de la descente des enfers d’Inanna symbolise les périodes de grande difficulté, les expériences douloureuses, et les deuils qui traversent nos vies. (...) C’est un voyage que chacun de nous doit faire à un moment ou l’autre dans sa vie. (...) La promesse du mythe, c’est que bien que le désespoir semble sans fin, le renouveau viendra. Un renouveau, toutefois, qui n’est pas sans sacrifice : Inanna doit se séparer de son mari qu’elle aime pour se préserver ». On reconnaît, dans ces paroles, l’interprétation jungienne du mythe dont nous parlerons ultérieurement.

b) Ce que cela suscite

Avant de proposer à d’autres d’en faire l’expérience, Suzy a participé elle-même à un atelier semblable à celui que nous venons de décrire. Elle en garde un souvenir particulièrement vivace :

J'ai trouvé cela très puissant. J'ai joué le rôle d'Inanna dans la mise en scène du mythe mentionnée ci-dessus. Mon inconscient a choisi pour moi ce rôle. Je veux dire : j'ai choisi le rôle instinctivement, sans y réfléchir de manière rationnelle. J'ai ensuite fait l'expérience d'un mini-effondrement (pas clinique) le jour suivant (j'étais envahie de larmes et de tristesse et j'ai pleuré sans m'arrêter pendant des heures). Par la suite, j'ai ressenti le besoin de travailler sur le mythe afin de comprendre ce qui m'était arrivé, et pourquoi. J'étais particulièrement frappée par les images des sept portes des enfers, d'Inanna pendue à un clou, et de son cadavre abandonné là pendant trois jours. (Suzy, questionnaire)*

Ce jeu de rôles, on le voit, fut pour elle l'occasion de vivre quelque chose d'important. Avant d'analyser cet extrait, tournons-nous vers un autre témoignage : le jeu de rôles prend place, cette fois, de l'autre côté de la Manche. Il est animé par Marijke Baken, une thérapeute belge qui combine l'art-thérapie à une approche corporelle (qu'elle appelle crânio-sacrale). Il n'est pas conçu exactement de la même façon mais on reconnaît, par-delà les différences, la même démarche. Nancy, qui a fait l'expérience de ce jeu de rôles, en témoigne :

Dans un stage de quelques jours avec Marijke Baken, justement sur le thème de Inanna et Ereshkigal, nous étions préparées (il n'y avait que des femmes) à faire la descente vers notre Ereshkigal. J'étais, je crois, la première à descendre. Lorsque Marijke me tendit, de façon rituelle, des petites clochettes pour laisser parler l'Ereshkigal en moi, mes mains petit à petit se sont pétrifiées, puis mes bras, je n'arrivais plus à les bouger, et au moment où je voulais prendre la parole un cri horrible est sorti de moi, complètement inattendu car j'étais très calme pour faire cette descente. Du coup, les autres ont pris peur, certaines personnes n'ont pas voulu continuer. J'étais moi-même surprise de mon cri, il sortait du fond de moi comme une frustration terrible de mille ans d'humiliation, un cri de quelqu'un qui n'en pouvait vraiment plus...

Dans chacun de ces témoignages, on reconnaît une même situation : une femme qui joue le personnage d'Inanna est prise au jeu, comme capturée. Des émotions qu'elle n'attendait pas surgissent lors de la représentation, comme si elles étaient suscitées par les gestes effectués. Les deux extraits qui précèdent laissent entendre l'intensité émotionnelle d'une telle expérience. Quelque chose se produit, à la surprise de l'acteur qui a le sentiment d'être dépossédé de lui-même.

Suzy et Nancy ont littéralement incarné les personnages qu'elles jouaient. Ce moment fut, pour chacune d'elles, un moment de sidération : elles ont eu le sentiment de découvrir en elles quelque chose dont elles ne soupçonnaient pas l'existence. Le témoignage de la collègue de Suzy est éloquent. En parlant de Suzy, elle écrit :

Elle se voit encore pleurer, pleurer, les larmes venant de la part la plus profonde de son être. Elle avait froid, se sentait faible, et avait besoin d'aide pour manger et marcher. Le jour suivant, elle dit : « quelque chose a eu lieu hier, mais je ne sais pas de quoi il s'agissait. »^{53*}

Lors d'un entretien téléphonique, la psychanalyste De Shong Meador, connue pour les ouvrages qu'elle a consacrés au mythe d'Inanna (De Shong Meador, 1992 et 2000), m'a raconté que dans les années soixante et septante de tels psychodrames étaient courants en Californie. Ils furent selon elle initiés par Olympia Dukakis, une actrice célèbre aux États-Unis. Ces ateliers étaient organisés sous forme de retraites de quelques jours lors desquelles des groupes de femmes se réunissaient pour se consacrer à l'étude et l'interprétation du mythe. Par groupes de deux, les femmes interprétaient la scène de la descente aux enfers d'Inanna : l'une jouait le rôle d'Inanna, tandis que l'autre jouait celui d'Ereshkigal. Elle explique que le personnage d'Inanna permettait d'explorer des émotions liées à la perte et la souffrance, tandis que le personnage d'Ereshkigal incarnait quant à lui la face sombre, puissante et exigeante du personnage.⁵⁴ Chaque représentation était suivie d'un temps d'échanges sur les émotions et les pensées qu'elle avait suscitées pour chaque participante. Nous reconnaissons, dans cette description, le dispositif évoqué plus haut.

⁵³ Extrait de l'article inédit « Lady of Largest Heart, Inanna and the Dark Path », H. B. & S. C., 16.09.05, p. 2.

⁵⁴ Nous reconnaissons ici l'interprétation de Sylvia Brinton Perera (1990) évoquée précédemment, selon laquelle Inanna et Ereshkigal sont les deux faces, opposées et complémentaires, d'un même personnage.

B/ Comprendre ce qui est en jeu

a) Deux modalités de la catharsis

Le terme « catharsis » désigne, au sens strict, la libération d'émotions qui se produit lorsqu'une personne, par l'intermédiaire d'un tiers dans lequel elle se projette – personnage théâtral, œuvre d'art, récit – exprime des émotions refoulées. Pour Jean Florence (1997), elle se décline selon deux modalités : la catharsis musicale et la catharsis tragique. L'auteur reformule ici une distinction que l'on doit à Aristote :

1. la catharsis musicale

Le terme « catharsis musicale » désigne un mouvement par lequel celui qui écoute une musique se laisse emporter mentalement. Le morceau évoque, pour lui, des émotions qu'il a vécues ou qu'il se sait susceptible de connaître un jour. Ces émotions trouvent dans la musique un exutoire, entraînant pour le sujet un sentiment de soulagement.

Nous avons vu précédemment, avec Scheub (2002), que le récit mythique, en raison de son rythme répétitif et de la mise en forme minutieuse dont il fait l'objet de la part du conteur, est pourvu d'une véritable dimension musicale que l'on trouve, également, dans la poésie. Selon l'auteur, celle-ci est importante à prendre en compte si l'on veut comprendre les effets produits par le récit sur ceux qui l'entendent). Sans doute pouvons-nous, à cet égard, parler de catharsis musicale. Nous avons vu, cependant, que le mythe peut également avoir une autre portée.

2. la catharsis tragique

La représentation théâtrale fonctionne, quant à elle, à la manière d'un leurre : l'interprète, lorsqu'il s'identifie au personnage, accueille en lui cette figure de l'autre qui lui permet, derrière cette fiction protectrice, de révéler des parts inconnues de lui-même. Déplacées sur des représentations sublimes qui exaltent la grandeur du personnage, les émotions que le spectateur a réprimées trouvent dans ce cadre un exutoire. C'est en d'autres mots parce qu'il joue pour un temps à être

un autre, et parce que le temps de ce jeu il se prend au jeu, que l'acteur, par le truchement du personnage dans lequel il se reconnaît, exprime des émotions qu'il considère comme étant, ne fût-ce qu'en puissance, les siennes ; et le spectateur qui, le temps du spectacle, s'identifie au personnage joué, suit un parcours similaire par la même occasion. Pour que ce processus puisse avoir lieu il importe, souligne Jean Florence, que soit clairement établi le fait que le spectateur n'est pas le personnage joué : l'identification ne peut prendre place que si une distance suffisante est établie entre le spectateur et le personnage, distance qui permet à l'identification de prendre place à un niveau inconscient, derrière la barrière protectrice du refoulement. Nous reconnaissons, ici, la dimension de la négation évoquée précédemment : ce « je ne suis pas lui » que permet le jeu théâtral fonctionne comme une rampe, une borne de sécurité à laquelle s'accroche le sujet qui, rassuré, peut jouer à être imaginativement, le temps du spectacle, cet autre qu'il n'est pas. Le spectacle dramatique met en scène une situation conflictuelle dont la tension se voit, au cours du spectacle, exacerbée. Lorsque le drame se dénoue, cette tension retombe et les émotions qui pour le spectateur y étaient associées sont, elles aussi, apaisées. Par le biais du personnage fictif, ce sont donc des émotions personnelles, associées pour lui au drame raconté mais empruntées à sa propre histoire, que le spectateur exprime.

b) Destins de la catharsis

On sait, depuis les travaux de Freud, que l'expression des émotions refoulées ne résout rien. Comme le rappelle Jean Florence, « l'expression pure et simple de l'émotion si spontanée et si touchante soit-elle n'est "thérapeutique" qu'au sens le plus léger ou superficiel du mot » (Florence, 1997, pp. 103-104). Tant que l'événement traumatique n'est pas verbalisé, c'est-à-dire tant qu'il n'est pas intégré par le sujet dans un récit, il reste générateur de symptômes. Il faut dès lors, pour que l'expression d'émotions ait un effet sur le sujet, pour qu'elle modifie son rapport à la réalité, que quelque chose d'autre lui soit associé ; quelque chose qui relève du sens. Il faut qu'un cadre soit établi ; un cadre dans lequel va pouvoir circuler du sens partagé. C'est la raison pour laquelle la méthode cathartique, qui marqua les débuts de la psychanalyse, ne représente qu'un exemple larvé, embryonnaire,

du potentiel transformateur au sens plein que recèle l'efficacité symbolique.

La catharsis peut avoir une portée différente : l'émotion exprimée par le biais de l'identification au personnage n'a pas dans ce cas pour seul effet de libérer les affects refoulés, mais transforme l'émotion pour lui donner un autre destin comme cela est possible, potentiellement, avec toutes les pulsions. L'émotion est alors retournée, déplacée sur un autre objet, ou sublimée : dans ce cas, elle s'exprime à travers une forme, c'est-à-dire à travers un langage, et non plus par la voie d'une décharge émotionnelle.

Le psychodrame est un dispositif thérapeutique construit sur et avec les identifications. Jean Florence propose d'aborder celles-ci comme un travail de réparation narcissique autour de la béance ouverte dans le sujet par le réel d'une perte non digérée. Par le truchement de l'autre auquel il prête sa voix, le sujet – dans le cas du psychodrame, il s'agit de l'acteur – va pouvoir colmater la brèche creusée dans son histoire par un objet perdu en pleurant celui-ci à travers l'image d'un autre objet qui, symboliquement lié au premier, lui sert de substitut. La perte peut, ainsi, être intégrée psychiquement. Comme nous l'avons vu, que ce petit jeu n'est pas de tout repos : il arrive, chemin faisant, que le comédien perde pied. Jean Florence l'exprime joliment : « quand l'acteur chancelle et qu'il cesse de "jouer", il devient histrion et l'action devient passage à l'acte – lâchage du sujet dans un vide symbolique qui l'assujettit à l'affolement d'un imaginaire qui s'épuise à parer à cette béance de l'Autre, au réel » (Florence, 1985, p. 173). L'acteur, dans ce cas, incarne véritablement le personnage, l'un et l'autre ne faisant plus qu'un pour lui puisque le jeu, à ce moment, cesse d'être un jeu. Quand le cadre ne suffit plus à contenir la béance symbolique du réel avec lequel le sujet se débat, le refoulement s'écroule et c'est dans le réel – et non dans la fiction – que l'action se poursuit, le sujet/comédien jouant là un moment de son histoire. Mais cette répétition d'un événement traumatique, parce qu'elle se déroule dans un autre contexte, n'a plus la même issue : le sujet, cette fois, peut élaborer sur ce qu'il ressent et tisser du sens pour colmater la brèche que l'événement avait initialement ouverte en lui.

La catharsis, on le voit, ne se réduit pas à une simple décharge émotionnelle ; du moins, elle en a la possibilité. Elle peut, si certaines conditions sont remplies, transformer l'émotion en la déplaçant. Et ce

déplacement, en retour, peut avoir des effets sur le sujet. Pour que cela puisse se produire, il importe tout d'abord, nous l'avons vu, qu'un certain cadre soit établi : un cadre assurant au sujet que ce qui s'y déroule n'est pas de l'ordre de la réalité. C'est seulement à cette condition qu'il pourra se laisser prendre par le récit qui lui est proposé. La seconde condition est de nature symbolique : il faut que, dans ce cadre, du sens puisse circuler.

Nous pouvons donc résumer les choses de la manière suivante : la portée thérapeutique du psychodrame, de nature cathartique, est liée d'une part à l'expression des émotions qu'elle permet ; mais aussi, d'autre part, à la nature symbolique de la représentation, laquelle offre à ceux qui s'y impliquent une réserve de sens. Du sens à prendre ou à laisser, à s'approprier ou non ; du sens, en tout cas, qui offre potentiellement une forme aux émotions en suspens.

c) De la scène théâtrale au rite, ou les chemins de la symbolisation

L'origine archaïque de la catharsis se trouve, selon Jean Florence (1997), dans le rituel : celui-ci, fondamentalement, est une mise en scène, une symbolisation autour d'un événement tragique qui est le support d'une identification. Comme ce dernier, la tragédie n'est autre, selon l'auteur, qu'une dérivation du travail de deuil : les personnages y jouent le rôle de signifiants, au même titre que les symboles qui sont manipulés dans le rite.

Penchons-nous, précisément, sur ce qui est jeu dans un cadre rituel, par exemple religieux. Dans le remarquable ouvrage qu'il a consacré à ce sujet, Gananath Obeyesekere (1990) a cherché à saisir ce qui y est en jeu sur le plan subjectif. Il présente le cas d'un homme, Abdin, qui chaque année, à l'occasion d'un rite religieux, endosse le rôle du Christ crucifié en se faisant percer par des crochets qui lui traversent le corps. Le besoin d'Abdin d'endosser chaque année le rôle du martyr dans le cadre de ce rite religieux témoigne, selon Obeyesekere, de ce que certains événements de son histoire infantile continuent à exercer leur influence sur sa vie quotidienne.

L'auteur explique comment, en prenant part activement à ce rituel religieux, Abdin met en acte, symboliquement, la position masochiste qu'il adopte inconsciemment vis-à-vis de son père. Il utilise en d'autres mots les symboles culturels à sa portée pour exprimer ses

conflits psychiques et tenter d'y mettre de l'ordre. Le symbole, mis en scène par le rite, permet que s'expriment sur une scène imaginaire des désirs et des émotions qui ne peuvent trouver place dans sa réalité quotidienne. Ce sacrifice symbolique, observe l'auteur, permet à Abdin d'éviter les symptômes que sa forte position masochiste ne manquerait pas sinon d'entraîner.

Le rite, observe Obeyesekere, a dans ce cas précis une portée uniquement expressive : lorsqu'Abdin cesse de participer annuellement à ces rites, il développe toute une série de symptômes. Le rite, en d'autres mots, lui offre l'occasion de s'accommoder du conflit psychique qui est le sien, de le gérer d'une manière acceptable par le groupe dont il fait partie, mais il ne le résout pas : sa participation annuelle aux rites de crucifixion ne modifie en rien sa position subjective. Ce rite s'apparente donc, sur le plan de ses effets, au psychodrame présenté précédemment, c'est-à-dire à un cadre dans lequel le sujet, par le truchement d'un personnage imaginaire auquel il s'identifie, peut exprimer des émotions qui l'habitent. Mais il ne va pas plus loin.

Comme le montre cet auteur, les symboles religieux fonctionnent sur le plan symbolique de la même manière que les symptômes névrotiques : en raison de leur caractère polysémique, ils se prêtent au désir du sujet. Leur utilisation dans le cadre des rites religieux est une modalité parmi d'autres de la compulsion à la répétition qui signe dans le présent le retour du refoulé (lequel peut prendre également d'autres formes que nous ne développerons pas). Obeyesekere fait remarquer, cependant, que tous les rites religieux n'ont pas le même effet. Certains, comme celui que nous venons de décrire au sujet d'Abdin, permettent simplement une libération des émotions : on reconnaît ici la première étape du processus cathartique tel que le décrit Jean Florence (1978).

Tout cadre rituel, cependant, a potentiellement, pour Obeyesekere, une autre portée : il peut, à certaines conditions, entraîner une résolution progressive du conflit psychique. Ces conditions, pour l'auteur, ne sont pas liées à la nature du rite ni à celle du système symbolique dans lequel il s'inscrit, mais à la position subjective assumée par le sujet à leur égard. Le potentiel transformateur d'un rite dépend, en d'autres mots, du sens que celui-ci reçoit pour l'individu. Dans le cas d'Abdin, le rite, qui est un rite hindou, n'a pour lui qu'un

sens relatif pour la simple raison que celui-ci n'y croit pas totalement. En effet, bien qu'il soit hindou, Abdin se considère également comme un bon musulman et va de temps en temps à la mosquée. Dans de telles conditions, observe Obeyesekere, il lui est impossible d'investir véritablement les dieux et déesses célébrés par le rite auquel il participe, et de prendre au sérieux les actes rituels qui leur sont consacrés. Or, souligne l'auteur, ce n'est pas le geste rituel qui en soi est efficace, mais la foi qui l'investit et le fait exister comme acte authentique, tant pour le sujet que pour le public qui en est témoin. Il faut, pour que le rite soit efficace, que le sujet s'identifie sans réserve au personnage qu'il incarne.

Claude Lévi-Strauss (1963) avait insisté lui aussi, en son temps, sur le rôle essentiel du système de croyances auquel adhèrent le guérisseur, la société, et le sujet souffrant : c'est d'après lui la convergence de ces trois systèmes de croyances qui, à la manière d'un champ de gravitation, pourvoit les actes rituels du socle dont ils ont besoin pour être efficaces sur le plan psychique. C'est donc elle, également, qui permet d'évaluer la portée qu'est susceptible d'avoir, pour un sujet, un acte symbolique particulier. Cette idée de « foi », d'adhésion du sujet à un système de croyances partagées, peut être rapprochée du concept psychanalytique de transfert.

Pour illustrer l'importance de l'adhésion du sujet au système de croyances auquel participe l'acte rituel, Obeyesekere cite l'exemple d'une femme ayant un conflit œdipien non résolu avec son père. Il y a de fortes chances, écrit-il, que celle-ci soit davantage troublée ou émue que d'autres à l'occasion d'une représentation d'*Œdipe* ou *Hamlet*. Le fait que l'expérience personnelle soit isomorphe avec la forme présentée suffit en effet, observe-t-il, pour provoquer des émotions. Cependant, si en plus de cela le spectateur croit en l'histoire qui lui est présentée, si celle-ci pour lui n'est pas une fiction mais prend place dans la réalité, alors l'expérience va au-delà de la simple expression d'émotions et peut être transformatrice sur le plan personnel. L'auteur cite, à cet égard, le cas d'une femme qui comme Abdin souffre de forts sentiments de culpabilité. Pour celle-ci, la mise en scène du refoulé prend la forme de crises de possession : elle se vit comme étant visitée par l'esprit d'un ancêtre qui la punit pour trahison. Chacune de ces visites est source, pour elle, d'une grande souffrance. Cependant, à travers ces crises qu'elle vit comme des

moments de punition et d'expiation, elle parvient progressivement à se libérer de sa culpabilité. Les crises, alors, finissent par cesser. L'esprit de son ancêtre prend à ses yeux une forme bienveillante, et devient une sorte d'ange gardien. Au cours de ce processus, observe Obeyesekere, cette femme s'est progressivement positionnée autrement vis-à-vis des autres : elle a abandonné le rôle qui était le sien pour devenir une prêtresse au service des personnes en souffrance. Dans ce cas précis, on le voit, l'efficacité du rite va plus loin que la simple expression des émotions refoulées : elle opère un véritable déplacement de la position subjective. La disparition des épisodes de possession n'entraîne pas l'apparition de symptômes parce qu'elle marque la résolution du conflit inconscient qui était à leur origine. Pour Obeyesekere, si dans ce cas la participation active aux rites, en l'occurrence aux crises de possession, a permis de sortir de la répétition, c'est grâce au sens qui y fut investi. Les crises de possession, pour cette femme, n'étaient pas de l'ordre de la fiction. Elles donnaient sens à son histoire, et avaient pour enjeu son devenir. Elles lui dès lors ont permis d'exprimer sur une scène symbolique la culpabilité qui était la sienne, et s'en libérer.

Dans le cadre du rituel, on le voit, des symboles culturels permettent de formuler et représenter un drame subjectif qui, par ce biais, peut être objectivé. Les traumas liés à l'enfance sont littéralement mis en scène dans le rituel, exprimés et, potentiellement, exorcisés. Pour Obeyesekere, le symbole, et indirectement le rite qui l'incarne, est susceptible de provoquer deux mouvements différents : un mouvement régressif – simple expression cathartique d'émotions réprimées – et un mouvement progressif – déplacement et résolution des conflits refoulés en les déplaçant sur une autre scène, selon un procédé semblable à celui que nous avons repéré dans le processus de création. Pour désigner les processus impliqués, l'auteur a recours à deux termes distincts.

Il appelle « dromenon », ou représentation fictive (« ideal representation »), les représentations sacrées et solennelles par lesquelles un groupe offre un espace de résolution aux problèmes psychologiques de ses membres. Les dromena, écrit-il, sont caractérisés par leur caractère grave, dramatique. Des règles rigides, matérialisant les valeurs culturelles, religieuses et philosophiques du groupe, y régulent les comportements individuels. Ces derniers ne

consistent pas à représenter purement et simplement les problèmes personnels en les transposant sur un autre plan : ces mises en scènes, insiste l'auteur, sont caractérisées par une surdétermination signifiante qui transforme et transcende de manière radicale les motivations psychiques qui en sont à la source. Lorsqu'elles sont mises en acte par des individus qui adhèrent au système de croyances sur lequel elles reposent, elles sont susceptibles d'entraîner un mouvement progressif de leur position subjective.

Par contraste, Obeyesekere appelle « catharsis » les rites qui se contentent d'imiter, parodier, mimer le vécu des individus en leur offrant un exutoire pour exprimer leur anxiété. Dans le cadre de la catharsis, écrit l'auteur, la surdétermination des motivations et des significations associées à la représentation peut aisément être reliée aux motivations psychiques. La symbolisation, moins détournée, peut y être décodée plus clairement, dévoilant les désirs inconscients. La mise en acte de ces « rites » entraîne, quant à elle, un mouvement régressif : celui qui les effectue exprime ses désirs/émotions refoulés dans un mouvement répétitif qui ne le libère pas du conflit sous-jacent.

Remarquons le rôle essentiel attribué par Obeyesekere à la culture : c'est là que se trouvent, pour lui, les réponses à nombre de tensions psychiques individuelles. C'est grâce à elle que les individus, malgré les épreuves qu'ils traversent sur le plan personnel, peuvent continuer à fonctionner.

d) Du geste à l'acte : l'importance du croire

Tentons à présent d'articuler ce qui précède avec les éléments présentés au chapitre précédent. Pour Obeyesekere, nous l'avons vu, la portée d'un rite dépend du sens qu'il prend pour ceux qui y participent. C'est cela qui différencie le rite au sens plein, ou « dromenon », d'une simple représentation ritualisée des tensions psychiques individuelles, à laquelle il a donné le nom de « catharsis ». Ce qui importe donc, pour que le rite puisse remplir pleinement la mission symbolisante qui est la sienne, c'est que celui qui effectue des gestes et prononce des paroles dans un cadre rituel soit totalement engagé dans ce qu'il fait. Il faut qu'au moment du rite le personnage dont il endosse temporairement le rôle ne soit pas pour lui un personnage, mais qu'il s'identifie totalement au rôle joué de telle sorte

que la scène, pour lui, prenne place non dans l'imaginaire mais dans le réel. Le rite, en d'autres mots, a des effets sur le plan subjectif pour autant que celui qui l'effectue soit, au moment où il a lieu, subjectivement impliqué. Cette identification de l'acteur au rôle qu'il incarne a pour effet de brouiller, dans son esprit, la différence entre fiction et réalité : les personnages mis en scène dans le rite cessent pour lui d'être des personnages pour devenir des dieux, des esprits, des démons dont il assiste aux discours et/ou mouvements ; le rite cesse pour lui d'être rite : il est le lieu d'une mise en acte de sa réalité subjective. Le véritable enjeu, dès lors, concerne l'articulation que fait celui qui prend part à un rite entre l'histoire mise en scène et son histoire subjective. Sur ce plan, les deux exemples proposés par Obeyesekere sont fort différents.

La prêtresse, écrit Obeyesekere, adhère totalement aux croyances qui circulent dans son environnement au sujet de la possession. Les crises de possession qu'elle a vécues furent ressenties, de sa part, comme de véritables punitions. Pour cette femme qui s'identifie à un personnage visité par son aïeul, histoire subjective (sentiment de culpabilité suscité par un désir infantile qu'elle s'est interdit) et histoire mise en scène par le rite (visite d'un ancêtre qui vient la punir pour trahison) ne formaient qu'une histoire. Le rite lui permit dès lors non seulement d'incarner symboliquement sa propre histoire, inscrire son ressenti dans un récit qui lui donne sens, mais aussi de faire évoluer cette histoire subjective en l'inscrivant dans un devenir. La situation, nous l'avons vu, est différente en ce qui concerne Abdin : pour des raisons de convictions personnelles, nous dit l'auteur, Abdin ne peut totalement s'identifier au personnage qu'il incarne dans le rite. Par conséquent, le rite, pour lui, ne permet rien de plus que l'expression d'émotions et désirs refoulés.

Ceci nous ramène au mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » : pour Obeyesekere, le rite n'est qu'une des formes que peut prendre la symbolisation. On peut se demander dans quelle mesure le psychodrame, tel que je l'ai décrit plus haut, n'en serait pas une autre. Essayons, à titre d'exercice, d'appliquer l'analyse que nous venons de faire à celui-ci.

Le rite, nous l'avons vu, a une portée différente selon que ceux qui y participent adhèrent ou non aux croyances sur lesquelles il repose. Si l'intuition d'Obeyesekere est juste, nous pouvons supposer que le fait

de jouer la scène de la descente aux enfers d'Inanna à l'occasion d'une séance de psychodrame ne pourra entraîner la résolution de conflits inconscients que si le psychodrame est l'occasion, pour les participants, d'initier un travail de symbolisation. Or celui-ci, nous l'avons vu, nécessite que les participants adhèrent à un système de croyances partagées, en vertu duquel l'acte auquel elles participent est investi de sens et constitue un « acte » au sens plein. Nous pouvons supposer que cela dépend de la manière dont le thérapeute parviendra ou non à faire adhérer les participants à un certain nombre de représentations, leur permettant de considérer ce mythe comme la formulation de leur propre drame personnel. Nous reviendrons sur cette question plus loin.

e) De la représentation à la résolution

Outre la question de l'adhésion du sujet au système de croyances sur lesquelles repose le rite, il n'est pas impossible que d'autres facteurs participent également au destin de celui-ci. Bien que ce point n'ait pas été développé par Obeyesekere, je vais pour ma part soulever la question de la séquence narrative dans laquelle il s'inscrit. Je suis frappée par le fait que le rôle endossé par Abdin dans le rite, tel que le décrit Obeyesekere, ne semble pas s'inscrire dans un scénario, c'est-à-dire dans une chaîne d'actions menant une action problématique à une résolution. L'acte de crucifixion ne semble pas intégré à un récit : Obeyesekere le décrit comme s'il s'agissait d'un acte isolé. Dès lors, quand bien même ce rite, pour Abdin, serait en continuité avec ses convictions religieuses et en accord avec celles de son groupe d'appartenance, il ne semble pas pour autant lui permettre de se raconter son histoire en l'inscrivant dans un devenir. Faute de récit dans lequel cet acte viendrait s'enchâsser, le fait d'endosser symboliquement le rôle du Christ sur la croix, lequel nous l'avons vu fonctionne comme une métaphore de la position subjective d'Abdin dans le présent, ne conduit vers aucune issue. Cet acte rituel s'apparente, dès lors, à un sacrifice solitaire infiniment répété. Peut-être aurait-il une autre issue si le rite prévoyait l'intervention d'un personnage tiers qui accrédite le sacrifice effectué, entérinant que la faute, symboliquement, a bel et bien été expiée. La répétition annuelle de ce sacrifice symbolique interroge, en d'autres mots, le destin qui lui est donné dans le rite. En s'identifiant au Christ sur la croix, Abdin,

certes, a trouvé le moyen d'exprimer quelque chose de sa vérité subjective ; mais de cette expression, il ne peut rien faire. Elle reste lettre morte. Elle ne conduit pas, dans le rite, à une seconde séquence dans laquelle la crucifixion serait suivie d'une libération. Abdin, quand bien même il s'identifierait au Christ sur la croix, ne peut pas, dans un tel rite, rejouer son histoire pour la réinventer. Il est condamné à la représenter sous une forme figée.

2. La narration

A/ Témoignages

a) Judith

Judith est thérapeute. Elle utilise le mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » dans le cadre de groupes thérapeutiques adressés à des femmes. Sa démarche s'articule autour des étapes suivantes :

- a) Dans un premier temps, elle raconte le mythe dans une version qui lui est propre.
- b) Ensuite, elle invite chacune des participantes à se pencher tour à tour sur les éléments qui, dans le récit, retiennent leur attention.
- c) Suivent des exercices d'écriture. Par exemple, si une participante est attirée par le personnage d'Enki, elle l'invite à écrire une lettre à Enki et à la lui adresser comme si elle l'incarnait.
- d) Après cela, Judith propose aux participantes un temps de réflexion afin, explique-t-elle, qu'elles puissent « voir ce que le personnage a à leur dire ». Ce faisant, elle les invite à utiliser le mythe comme un miroir.
- e) Un temps d'échanges en groupe vient d'après. Celui-ci est l'occasion de partager les souvenirs que l'exercice d'écriture a rappelés à la mémoire. Par exemple, si une participante est particulièrement touchée par une scène, Judith l'invite à exprimer ce que celle-ci évoque pour elle, à quels souvenirs elle l'associe.

Judith a le sentiment que parmi les femmes qui se rendent à ses ateliers beaucoup ressentent, au fond d'elles, une blessure. Elle estime que son rôle est de les aider à trouver le moyen d'arriver là où elles aspirent. Elle utilise le mythe comme un plan, et invite les femmes à en faire de même. Les femmes qui traversent une période de crise, dit-elle, se vivent comme si elles étaient « off the map », c'est-à-dire sorties de la carte : dans leur environnement, une situation comme celle qu'elles connaissent n'est répertoriée nulle part. Elles ne savent pas, dès lors, comment s'y orienter. En s'appuyant sur le mythe, Judith les rassure. Elle leur explique que toutes les femmes traversent au cours de leur vie une expérience semblable à la leur, et qu'il existe un itinéraire de ce parcours. En plus, ajoute-t-elle, aussi douloureuse soit-elle, cette expérience est un voyage sacré.

Judith a le sentiment que ce travail sur le mythe est source, pour celles qui participent aux ateliers, de nombreux changements. À court terme, dit-elle, les femmes cessent d'avoir honte, elles se déculpabilisent. Elles cessent également de se vivre comme des victimes. Elles sortent de leur isolement et reprennent espoir. Sur le long terme, il lui semble que ces femmes finissent par trouver leur propre voie.

Dans cette approche, on le voit, le mythe sert de métaphore pour représenter une période de crise. Les techniques utilisées pour entraîner le travail d'élaboration peuvent être résumées de la manière suivante : (1) le mythe est raconté ; (2) il est utilisé comme point de départ pour susciter des associations ; (3) un travail d'écriture, accompagné de temps de réflexion en solitaire, permet aux participantes de faire la liaison entre le récit et leur propre histoire ; (4) ce travail réflexif est partagé avec d'autres lors d'un temps d'échanges en groupe. Nous reconnaissons, dans ce parcours, les différentes étapes du processus de symbolisation évoqué précédemment : c'est bien à un tel travail d'élaboration psychique autour d'événements vécus que Judith invite les participants. Dans ce cadre précis, nous le voyons, le mythe est utilisé pour symboliser des périodes de crise. Nous verrons que d'autres applications sont possibles également.

b) Pam

Pam est sage-femme aux États-Unis (Nouveau Mexique). Elle a fondé l'organisation *Birthing from within* qui défend une approche alternative de l'accouchement. Pour elle, ce mythe est une métaphore du parcours par lequel doit passer toute femme qui donne la vie. Elle l'utilise comme support pour accompagner les femmes avant, pendant, et après l'accouchement. Pam a publié une version illustrée du mythe (England, 2002), qu'elle invite les femmes enceintes à utiliser comme guide tout au long de leur grossesse. Ce petit ouvrage à la reliure en spirale se présente sous le format d'un carnet de notes. Il compte de nombreuses illustrations poétiques ainsi que des espaces ouverts dans lesquels les femmes sont invitées à écrire les pensées qui leur viennent à la lecture du mythe. Cette méthode rencontre actuellement beaucoup de succès, et Pam est régulièrement invitée dans différents pays pour former des sages-femmes à sa méthode.⁵⁵ Elle présente son ouvrage de la manière suivante :

Riche en métaphores, en symboles et en sagesse, cette Grande Histoire suit un chemin similaire à celle de votre accouchement, votre postpartum, et les autres périodes de transition importantes dans la vie. La *Descente d'Inanna* est également extrêmement utile aux professionnels qui travaillent autour de la naissance : ceux-ci utilisent ce Journal pour enseigner aux jeunes mamans comment préparer le voyage intérieur qu'est celui de la naissance, ainsi que le postpartum qui en marque le Retour.⁵⁶

J'ai eu des contacts avec Johanna, une sage-femme américaine qui utilise le manuel de Pam England dans le cadre de sa pratique. Elle a fondé au Texas un centre spécialisé dans l'accompagnement de la naissance, qu'elle dirige actuellement. Le mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » est au cœur de sa démarche, à tel point qu'elle a nommé son centre en référence à celui-ci.

⁵⁵ Au printemps 2008, elle animait une formation sur ce thème en Grande-Bretagne.

⁵⁶ Extrait issu du site de l'association *Birthing From Within* (www.birthingfromwithin.com) en 2006.



Pour Johanna, ce mythe raconte de manière métaphorique des étapes de vie marquées par une transformation sur le plan personnel, une maturation, une renaissance. L'accouchement, selon elle, en fait partie. Pour pouvoir accoucher, explique-t-elle, les femmes, comme Inanna, doivent pouvoir renoncer à certaines choses. Une partie d'elles-mêmes doit mourir afin de permettre à une autre d'advenir :

Pour accoucher, une femme doit renoncer à beaucoup de choses comme à son intimité, parfois à la manière dont elle avait imaginé son accouchement, ou même à sa propre identité. Elle doit être prête à faire ce qui est nécessaire pour donner la vie. La part "jeune fille" de sa personnalité doit mourir afin de donner naissance à celle de la "maman".*

Dans ses formations, elle raconte le mythe en insistant sur le dépouillement progressif d'Inanna au cours de sa descente vers les enfers : (cf. page suivante)

À chaque porte, elle doit se présenter et renoncer à quelque chose pour pouvoir passer. Elle est de plus en plus fatiguée, mais elle doit continuer à donner, donner jusqu'à ce qu'elle ait le sentiment qu'il n'y a plus rien à donner. Lorsqu'elle arrive à la dernière porte, elle est nue : elle n'a plus de bijoux, plus de maquillage. Tout ce qui lui reste, c'est sa couronne. Mais c'est précisément à celle-ci qu'elle doit renoncer pour atteindre le but du voyage.*

Cette version, on le voit, est quelque peu différente de celle que j'ai présentée au chapitre premier : dans la version de Wolkstein et Kramer (1983), Inanna ne porte pas de couronne et c'est sa robe qui lui est dérobée à la dernière porte. On n'y parle pas non plus de fatigue, encore moins de maquillage. La version racontée par Johanna se différencie également de celle de Wolkstein et Kramer par le rôle qu'elle attribue à la servante d'Inanna : pour descendre aux enfers,

écrit Johanna, « Inanna emmène avec elle sa fidèle servante Ninshubar⁵⁷. C'est comme si elle était accompagnée d'une doula⁵⁸ pour l'aider dans son voyage. »* Rappelons que dans la version de Wolkstein et Kramer (1983), et dans les versions qui nous sont parvenues gravées dans l'argile, la servante reste à l'entrée des enfers où elle attend patiemment le retour d'Inanna. Nous voici donc face à une nouvelle altération du récit, pour autant que l'on puisse nommer ainsi un processus d'appropriation du mythe qui, nous l'avons vu, est constant tout au long de sa transmission. Dans ce cas précis, l'auteur est consciente des modifications qu'elle a introduites, et les justifie par son souci d'adapter le mythe au contexte de l'accouchement :

Je suis consciente que cette manière de raconter le mythe ne correspond pas exactement à celle que l'on trouve dans les livres d'histoire, mais elle aide mes clients à comprendre la naissance à un niveau plus profond, psychologique.*

Pour Johanna, un accouchement se déroule rarement de la manière dont la future maman l'anticipe. Et cependant, il requiert son entière collaboration. Selon elle, lorsqu'un accouchement est problématique c'est souvent pour des raisons psychologiques et non pour des raisons physiologiques. Le mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna », explique-t-elle, permet aux femmes de se représenter ce qui leur arrive de manière positive. Cela leur permet d'avoir confiance en ce qui se passe, et de ne pas bloquer le processus par angoisse. Lorsqu'elle est confrontée à un accouchement difficile ou particulièrement douloureux, elle rappelle à la femme le mythe qu'elle lui a raconté, déjà, lors de la préparation à l'accouchement. Elle l'invite à se représenter elle-même comme faisant une expérience similaire à celle d'Inanna.

Pour illustrer sa démarche, Johanna donne l'exemple d'un couple qui, depuis la naissance de leur premier enfant, fait partie de ses amis proches. La femme, Anna, estime qu'Inanna lui a sauvé sa vie lors de

⁵⁷ Le nom "Ninshubar" n'évoque pas grand-chose pour nous aujourd'hui. Selon les versions du mythe, et selon les personnes qui le racontent, la servante se voit affublée d'un nom plus ou moins fidèle à celui-ci. Elle fut appelée, au cours des entretiens, tantôt Ninshubar, tantôt Ninshubar, voir même Ninshubir... Notons également que dans certaines versions, on ne parle pas d'une servante mais d'un servant.

⁵⁸ Le terme "doula" se répand actuellement dans les milieux qui proposent une approche alternative de l'accouchement. Il désigne une professionnelle, formée à l'accompagnement des jeunes mamans autour de la naissance.

son accouchement. Anna, raconte Johanna, est une femme fière et il était important, pour elle, d'avoir bonne allure durant l'accouchement. Lorsqu'elle fut entièrement dilatée, elle refusa de pousser davantage car elle redoutait un mouvement de ses intestins. Johanna lui rappela alors le mythe d'Inanna, et lui dit que comme Inanna elle devait, elle aussi, renoncer à ce qui lui semblait important pour pouvoir accoucher. L'instant d'après, raconte Johanna, Anna s'est transformée en un combattant redoutable : elle poussa avec une force redoublée, et donna naissance à son premier fils. Cette expérience, dit-elle, transforma sa vie. Johanna a le sentiment que le mythe d'Inanna lui a permis de trouver sa voie. Et en effet, c'est aussi ce que dit Anna :

Le mythe de la Descente d'Inanna fut pour moi une pierre de touche dans de nombreux domaines de ma vie.*

Johanna ne se contente pas d'utiliser le mythe comme une ressource dans sa pratique professionnelle. Elle y a recours, également, sur le plan personnel. Elle cite à cet égard l'anecdote suivante : au moment où elle a fondé le Centre qu'elle dirige actuellement, elle travaillait dans un autre Centre où un incident l'a convaincue de la nécessité de partir. À cette époque, cependant, elle n'avait pas les moyens financiers pour ouvrir un Centre qui serait le sien. Elle raconte :

J'ai dû abandonner beaucoup de choses, y compris ma fierté, pour demander à mon père de l'argent afin de pouvoir ouvrir mon propre centre. C'était comme si je me trouvais devant la porte, demandant au garde la permission de passer. (...) La pensée d'ouvrir mon PROPRE centre me donnait le sentiment que je n'étais pas assez intelligente, ou que je ne possédais pas toutes les compétences dont on a besoin pour faire ce genre de choses. Mon amie, et ma collègue L., avait les mêmes sentiments. (...) Chacune de nous se sentais insuffisamment préparée et manquait de confiance pour faire ce qu'il fallait pour ouvrir un centre. Ensemble, cependant, nous étions fortes. C'est pourquoi Inanna pouvait faire un voyage pénible tant que Ninshubar l'accompagnait. L. est ma Ninshubar, et je suis la sienne.*

Comme le montre cet extrait, Johanna a utilisé le mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » à différents moments de sa vie et dans différents contextes. Celui-ci fonctionne, pour elle, comme une grille de lecture qu'elle s'est parfaitement appropriée. Selon les situations, elle réinvestit les symboles qui composent le mythe d'un sens

nouveau. Ainsi, la servante d'Inanna évoqua pour elle, dans les situations évoquées ci-dessus :

- la sage-femme :

Elle emmène avec elle sa servante fidèle Ninshubar, ce qui est la même chose qu'avoir une doula (une sage-femme) pour l'aider dans son voyage.*

- la meilleure amie :

Ensemble, cependant, nous étions fortes. C'est pourquoi Inanna pouvait faire un voyage pénible tant que Ninshubar l'accompagnait. L. est ma Ninshubar, et je suis la sienne.*

Quant à la traversée des portes durant la descente d'Inanna aux enfers, elle l'associe quant à elle à...

- l'obligation pour les femmes de renoncer à leur fierté lors de l'accouchement :

Pour moi, c'est comme l'accouchement. Une femme doit être prête à renoncer à beaucoup de choses comme à son intimité, parfois à la manière dont elle avait imaginé son accouchement, ou même à sa propre identité afin d'accoucher. La part "jeune fille" de sa personnalité doit mourir afin de donner naissance à celle de la "maman". (Johanna, extrait de questionnaire)*

- les épreuves à traverser pour ouvrir son propre Centre :

J'ai dû abandonner beaucoup de choses y compris ma fierté, pour demander à mon père de l'argent afin que je puisse ouvrir mon propre centre de naissance. C'était comme si je me trouvais devant la porte, demandant au garde la permission de passer. (Johanna, extrait de questionnaire)*

Ces extraits illustrent non seulement la puissance évocatrice du mythe, mais aussi sa plasticité : on le voit, la polysémie des symboles est telle qu'une même personne peut, au fil du temps, s'approprier le récit de manière renouvelée pour donner sens à des événements distincts.

B/ Comprendre ce qui est en jeu

a) Du chaman au psychanalyste : modalités du symboliser

Dans les groupes thérapeutiques animés par Judith, comme dans l'accompagnement que propose Johanna aux futures mamans, le mythe est utilisé comme métaphore pour figurer des situations douloureuses. La narration du mythe sert de point de départ à un travail réflexif alimenté par les symboles et les images qu'il contient. À travers des temps de réflexion et d'échanges, ponctués notamment par des exercices d'écriture, les femmes sont invitées à associer librement des éléments du mythe avec leurs ressentis. Ces associations ne se font pas au hasard : les femmes sont guidées dans leurs associations par la thérapeute qui leur offre des clés pour associer leur vécu à l'histoire racontée.

La manière dont Johanna utilise ce mythe lors d'accouchements difficiles rappelle la célèbre analyse publiée par Lévi-Strauss (1963) d'un cas de guérison chamanique lors d'un accouchement. Certes, le mythe utilisé par le chaman dans cette étude n'a pas grand-chose à voir avec celui qui nous intéresse, et la manière dont il l'utilise pour soulager la parturiente présente a priori peu de similarités avec la manière dont Johanne utilise le mythe dans sa pratique. Cependant, dans chacune de ces situations l'enjeu est le même, et l'issue est identique : la narration du mythe permet de remettre en mouvement la mécanique de la naissance lorsque celle-ci est bloquée sans que des raisons physiologiques le justifient, de manière à ce que l'accouchement puisse avoir lieu.

Rappelons, brièvement, de quoi il est question dans ce texte devenu célèbre. Le chaman, appelé par la sage-femme, se rend auprès d'une femme dont l'accouchement est problématique. Son intervention se déroule en plusieurs étapes :

a) Dans un premier temps, il chante. Son chant décrit l'inquiétude de la sage-femme, sa visite au chaman, le départ de celui-ci qui se rend vers la hutte de la femme en difficulté, son arrivée, et les préparatifs du rituel de guérison. Il décrit donc la situation telle qu'elle est vécue par la femme.

b) En même temps, il brûle des coquilles de noix de coco, invoque les esprits, et fabrique des figurines sacrées en bois représentant les esprits tutélaires. Il ne s'agit plus ici, on le voit, du même registre : le chaman plante un décor pour autre chose. Il prépare la scène. Une autre histoire se prépare en parallèle à celle qui est chantée, en arrière-plan.

c) Suit le voyage chamanique proprement dit, raconté au fur et à mesure par le chant du chaman. La parturiente entend, par celui-ci, que le chaman part à la recherche de son âme, qui a été dérobée par l'esprit Muu ; elle l'entend et le voit surmonter des obstacles, combattre des bêtes sauvages, et se battre contre Muu et ses filles avec l'aide des esprits tutélaires. Elle est témoin de la façon dont, à l'issue du combat, il les terrasse, trouve son âme, et peut enfin la libérer.

d) À ce moment, la délivrance a lieu.

Lévi-Strauss interprète le processus thérapeutique de la manière suivante : le rôle du chaman consiste selon lui à produire une autre scène dans laquelle est décrite, de manière symbolique, la situation vécue par la parturiente. Sur cette autre scène, la situation problématique est transplantée dans un décor fictif et interprétée par des personnages imaginaires. Nous reconnaissons, dans cette description, une dimension importante du processus de symbolisation tel que nous l'avons abordé précédemment : celle de la mise en scène ou *Darstellen*. À travers ce récit auquel elle s'identifie, la parturiente éprouve les émotions qu'elle associe aux aventures décrites. Les épreuves traversées par le chaman reproduisent sous une forme métaphorique les épreuves que vit la parturiente dans son propre corps. La conscience de la parturiente se déplace ainsi « de la réalité la plus prosaïque vers le mythe, de l'univers physique vers l'univers physiologique, du monde extérieur vers l'intérieur du corps » (Lévi-Strauss, 1963, p. 193)* selon un procédé de déplacement, une forme d'oscillation en laquelle nous reconnaissons la troisième dimension de la symbolisation, que Jean Florence a nommée celle du jeu ou *Spielen*. Ce mouvement d'aller-retour entre récit fictif et réalité subjective crée de la confusion dans l'esprit de la parturiente : les deux réalités, pour elle, finissent par se confondre. Jean Florence résume ce processus de la manière suivante :

Les paroles du chaman opèrent le transfert d'une souffrance absurde, massive et dévastatrice sur un récit crédible et soutenu. La parturiente est faite témoin de représentations pleines de sens et référées à un monde de croyances qui l'enveloppe, la transporte et l'aide, finalement, à faire les mouvements utiles à l'accouchement. (...) Le chant construit un ensemble cohérent de signification et crée un ordre nouveau là où il y avait désordre, non-sens et désolation. Ce qui au départ est pure douleur et pur paroxysme affectif est peu à peu rendu acceptable pour l'esprit. Cet ensemble systématique inscrit la douleur impensable dans un univers pensable. Le chaman a de cette façon fourni à la malade (et au groupe) *un langage* : ce passage à l'expression verbale accordée à un ensemble de croyances légitimes réorganise favorablement un processus qui était anarchique et inexprimable. (Florence, 1997, p. 102)

Le processus de guérison, on le voit, consiste à rendre explicite, par le récit et dans le récit, une situation vécue sur le plan émotionnel mais refusée par la conscience. Parce qu'il crée un cadre dans lequel elles prennent sens, le récit rend acceptables par la parturiente les douleurs qu'elle éprouve. Il lui permet dès lors de faire ce qu'il faut, sur le plan physiologique, pour que l'accouchement puisse avoir lieu. En d'autres mots, le rôle du chaman consiste à offrir à la parturiente un langage par lequel elle peut exprimer des ressentis qu'elle refuse, faute de pouvoir les intégrer à son système de représentations.

Lévi-Strauss poursuit (1963, p. 199), et montre en quoi cette intervention du chaman est de nature similaire à celle du psychanalyste : l'un et l'autre, observe-t-il, établissent un lien entre le conscient du patient et son inconscient. Grâce au transfert éprouvé par le sujet à l'égard de son analyste ou du chaman, il s'identifie au récit proposé par celui-ci et l'emprunte comme détour pour s'approprier son ressenti, lui donner un sens, exprimer les émotions associées et résoudre, sous une forme symbolique, le conflit psychique sous-jacent. Dans un cas comme dans l'autre, c'est donc un récit imaginaire, produit par le thérapeute (le chaman) ou par le sujet souffrant (en psychanalyse), qui permet au sujet d'intégrer psychiquement un événement traumatique en lui donnant du sens et, par ce biais, de libérer son corps des tensions que ce conflit psychique a suscitées. Bien sûr, le mode d'élaboration et le statut du récit produit dans chacun de ces contextes diffèrent : le récit que fait l'analysant de son malheur repose sur des événements réels, ou du moins vécus

comme tels, tandis que le récit produit par le chaman est fictif. Tous deux, cependant, sont investis dans le cadre d'un transfert et sont utilisés par le sujet comme un écran sur lequel il peut dérouler le fil de ce qu'il vit. Ce récit lui permet, par le truchement d'un héros auquel il prête ses émotions, de s'approprier des ressentis qu'il a rejetés faute de pouvoir les intégrer à son mode de pensée.⁵⁹

b) Au cœur de la symbolisation, le symbole

Cette articulation de différents niveaux de réalité est rendue possible par la présence de symboles au cœur du récit. Dans le symbole, en effet, réel et imaginaire sont indissociablement mêlés. Une chose est une autre et une autre encore, selon un mouvement de renvoi qui n'a pas de fin. Lévi-Strauss le formule de la manière suivante :

L'efficacité des symboles consisterait précisément en cette « propriété inductive » par laquelle des structures formellement homologues, composées de matériaux différents relevant de différents niveaux de réalité – des processus organiques, l'esprit inconscient, la pensée rationnelle – sont reliés les uns aux autres. (Lévi-Strauss, 1963, p. 201)*.

Grâce à cette propriété inductive, les symboles permettent que s'effectue, dans l'esprit du sujet, un glissement entre différents niveaux de réalité, glissement qui prend la forme d'un mouvement

⁵⁹ Dans un article récent (2006), le psychanalyste Mauricio Garcia s'est penché sur cette comparaison que fait Lévi-Strauss entre la cure chamanique et la cure analytique. Il émet à son égard la critique suivante : Lévi-Strauss, selon lui, a négligé la portée performative de la symbolisation en la réduisant à un processus expressif. Je ne partage pas, personnellement, cette analyse. Il ne me semble pas que la symbolisation, en tant que processus, se réduise pour Lévi-Strauss au registre du langage. Il y a incontestablement, pour cet auteur, une efficacité qui lui est liée, au moins en puissance. Celle-ci lui est même intrinsèque et dépend, dans son effectuation, de la relation qui lie le chaman et le malade au récit qui est énoncé. Elle dépend, en d'autres mots, de ce que les psychanalystes ont formulé par le concept de « transfert ». Pour la saisir, il convient de déplacer le regard de l'énoncé produit par le chaman – le mythe – pour le porter sur l'ensemble de la situation d'énonciation, c'est-à-dire sur tout ce qui circule au moment où le mythe est raconté. C'est seulement en prenant en compte les croyances sur lesquelles repose la narration, le crédit dont bénéficie auprès de celui qui l'écoute la personne qui raconte, et la mise en scène (la gestuelle, le rythme, la voix, le mime...) dans laquelle est inséré le récit, que l'on peut saisir la dimension « pragmatique » de la cure chamanique. Au moment où le mythe est raconté, quelque chose se passe. Quelque chose qui est rendu possible par le mythe, mais qui ne s'y réduit pas. Ce quelque chose, qui se déroule dans l'imagination du malade, l'engage dans la réalité. Je ne pense pas que la distinction proposée par Mauricio Garcia entre différents types de discours (intérieur versus extérieur, sensible versus abstrait) soit pertinente pour comprendre le ressort de l'efficacité symbolique. Je le rejoins, par contre, lorsqu'il explique celle-ci à partir du concept de métaphore, l'appréhendant comme un espace au sein duquel du sens est offert en réserve.

aller-retour incessant, un jeu de cache-cache qu'avec Jean Florence (1997) nous avons nommé précédemment la dimension du jeu ou *Spielen*. Pour Harold Scheub (2002), c'est précisément parce qu'elles créent cet espace intermédiaire, ce lieu ni vrai ni faux où tout est possible, que les histoires sont si importantes. Le récit, explique-t-il, est le lieu où la réalité est fécondée par la fiction :

C'est le lieu de l'ambiguïté, lieu de la fusion, où la fiction devient vérité et où l'action reçoit une signification. L'histoire commence là où l'ambiguïté, l'ironie, la métaphore – dans cet ordre – joignent leurs forces. C'est le lieu où l'histoire, l'autobiographie, la réalité se fondent dans la fantaisie, la fiction, l'artifice. (...) Aux frontières floues où les unes entrent en contact avec les autres, tout devient ambigu, alors le réel a une relation ironique avec le monde de la fiction. (Scheub, 2002, p. xii)*.

Pour cet auteur, c'est précisément cette superposition du réel avec l'imaginaire, ce glissement entre vrai et faux, ici et ailleurs, moi et un autre, qui permet que quelque chose opère sur le plan symbolique. Pour que cela puisse avoir lieu, explique-t-il, il faut un espace protégé, gardé par des balises claires qui rassurent celui qui s'y aventure quant au fait qu'il ne court, là, aucun risque ; il faut, en d'autres mots, un cadre au sein duquel la conscience peut se relâcher. Pour Scheub, contrairement à Obeyesekere, l'efficacité du mythe ne dépend donc pas tant de l'adhésion des auditeurs aux valeurs et croyances de leur groupe ; elle dépend de la capacité du conteur à créer cet espace où réel et imaginaire, réalité et fiction se confondent ; espace qu'il a appelé le lieu de la métaphore.

C'est aux conteurs africains qu'Harold Scheub a consacré ses recherches. Il a été sensible à la manière dont ceux-ci, à travers des techniques narratives qu'ils maîtrisent admirablement, vont instaurer un cadre dans lequel le public se laisse entraîner. Il a attiré l'attention sur les mouvements du corps, les inflexions de la voix, le recours à la répétition dans le cours du récit ; autant de techniques permettant à l'auditeur de se laisser prendre par le récit raconté. Pour que l'histoire opère, insiste-t-il, il faut en effet que les auditeurs soient emportés dans sa trame, qu'ils ressentent avec leurs émotions les épreuves du héros. Dans cet espace où des choses terribles ont lieu, la dimension fictive du récit fonctionne comme une rampe à laquelle l'auditeur

s'accroche ; une palissade derrière laquelle il se cache pour suivre l'action sans être pris.

Pour Harold Scheub, le cœur du récit est la métaphore, c'est-à-dire le lieu où fiction et réalité, passé et présent se mêlent. Le rôle du conteur est selon lui de permettre à l'auditeur de lier ce qu'il vit à l'histoire qui lui est proposée. Nous retrouvons ici, formulé autrement, le processus de symbolisation évoqué précédemment. Un conteur qui maîtrise son art est, pour Scheub, celui qui emporte les auditeurs dans son récit, les faisant voyager dans un passé mythique pour en revenir avec un bagage qui modifie leur rapport au présent. Nous pourrions comparer le rôle attribué par Scheub à la technique du conteur à la mise en scène évoquée précédemment à propos de la catharsis théâtrale.

Pour Scheub, le récit n'a d'effets sur ceux qui l'écoutent que si ces derniers s'impliquent émotionnellement dans celui-ci. Il nécessite leur participation active aux épreuves traversées par le héros ; il requiert, pour le dire autrement, qu'ils s'identifient au récit raconté. Toutes les parties de l'histoire entraînent rythmiquement l'auditeur vers le cœur du récit où du sens est produit. Ce lieu, pour Scheub, est celui de la métaphore. Le sens qui est produit dans ce cadre, précise-t-il, n'a pas grand-chose à voir avec la maxime d'une histoire. Il relève de l'expérience émotionnelle, du ressenti généré par le récit plutôt qu'à une signification proprement dite. Une chose est sûre : pour cet auteur, les histoires ont une portée transformatrice sur le plan subjectif, elles modifient le rapport à la réalité du sujet. Les histoires, en d'autres mots, sont pour lui bien plus que des mots.

Nous reconnaissons, dans cette analyse que fait Harold Scheub de la fonction des histoires dans la société traditionnelle africaine, le processus de symbolisation évoqué précédemment : la production d'un récit fictif, d'une « autre scène » sur laquelle prend place un événement fictif ; la transposition, sur ce récit, d'un événement vécu ; la confusion entre récit fictif et histoire vécue, rendue possible par l'identification du sujet au récit proposé ; l'implication émotionnelle et l'apaisement qui suit.

c) Des images qui viennent d'ailleurs

Comme le souligne Harold Scheub, dans les sociétés africaines traditionnelles c'est à travers le conteur que les membres de la communauté, de génération en génération, se transmettent les images mythiques. Le mythe, écrit-il, donne aux vies individuelles un contexte, les situe dans un horizon de sens. Il organise les expériences vécues, montre comment elles sont reliées aux origines du groupe. « Nous n'échappons jamais aux mythes », écrit-il ; « les histoires que l'on raconte aujourd'hui, qu'il s'agisse de fiction ou d'histoires vraies, se déroulent dans le décor des mythes » (Scheub, 2002, p. xiii)*. En bon anthropologue, c'est au niveau collectif qu'Harold Scheub situe la source des mythes. Ceux-ci, explique-t-il, contiennent les éclats précieux d'un passé lointain. Il les compare aux peintures murales qui attestent, sur les murs des grottes, de lointains visiteurs dont les traits se confondent avec ceux des origines. « Au cœur de l'image mythique », écrit-il, « se trouve une histoire en microcosme, en éclats, l'histoire fragmentée d'un peuple, de son passé » (Scheub, 2002, p. 189)*. Cette idée de l'ancienneté des images véhiculées par les mythes et de leur relation particulière avec l'origine de la collectivité tient une place importante dans son propos.

Cet auteur n'est pas le seul à défendre une telle vision des contes et des mythes. Citons par exemple Von Franz, la célèbre élève de Jung :

Que faisons-nous d'autre, lorsque nous étudions (...) des contes de fées, sinon traduire en langage actuel les traditions religieuses et populaires du passé, afin de rétablir la relation entre elles et notre attitude consciente ? Découvrir le sens des contes restaure nos liens avec les traditions et les sagesse oubliées, mais vivantes en nous. (Von Franz, 1995, pp. 330-331).

J'ai indiqué précédemment que les folkloristes ont questionné cette vision romantique du mythe, la décrivant comme mythique elle aussi. En effet, y a-t-il jamais eu un temps des origines ? La richesse polysémique d'une image est-elle dépendante de son ancienneté ? Les images que l'on retrouve dans les mythes, comme dans les contes, sont toujours appréhendées comme venant d'ailleurs. Peut-être cependant cette impression d'étrangeté n'a-t-elle rien à voir avec la distance géographique ou temporelle que ces images ont dû parcourir pour venir jusqu'à nous mais traduit-elle, simplement, la nature du

discours mythique. Celui-ci, par nature, renvoie à un « ailleurs », un espace autre qui n'est autre que celui de la symbolisation.

d) Des mots et des images

Pour Harold Scheub (2002), dans le récit ce ne sont pas les mots qui ont un effet d'entraînement de l'imagination, mais bien les images qu'ils charrient. Les mots, pour lui, ne représentent que le point de départ d'une histoire qui, toujours, les déborde. La trame narrative, écrit-il, fonctionne comme le filet qui retient le poisson : elle sert à pêcher, mais ce n'est pas elle qui nourrit. L'auteur se démarque ici de l'approche du folkloriste et critique littéraire russe Vladimir Propp (1928), dont l'attention fut focalisée sur la trame narrative des contes populaires. Cette dernière est importante, écrit Scheub, mais ce n'est pas elle qui compte. Ce qui compte, c'est la manière originale et unique dont un conteur, s'appuyant sur une tradition orale avec ses images, ses personnages et ses intrigues, façonne un récit précis en fonction de sa sensibilité, des besoins du public, et des enjeux auxquels est confrontée la communauté. Chaque narration, dès le départ, est donc le fruit unique de la rencontre entre une réalité contingente et une tradition. Les variations de la trame narrative contrastent avec la stabilité des images mythiques qu'il contient, telles des perles dans un tissu brodé. Comme nous l'avons vu, en effet : au fur et à mesure des époques le récit évolue, s'adaptant à l'évolution de la réalité. Mais les images qui le composent se maintiennent, et leur efficacité sur le plan symbolique n'est pas altérée. Grâce au talent du conteur, les auditeurs continuent à se reconnaître dans le récit, se glissant dans la peau du héros auquel ils font porter un peu de leur histoire.

Pour Harold Scheub, lorsqu'à la fin du conte le public se disperse la vie, bien sûr, reprend son cours comme auparavant. Mais parce qu'il est en mesure de donner sens à ce qu'il vit, celui qui a entendu l'histoire, quant à lui, n'est plus le même. Dorénavant, il peut regarder ce qui lui arrive avec confiance car il sait que comme dans le mythe, quelles que soient les épreuves qu'il traverse l'histoire finira bien. Le récit mythique, en d'autres mots, rassure ceux qui sont désorientés. Sans cesse de nouveaux événements surviennent qui rompent la confiance, et sans cesse celle-ci doit être retissée à travers des récits. D'où l'appel répété au conteur ou, dans nos pays, au cinéma, aux

livres, et aux thérapeutes auprès de qui on vient chercher une réponse à une même quête de sens.

Pour Harold Scheub, le besoin de symboliser se fait particulièrement sentir dans des périodes de transition, de maturation qui marquent le passage d'un état à un autre (par exemple le passage à l'âge adulte, le mariage, la vieillesse, ou la maternité). Ces étapes de vie, entraînent, pour l'anthropologue, un même besoin de sens auquel chaque société apporte les réponses qui sont les siennes. Au chapitre précédent, nous avons vu comment certains événements de vie, parce qu'ils ne peuvent prendre sens pour le sujet, sont la source de souffrances psychiques. Les périodes de transition font donc partie de cette catégorie. Harold Scheub a étudié la manière dont elles trouvent une réponse dans les mythes. Nous avons vu précédemment, avec Obeyesekere, que le rite pouvait également remplir cette fonction de symbolisation, notamment les rites de passage. Rites et mythes, en effet, sont deux modalités de mise en œuvre du processus de symbolisation, porté soit par des mots, soit par des gestes chargés de sens.

3. La psychanalyse jungienne

A/ Témoignages

Betty De Shong Meador est une psychanalyste jungienne. Elle est célèbre, aux États-Unis, suite aux très belles traductions qu'elle a publiées du mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » (1992) et de poèmes attribués à la poétesse sumérienne Enheduanna (2000). J'ai eu le plaisir de m'entretenir avec elle lors d'un entretien téléphonique.

Les éléments qui suivent sont issus de cet entretien ainsi que de ses ouvrages, auxquels je me réfère également.

a) Le dispositif

Betty De Shong Meador utilise le mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » dans le cadre de sa pratique analytique. En général elle attend, pour l'évoquer, que des images similaires à celles véhiculées par le mythe surgissent dans les rêves ou les associations de l'analysante. Elle n'hésite cependant pas à y faire référence lorsque cela lui semble opportun, par exemple lorsque l'analysante traverse une période marquée par des conflits intérieurs importants et une grande souffrance.

Pour De Shong Meador, le mythe n'est utile que si l'analysante est en mesure de faire un lien entre celui-ci et son propre vécu. Il faut que cette dernière puisse « travailler avec les images de diverses manières. »* Pour l'analyste, on le voit, le mythe n'agit pas de lui-même mais nécessite un travail d'élaboration. Pour soutenir ce travail, elle propose différents exercices comme le dessin ou la peinture, invitant la personne en souffrance à donner forme aux images que suscite en elle le récit. Parfois, elle propose que celle-ci lui apporte une image qu'elle associe à une partie du mythe, ou l'invite à un exercice d'écriture : l'analysante est invitée à écrire une conversation imaginaire qu'elle pourrait avoir avec Inanna ou Ereshkigal. Ces exercices sont effectués par la personne seule, le plus souvent chez elle entre deux séances. Le résultat est par la suite rapporté en séance, et discuté avec l'analyste.

Betty De Shong Meador estime que son rôle consiste, d'une part, à aider la personne à explorer autant que possible les images, émotions et significations charriées par le mythe ; d'autre part, à l'amener à associer ce qu'elle a écrit, dessiné, ou peint aux questions avec lesquelles elle est aux prises dans sa vie. Si l'analysante ne parvient pas à relier son histoire au mythe, l'analyste formule elle-même des propositions en ce sens.

b) Ce que cela suscite

Pour De Shong Meador, ce récit « raconte une histoire archétypale de la prééminence du féminin primordial, naturel, instinctuel, sur le monde de la culture » (1992, p. xi)*. Nous reconnaissons, dans cette formule, l'empreinte du mouvement féministe spirituel. Lorsqu'elle descend dans le monde d'en bas, écrit l'auteur, Inanna est la

représentante d'une culture hautement civilisée ; au fond des ténèbres, par contre, elle n'est plus qu'un animal humain solitaire, avec pour seul guide son instinct. Pour De Shong Meador, cette descente aux enfers est l'occasion, pour la femme, de renouer avec son identité propre et de prendre conscience du carcan dans lequel la société et la famille l'ont enfermée. C'est donc une libération :

Je pense que le mythe montre combien la souffrance et les conflits sont utiles pour nous aider à trouver notre propre voie ou notre propre soi.*

L'auteur observe que pour beaucoup de femmes qui sont familières de ce mythe, le mot « descente » évoque des périodes de crise, dépression, perte, tragédie, voire même de folie. Dans la psychologie populaire, écrit-elle, une descente représente une excursion temporaire à l'écart de la vie « normale », traversée par des vagues de désorientation et de désespoir. Et en effet, Jacqueline Godfrind, psychanalyste belge, a recours à cette expression pour décrire un épisode particulièrement chaotique lors d'une analyse qu'elle a dirigée :

Durant la descente aux enfers, je suis frappée par l'importance des affects qui se disent, affects primitifs, massifs, manifestations émotionnelles proches d'un éclatement du sens. (Godfrind, 2001, p. 51).

Cette même psychanalyste observe combien, à cette occasion, se manifestent des émotions que l'analysante avait jusque là retenues, dévoilant des aspects de son identité bien différents de ceux qu'elle avait appris à afficher :

Pour la petite fille puis la femme, conforme, réservée, "raisonnable" qu'avait toujours été Brigitte, j'assiste au défoilement libérateur de forces vives dont la récupération colorera le climat de l'espace analytique dans la poursuite de son analyse. (Godfrind, 2001, p. 51).

On voit que la descente aux enfers évoque, pour cet auteur, des images proches de celles proposées par sa collègue américaine : il s'agit, à travers ce moment chargé sur le plan émotionnel, de permettre à l'analysante de quitter le rôle qu'elle a assumé jusque là socialement, afin de pouvoir renouer avec quelque chose de plus « brut ».

Revenons, cependant, à la psychanalyste américaine. Pour De Shong Meador, ce récit est la métaphore d'un processus de transformation, de libération, dont de nombreuses femmes font l'expérience au cours de leur vie. Les vêtements dont Inanna se pare au début de son voyage symbolisent, pour elle, l'identité sociale de la femme qui s'adapte aux désirs des autres (la famille, notamment), au prix de ce qu'elle appelle sa nature profonde :

Quand nous sortons en société, nous nous habillons en fonction de ce que nous pensons être pour les autres, de la manière dont les gens souhaitent que l'on soit... on s'habille comme il faut.*

À force de se couler dans les rôles qui lui sont attribués, la femme finit par s'égarer. En résulte un conflit qui la fait souffrir et la pousse à chercher de l'aide. Pour cet auteur, à travers la métaphore du déshabillage subi par Inanna, le mythe raconte comment celle-ci est libérée des rôles que la société a fait peser sur elle, et renvoyée à ce qu'elle est fondamentalement ; elle est, en d'autres mots, libérée. Car il est essentiel, pour la psychanalyste, que la femme renonce aux rôles que lui impose son environnement pour permettre que s'épanouisse le potentiel qui est le sien. Un tel processus, estime-t-elle, prend du temps : il s'échelonne tout au long de ce voyage de longue haleine qu'est une psychanalyse et, de manière générale, tout au long de ce processus de maturation progressive qu'est, à ses yeux, la vie. Au fur et à mesure des événements, une personne peut traverser une période de crise à un moment, reprendre pied, puis replonger quelques années plus tard à l'occasion d'un autre événement douloureux. Chacune de ces crises représente, pour l'analyste, une occasion de maturation intérieure :

C'est un processus fondamental : nous grandissons et évoluons, nous rencontrons un conflit et nous devons sacrifier une partie de nous-mêmes comme l'a fait Inanna. Cette expérience est propre à tous les humains.*

Le mythe, selon elle, permet aux femmes qui traversent de tels moments de crise de prendre conscience que leur expérience n'est en rien anormale. Il leur permet de comprendre ce qui est en jeu, et les rassure ce faisant. De ce genre de voyages, écrit De Shong Meador (1992), la femme revient réorientée, soucieuse de consacrer son temps à ce qui est important pour elle et de ne plus se laisser détourner du

chemin qui est le sien. Elle ne perd plus le lien avec cette part d'elle-même qui demande à être respectée.

B/ Comprendre ce qui est en jeu

Le chemin emprunté par Betty De Shong Meador est différent de ceux empruntés par Suzy, Judith et Johanna, mais l'objectif est le même : il s'agit, avec l'aide des ressources symboliques apportées par le mythe, de permettre à des personnes en souffrance de produire du sens autour d'événements qui les ont bousculées. Dans la perspective jungienne (cf Von Franz, 1995), l'individu traverse au cours de sa vie un processus de maturation qui, bien qu'il soit inconscient et autonome, doit être alimenté. Pour pouvoir se développer sur le plan psychique, les individus ont besoin de s'appuyer sur des contenus symboliques qui leur apportent les réponses aux questions auxquelles ils sont confrontés. Nous retrouvons, ici, une idée qu'Harold Scheub, avec le vocabulaire qui est le sien, avait lui aussi formulée (2002) : l'individu, écrivait-il, a besoin de ressources symboliques pour pouvoir donner sens aux périodes de sa vie qui le bousculent dans son identité. À la différence de Scheub qui, nous l'avons vu, s'est penché sur les ressources symboliques contenues dans les mythes, Von Franz s'intéresse, quant à elle, à la manière dont elles se manifestent à un niveau individuel :

Chaque fois qu'un individu est bloqué par des circonstances ou une attitude dont il ne parvient pas à se sortir, la fonction transcendante produit des rêves et des fantasmes qui l'aident à construire, sur un plan symbolique et imaginaire, une nouvelle façon de vivre qui soudain prend forme et conduit à une attitude nouvelle. (Von Franz, 1995, p. 555).

Dans la perspective jungienne, l'inconscient est envisagé comme une entité dynamique autonome: il a la faculté de produire les ressources symboliques permettant à l'individu de traverser les événements qui l'ébranlent, leur donner du sens, et les assimiler. Ces contenus symboliques sont censés émerger spontanément à l'occasion de rêves ou d'autres activités à l'occasion desquelles le sujet se laisse porter par son inconscient, par exemple lors d'activités expressives. C'est un peu comme s'il existait, en chacun, un lieu où les questions trouvent une réponse ; une instance qui sait, à la manière d'un ange gardien

dont il suffirait de suivre les conseils. Il suffit d' « être à l'écoute de notre oreille intérieure, notre regard intérieur, notre être intérieur. Et le suivre. Il connaît la suite », écrivait Clarissa Pinkola Estés (1996, p. 165). Pour que les images symboliques surgissent, il importe d'après Von Franz de créer un cadre dans lequel l'individu peut laisser librement son imagination vagabonder sans que sa raison consciente ne vienne interférer. Beaucoup de personnes, écrit-elle, oublient d'écouter leur voix intime et perdent progressivement le lien avec les ressources de leur inconscient. Pour celles-ci, qui pour une raison ou une autre ne sont plus en mesure de bénéficier de la guidance de leur propre inconscient, les réponses sont à trouver ailleurs. Et c'est là qu'interviennent les mythes et contes de fées : ils viennent en quelque sorte pallier les besoins des individus sur le plan symbolique.

Dans la perspective jungienne, les archétypes sont les dynamismes structurants du psychisme humain. Ils se manifestent à travers ce que les jungiens appellent les « images symboliques ». Par ce terme, sont désignés tous les symboles véhiculés par les religions, les mythes, les contes de fées, et les rêves. Pour les jungiens, ceux-ci sont le fondement des attitudes humaines face à la vie. Comme l'explique von Franz (1995), dans la perspective jungienne les archétypes, et les images qui les véhiculent, ne sont pas appréhendés comme des offres de sens, c'est-à-dire comme des signes auxquels seraient associés des significations précises, mais bien comme des *possibilités* de formuler du sens à partir d'un matériau qui, sur le plan sémantique, est ouvert. Le sens qu'ils détiennent, en d'autres mots, ne peut être désigné de manière précise car il s'agit d'une réserve de sens bien plus que de contenu. L'archétype, écrit Jung, ne peut qu'être interprété encore et encore, et cependant « chaque interprétation qui approche d'une manière ou d'une autre du sens caché (...) a toujours, dès le départ, la prétention non seulement d'être une vérité absolue dont la validité ne peut être contestée, mais exige qu'on la respecte immédiatement et que l'on s'y dévoue religieusement » (Jung, 1984, p. 250)*. C'est ici que la position de Jung se démarque de l'approche que Freud ou Lévi-Strauss, pour ne citer qu'eux, ont adoptée à l'égard du symbole. Pour Jung, en effet, le symbole est bien plus qu'une unité de sens qui attend d'être déchiffrée ; c'est une entité dynamique qui s'adresse au sujet et attend qu'il l'écoute. Les images symboliques possèdent, pour lui, une énergie propre grâce à laquelle elles peuvent mettre quelque chose en

mouvement dans le psychisme de celui qui les contemple, mouvement qui est susceptible de susciter des changements sur le plan subjectif.

Cette affirmation de Jung est en accord, en effet, avec la manière dont certains artistes m'ont parlé du mythe, des images qu'il contient, et des effets que celles-ci ont eu sur eux. Je pense notamment au témoignage de Judith, qui a découvert le mythe en feuilletant une pile de livres soldés dans une librairie, ou à celui de Monika qui, après avoir découvert ce récit, s'est baignée dans la culture mésopotamienne durant plusieurs années. J'ai souligné, précédemment, le sentiment d'appel que plusieurs femmes artistes m'ont dit avoir ressenti à la découverte du mythe comme si quelque chose, dans le récit, les poussait au mouvement, les lançait dans une forme de quête dont elles ne connaissaient ni le but ni la source, mais dont elles pressentaient que celle-ci avait, pour elles, une portée salutaire voire vitale. Il y a bien, dans ces témoignages, l'idée d'un mouvement initié par le symbole sur celui qui l'entend ; un appel auquel celui-ci ne peut se dérober. Parmi les auteurs consultés, Jung est, selon moi, celui qui a le mieux rendu compte de ce caractère dynamique du symbole et de l'énergie qu'il communique au sujet qui se reconnaît en lui.

Von Franz (1995) a insisté sur le fait qu'une image symbolique est toujours, pour celui qui la reçoit, une expérience forte sur le plan émotionnel. Ce n'est qu'à cette condition, écrit-elle, qu'elle peut être chargée de sens pour l'individu. Cette affirmation, elle aussi, est en accord avec les témoignages recueillis. Nous avons vu, en effet, que pour chacune des femmes artistes interviewées, la rencontre avec le mythe fut un moment chargé d'émotions. Je pense notamment aux paroles de Christine :

J'en ai pleuré. Tout d'un coup, c'était comme s'il y avait une porte qui s'ouvrait et m'aidait à comprendre le sens profond de ce que je vivais.

Nous pourrions relire chacun des témoignages avec l'éclairage de la théorie jungienne qui, à mon avis, offre un éclairage stimulant sur ce qui est en jeu dans le processus de création. Ce n'est pas cependant la perspective que j'ai choisi pour référence ici, je ne vais donc pas poursuivre davantage l'analyse en ce sens. Je me contenterai d'évoquer encore quelques-uns des aspects qui, dans cette perspective, me semblent intéressants à souligner.

Pour les jungiens, l'efficacité d'une image symbolique ne passe pas par l'intellect. En cela, leur approche évoque celle de Alain Didier-Weill, psychanalyste d'obédience lacanienne, qui écrivait à propos de la mélancolie :

Le fait qu'aucune explication logique, raisonnable, ne puisse aider un patient mélancolique à sortir de son abîme nous renvoie au fait que, pour tout humain, la sortie de l'abîme traumatique originaire ne passe, en aucun cas, par la compréhension d'un signifié mais par une préhension d'ordre strictement signifiante. (Didier-Weill, 2003, p. 102).

Il donne pour exemple la manière dont agit, sur celui qui la regarde, une œuvre d'art. Son effet, écrit-il, est de l'ordre de la signifiante, c'est-à-dire du « faire sens ». L'œuvre artistique, en d'autres mots, nous met en effet en présence avec du réel qui n'a pas été ligoté par le langage, c'est-à-dire avec un réel signifiant.⁶⁰ Or, dans la perspective lacanienne, le signifiant, lorsqu'il est brut, lorsqu'il n'est pas menotté par le symbolique, a un effet sur le sujet : il transforme son rapport à la réalité. Cette approche de l'imaginaire, aux antipodes de celle de Jung, la rejoint donc sur ce point.

Revenons, cependant, à la pensée jungienne. L'archétype, écrit Jung, est la représentation d'une expérience typique qu'il tend à reproduire. Lorsqu'il apparaît dans le rêve ou la rêverie d'un individu, il exerce sur ce dernier une influence, le poussant à agir dans la direction de l'expérience dont il est l'écho. Il lui montre la voie. Cependant, précise Von Franz, pour bénéficier de ses effets, il ne suffit pas de le regarder passivement. Un effort volontaire est nécessaire pour s'« approcher aussi près que possible du caractère original, déterminé, irréductible de chaque image et chercher à découvrir la

⁶⁰ C'est ici que se marque l'originalité de la position adoptée par cet auteur vis-à-vis de la création, position que résumant les extraits suivants : « que la musique puisse transmettre un message signifiant sans signifié implique que ce message détient le pouvoir de court-circuiter le réseau des représentations de mots pour s'adresser directement aux représentants représentatifs de la pulsion : désarmant la pensée, elle se donne comme une altérité signifiante douée de l'efficacité immédiate de "faire", d' "affecter" directement le réel de la source pulsionnelle. » (Didier-Weill, 2003, p. 44). Ou encore : « en se tournant ainsi vers ce que l'inconscient de l'artiste a d'inconnaissable, il [Freud] est poussé à se détourner d'une toute autre question : non pas celle de la subjectivité de l'artiste mais celle du pouvoir détenu par l'objet artistique créé, soit la capacité de révéler l'existence d'un réel inouï ou invisible. (...) Alors que l'art est pour Freud une sorte de détour pris par le principe de plaisir pour produire une illusion apaisante répondant à un désir refoulé, il est pour Lacan une déchirure du voile de l'illusion qui produit un dévoilement du réel. » (Didier-Weill, 2003, p. 82)

nature unique de la situation psychique qu'elle exprime. » (Von Franz, 1995, p. 14).

Esther Harding, autre psychanalyste jungienne, abonde dans le même sens. Selon elle, pour qu'une image symbolique soit suivie d'effets, il faut que l'individu touché par celle-ci s'efforce, par une démarche volontaire, de s'en imprégner. Cela peut se faire, par exemple, en s'en inspirant pour produire un dessin ou une peinture qui l'évoque indirectement. Nous reconnaissons dans cette approche la démarche empruntée par Betty De Shong Meador avec ses analysantes : elle aussi, nous l'avons vu, invite les personnes à produire des lettres, dessins ou peintures reflétant ce que suscite, en elles, les images véhiculées par le mythe. Pour Harding, lorsqu'une personne explore à travers une démarche expressive ce qu'évoque pour elle une image symbolique, elle fait l'expérience que celle-ci, progressivement, se modifie : « elle se précise, elle paraît souvent s'animer et peut changer de caractère en cours de route, au point qu'il sera peut-être nécessaire de peindre une seconde image ou même toute une série d'images où se manifeste cette évolution » (Harding, 1976, p. 161). À travers ce travail sur l'image, explique-t-elle, le conflit émotionnel auquel est confronté le sujet se résout. Quelque chose, à travers les formes produites, s'apaise. Nous avons vu en effet, au chapitre précédent, comment, à travers le travail de création qu'elles ont initié autour du mythe, différentes femmes ont eu le sentiment que quelque chose, en elles, s'était apaisé. Certaines ont évoqué une impression de complétude, comme si une question qui les habitait auparavant avait pu trouver, dans ce parcours, une réponse. Nous avons vu, également, qu'en ce qui concerne les personnes interviewées, cette réponse n'était pas d'ordre intellectuel. Et en effet, Harding insiste sur le fait qu'un tel apaisement ne nécessite pas, pour se produire, que la personne comprenne ce qui est en jeu. Il importe, simplement, qu'elle s'imprègne des images qui la touchent, et qu'elle se laisse habiter par elles un temps suffisant pour pouvoir intégrer les réponses qu'elles contiennent.

Il s'agit, manifestement, d'un processus. Jung (1966) parle, à cet égard, d'un travail : un tel processus, souligne-t-il, nécessite une démarche volontaire de la part du sujet, et implique une forme de souffrance. C'est ainsi, selon lui, que la conscience du sujet progresse et qu'il est en mesure de dépasser progressivement les impasses dans

lesquelles il se trouve, les productions spontanées de son inconscient lui montrant le chemin vers de nouvelles manières d'être. D'où l'importance, pour les psychothérapeutes qui travaillent dans cette optique, de multiplier les occasions pour l'inconscient de se manifester. Le mythe, nous l'avons vu, en est une.

La psychanalyse jungienne, on le voit, a une approche théorique et clinique de l'efficacité symbolique bien à elle. Inutile d'insister sur les nombreux points de rencontre existant entre cette démarche et celles que nous avons évoquées précédemment. Ici, comme ailleurs, l'enjeu est d'exploiter à des fins thérapeutiques le potentiel qu'a le symbole, en raison de sa polysémie, à figurer de nombreuses choses. Une exploitation qui emprunte le chemin de l'expression, et conduit le sujet à un véritable travail d'élaboration. Ce travail, à travers lequel le sujet est amené à symboliser des événements vécus, est un processus de production de sens qui implique également, nous l'avons vu, un aspect émotionnel important. Le fait qu'il ait lieu dans le cadre analytique permet au sujet d'être accompagné dans ce processus, guidé dans ses orientations, et conforté quant à la valeur de celles-ci. Nous avons vu précédemment combien il est important, pour qu'un récit puisse avoir une efficacité d'ordre symbolique, que celui-ci fasse l'objet de croyances partagées entre le sujet concerné et une communauté de référence. Dans ce cas précis, la communauté de référence est incarnée par le psychanalyste dont la parole, dans le transfert, est pourvue pour le sujet d'un poids particulier. Nous retrouvons donc ici, quoique organisés autrement, les ingrédients que nous avons croisés déjà précédemment.

4. Le chamanisme

A/ Témoignages

Marie-Pierre se présente comme une thérapeute-guérisseuse. Elle vit en Suisse. Son approche du mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » est inspirée par l'ouvrage de Sylvia Brinton Perera (1990) que j'ai évoqué déjà à plusieurs reprises. Elle est influencée par l'approche jungienne, mais n'hésite pas à s'inspirer également d'autres horizons

comme le chamanisme, le Tao, le druidisme, l'astrologie, etc. Le chamanisme, pour elle, est un outil parmi d'autres. Elle est donc une parfaite représentante de l'éclectisme mentionné précédemment à propos du féminisme spirituel. Notons, toutefois, que l'éclectisme n'est pas la propriété exclusive des pratiques qui se développent dans ce mouvement. C'est une caractéristique que partagent, aujourd'hui, de nombreuses démarches thérapeutiques. Le folkloriste Tom DuBois (2009) a souligné, à cet égard, le caractère syncrétique des pratiques chamaniques qui se développent actuellement en Occident. À en croire l'anthropologue Olivier Schmitz (2003), le syncrétisme serait également un trait caractéristique de la sorcellerie telle qu'elle est pratiquée actuellement en Belgique. L'approche de Marie-Pierre n'a donc rien de particulier à cet égard.

Marie-Pierre organise un stage autour du mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » chaque fois qu'elle a le sentiment que celui-ci pourrait être utile à des personnes qu'elle suit en individuel. Voici comment elle en présente les objectifs :

Le stage d'Inanna, tel que je le donne, est un processus qui permet aux femmes de reprendre... retrouver... de se reconnecter avec leur(s) pouvoir(s) profond(s). Donc : pouvoirs profonds de femme, de grande mère, d'initiatrice aussi ; de tout cet archétype-là. (...) il s'adresse spécifiquement aux femmes vu les histoires personnelles et collectives qui ont un impact sur le fait que ces femmes, en général, sont très soumises, sont très effacées, ont très peu d'estime d'elles-mêmes, d'amour d'elles-mêmes, de choses du genre. (Extrait d'entretien)

On reconnaît, dans cet extrait, le discours qui est celui du féminisme spirituel. La femme, pour Marie-Pierre, a en elle des ressources que la société tend à étouffer. Inanna, à ses yeux, est le symbole de cette femme libérée qu'est toute femme en puissance : (cf. page suivante)

Initiatrice, libre, puissante et sage, voilà Inanna. 'Elle sait de tout temps, sans avoir besoin de savoir qu'elle sait.' Chaque femme peut retrouver ce 'savoir'. (extrait d'une brochure présentant les *stages Inanna*).

À travers les stages qu'elle organise, elle encourage les participantes à reprendre contact avec ces ressources cachées. Par cette démarche, elle espère les aider à développer des relations harmonieuses avec les hommes ainsi qu'à développer leur créativité, leur indépendance... en

un mot : à être plus heureuses. Le travail qu'elle leur propose est présenté comme une libération. Il s'agit, pour les participantes, de...

(...) s'affranchir des projections socioculturelles inhérentes à un héritage à prédominance patriarcale, souvent paternaliste, pour aller à la rencontre de leur puissance féminine. Au terme de ce travail, elles renaissent à elles-mêmes dans un esprit d'authenticité, de confiance et de liberté, ce qui leur permet de mettre leurs talents au service de la vie et de la communauté, dans une dynamique d'interaction créative et constructive avec leurs partenaires masculins. (extrait de son site personnel)

Relevons la proximité entre ces objectifs et ceux qui étaient formulés, quelques pages plus haut, par la psychanalyste Betty De Shong Meador. C'est bien le même but que ces deux thérapeutes, à travers des voies distinctes, cherchent à atteindre.

Dans le cadre de ses ateliers, Marie-Pierre propose aux femmes de partir à la rencontre d'Ereshkigal. Au cours de ce voyage chamanique, explique-t-elle, les participantes font l'expérience d'une mort symbolique.

Le dispositif est le suivant :

a) Préparation

Dans un premier temps, que Marie-Pierre appelle celui de la « mise en mémoire », elle introduit les participantes au mythe, et leur présente la démarche qu'elles vont suivre ensemble. Le but de cette introduction est, dit-elle, d'« aligner la conscience sur ce qu'on est en train de faire ». Remarquons qu'en procédant ainsi, elle leur offre un cadre d'interprétation commun, c'est-à-dire un ensemble de références partagées avec lesquelles les participantes vont pouvoir s'approprier le récit. Nous pouvons comparer ce référent commun aux croyances culturelles partagées sur lesquelles insiste Obeyesekere (1990) dans l'ouvrage mentionné précédemment : après cette étape de préparation, les participantes sont d'une certaine manière liées les unes aux autres par ces représentations qu'elles partagent, également, avec l'animatrice. J'ai souligné également, précédemment, le rôle fondamental du conteur qui offre à son audience des grilles de lecture leur permettant d'associer le récit à leur propre vécu. Sans une telle articulation du mythe avec l'histoire personnelle, en effet, le mythe ne fonctionne pas comme mythe ; il ne représente, pour celui qui ne s'y

reconnaît pas, qu'une histoire parmi d'autres histoires. À travers cette introduction, Marie-Pierre offre donc aux participantes à son atelier les clés qui leur permettront de s'approprier le récit. Elle crée, en d'autres mots, un cadre dans lequel celui-ci pourra fonctionner en tant que mythe.

b) Le voyage

Les séances sont étalées sur plusieurs jours, parfois même plusieurs semaines. Lors de chacune d'elles, les participantes sont invitées à effectuer individuellement un voyage chamanique, lors duquel elle rencontre « son Inanna » :

Chaque personne va rencontrer son Inanna. C'est peut-être un personnage (...) haut en couleurs... Chacun trouve son système d'imagerie intérieure. (extrait d'entretien)

Guidées par Marie-Pierre, les participantes descendent imaginairement dans le « monde d'Ereshkigal » où, explique la thérapeute, elles passent successivement « devant les sept juges des enfers ». Rappelons, à ce propos, que dans le mythe il n'est pas question de sept juges mais bien de sept portes : Marie-Pierre, comme tout conteur digne de ce nom, aménage le mythe en fonction des besoins qu'elle pressent être ceux de ses auditeurs. Nous avons vu en effet, avec Scheub (2002), que c'est là en effet un des rôles fondamentaux de ceux et celles qui se chargent de transmettre les histoires.

La rencontre avec chacun de ces juges, poursuit Marie-Pierre, est un moment qui, sur le plan symbolique, est important :

Chaque juge va, dans la phase de descente, dans le monde inférieur, enfin inférieur dans le sens 'des ténèbres' ; chaque juge va leur demander de se débarrasser de quelque chose sous une forme directe ou symbolique. (Extrait d'entretien)

Pour les participantes, explique Marie-Pierre, ces moments sont l'occasion de se débarrasser de choses qui les empêchent de vivre leur vie comme elles le souhaiteraient. Betty De Shong Meador, nous l'avons vu, interprétait ces images de dépouillement de manière similaire. Pour Marie-Pierre, comme pour la psychanalyste, les vêtements d'Inanna représentent le poids que la société patriarcale fait peser sur les femmes en termes de rôles, d'obligations, etc. La

descente aux enfers d'Inanna s'apparente dès lors, pour elle, à un parcours de libération.

c) Verbalisation

Chaque voyage chamanique est suivi d'un temps de feedback : les femmes sont invitées à raconter ce qu'elles ont vu dans ce monde des enfers qu'elles ont parcouru. C'est l'occasion, pour elles, de traduire en mots ce qu'elles ont vécu sous forme d'émotions.

d) Interprétation et suggestion

Après le récit vient un temps de décryptage :

C'est avec leur matériel que, ensuite, moi je suis là pour... aider à... décrypter, à donner ensuite des pistes pour que les personnes aient des exercices à faire, des choses à faire.

Sur base des récits produits par les participantes, Marie-Pierre propose à chacune une interprétation de ce qu'elle a vécu. Elle conseille également des exercices pratiques qu'elle les invite à faire chez elles.

B/ Comprendre ce qui est en jeu

Comme Betty De Shong Meador, Marie-Pierre estime que ce mythe représente un processus de transformation intérieure qui se met en place lors d'une période de crise sur le plan existentiel. De telles crises, explique-t-elle, arrivent à tout moment de la vie et se traduisent par de mêmes ressentis. Le mythe a selon elle la faculté de susciter chez la femme ce parcours intérieur de maturation grâce à la puissance évocatrice du personnage d'Inanna qui représente, pour elle, un archétype important. Nous reconnaissons, dans cette formule, l'approche typiquement jungienne du mythe telle que nous l'avons évoquée avec Betty De Shong Meador. On le voit, Marie-Pierre s'est inspirée de l'approche jungienne. Elle s'appuie également sur le chamanisme, qu'elle s'est appropriée de façon personnelle.

Nous avons vu, précédemment, l'interprétation proposée par Lévi-Strauss (1963) d'un cas de guérison chamanique lors d'un accouchement difficile. Nous avons vu que pour cet auteur, le rôle du chaman consiste à produire une « autre scène » sur laquelle la parturiente peut projeter et donner sens, symboliquement, aux douleurs et aux émotions qu'elle éprouve. Dans le cas des ateliers de Marie-Pierre, c'est bien la même logique qui est en œuvre, à ceci près qu'ici ce n'est pas le chaman qui effectue le voyage mais la personne qui souffre. Marie-Pierre justifie sa démarche de la manière suivante :

Quand on fait cette démarche de cette façon, c'est les personnes elles-mêmes qui vont aller puiser au fond d'elles-mêmes. Donc, ça leur donne aussi une très grande conscience de voir ce qu'on a toutes en nous. (extrait d'entretien)

Non seulement les personnes en souffrance font elles-mêmes le voyage chamanique, mais en outre ce sont elles qui en produisent le récit. Indépendamment de cette spécificité nous reconnaissons, dans cette démarche thérapeutique, les ingrédients de l'efficacité symbolique que nous commençons à bien connaître. Je les cite dans le désordre : production d'un discours fictif partagé avec une communauté de référence ; temps de remémoration et formulation d'événements vécus ; exercices lors desquels le sujet est invité à associer son vécu avec le récit fictif ; temps individuel d'élaboration psychique soutenu, dans ce cas précis, par des « exercices concrets » — de quoi s'agit-il ? Marie-Pierre ne m'a pas donné de détails — qui permettent aux participantes de rentrer chez elles avec le sentiment d'avoir en leur possession les solutions à leurs difficultés.

5. Le pouvoir transformateur des images

A/ Témoignage⁶¹

Marijke pratique la thérapie crânio-sacrée⁶², thérapie corporelle dérivée de l'ostéopathie. Elle combine, dans ce cadre, une approche corporelle et une pratique de l'art-thérapie nourrie à diverses sources. Bien qu'elle ne soit pas psychanalyste, sa démarche, comme celle de Marie-Pierre, est inspirée de la psychanalyse jungienne.

Marijke a organisé il y a quelques années, en Belgique, une série de stages de développement personnel autour du personnage d'Inanna. Elle a proposé cette démarche, notamment, à des femmes atteintes du cancer. Pour elle, en effet, le cancer se développe lorsqu'une personne a perdu le contact avec ses besoins profonds. C'est le signe qu'il est urgent de s'écouter et de faire d'autres choix. L'objectif de ses ateliers n'est pas de guérir les participantes mais, dit-elle, leur permettre de donner du sens à leur maladie, voir en elle la marque de quelque chose qui, en elles, est constructif et vivant. Elle considère le symptôme — et elle range dans cette catégorie le cancer — comme l'expression d'un manque. Il indique, estime-t-elle, que quelque chose est en souffrance. Les femmes tombent malades lorsque pour une raison ou l'autre elles sont incapables de faire un choix qui, pour elles, est cependant vital. La maladie les pousse, les force à prendre un autre chemin.

Dans ses ateliers, Marijke s'appuie sur des images qui, selon elle, illustrent les archétypes tels que Jung (1966) les a définis. Nourrie par les travaux de celui-ci, elle estime que pour être équilibré il convient de maintenir une relation constante avec l'inconscient. Comme les psychanalystes jungiens évoqués précédemment (notamment von Franz, 1995 ; Harding, 1976 ; De Shong Meador, 2000), elle se représente l'inconscient comme un patrimoine d'images qui portent en elles les clés symboliques susceptibles d'orienter l'individu au cours des grandes étapes de la vie. Plusieurs de ces images sont, dit-elle,

⁶¹ Je m'appuie, dans ce qui suit, sur un entretien réalisé au domicile de Marijke en 2004 et sur l'ouvrage qu'elle a publié (Baken, 1999).

⁶² "cranio-sacraaltherapie" en néerlandais

véhiculées par le mythe « La Descente aux Enfers d’Inanna ». L’objectif de ses ateliers est dès lors, à travers divers exercices, de permettre aux participants de s’abreuver à cette source symbolique et d’y trouver un support pour traverser les difficultés auxquelles ils sont confrontés.

Le dispositif est le suivant :

a) Proposer des ressources extérieures

Afin de mettre en mouvement l’imaginaire des participantes et les susciter à mettre en route un processus d’élaboration, Marijke ouvre ses ateliers avec une histoire. Il peut s’agit d’un mythe, comme « La Descente aux Enfers d’Inanna », ou d’autres récits qui lui semblent riches sur le plan symbolique. Elle les sélectionne en fonction des images qu’ils charrient. L’important, explique-t-elle, est de choisir des histoires qui soient riches sur le plan symbolique de manière à ce que chacun puisse les interpréter à sa manière. Parfois, plutôt qu’une histoire elle propose aux participants une série d’images qu’elle a sélectionnées elle-même, par exemple des représentations de « La Déesse » empruntées à des œuvres artistiques.⁶³

b) Laisser résonner

Les participantes sont invitées à choisir, parmi ces images, une représentation qui les touche / leur parle / les attire particulièrement. Il en va de même des extraits du mythe qu’elle leur lit éventuellement : ceux-ci évoquent, pour les participants, de nombreuses images parmi lesquelles certaines vont leur parler plus que d’autres. Ces images, explique Marijke, sont inconscientes et il importe, pour qu’elles puissent agir sur celui qui les regarde, que ce dernier s’en imprègne, qu’il les laisse résonner en lui. Nous reconnaissons dans cette approche l’empreinte de la psychanalyse jungienne pour laquelle, nous l’avons vu, les images symboliques sont des entités dynamiques qui nécessitent, de la part du sujet, une démarche active de réceptivité.

⁶³ Elle m’a montré notamment, lors de notre rencontre, des reproductions de peintures de Julia Seddon Boulet, une artiste-peintre qui a consacré une partie de son oeuvre à peindre “la Déesse”.

c) Travail expressif

Pour que les images puissent agir il faut, explique-t-elle, leur en donner le temps. Il importe, dans ce but, de les intérioriser, les traduire en une forme, les habiter de ce qu'elles évoquent pour celui qui les lit. Dans le cadre de ses ateliers, cette mise en relation est effectuée à travers le corps : par exemple par la danse, le dessin, la plasticine, ou toute autre forme d'expression qui implique du sujet qu'il s'y investisse autrement que par la pensée. À travers une démarche expressive, Marijke propose aux participantes de prendre le temps de mettre en relation le mythe avec leur propre histoire en laissant surgir, et en exprimant, les images qu'il évoque pour elles. C'est un temps de confrontation : chacune est invitée à habiter ces images de ses propres associations. Pour soutenir ce processus, différents exercices sont proposés. Par exemple, elle propose aux femmes de réaliser un bouquet « qui contienne un peu d'elles »*. Ou elle les invite à écrire les choses qui leur viennent à l'esprit en s'isolant durant quelque temps. Les participantes sont ensuite invitées à écrire ou dessiner ce qui, d'après elles, leur manque pour pouvoir vivre mieux, en harmonie avec ces besoins qu'elles ressentent au fond d'elles et que les images ont permis de révéler. Nous reconnaissons, dans cette démarche d'articulation entre les images véhiculées par le mythe et les vécus personnels, la dimension du jeu ou *Spielen* évoquée par Jean Florence (1997) à propos de la symbolisation.

d) Temps d'élaboration

Vient ensuite un temps de partage en groupe, lors duquel chaque participante est invitée à exprimer en quelques mots ce qu'a évoqué, pour elle, une partie du récit ou une image qu'il contient. C'est un moment durant lequel les participantes sont invitées à réfléchir sur les échos que ces images ont suscités en elles, les manques qu'elles leur ont permis d'identifier, et à partager avec le groupe ce qu'elles ont écrit à ce propos. Ce temps de verbalisation peut être l'occasion de fortes émotions. Marijke insiste sur le fait qu'elle ne pose, à ce moment, aucune question. Son but n'est pas d'analyser les choses de manière rationnelle.

e) Ce que cela suscite

Ces ateliers permettent, selon Marijke, de mettre en route un processus transformateur. À la fin du parcours il n'est pas rare, dit-elle, que des participantes lui disent : « je le savais bien »*. Elles ont le sentiment que grâce à l'atelier elles ont pu mettre le doigt sur quelque chose qu'elles connaissaient, mais qu'elles refusaient de voir.

B/ Comprendre ce qui est en jeu

a) L'image, au-delà du signe

Pour Marijke il s'agit, lors des ateliers, d'amener les participantes à reprendre contact avec une force qui, en elles, est guérisseuse. Nous reconnaissons dans ce propos la manière extrêmement positive avec laquelle l'inconscient est appréhendé dans la perspective jungienne. Nous avons vu, précédemment, le rôle important qui est attribué dans cette perspective aux images symboliques. C'est bien dans cet héritage que s'inscrit la démarche de Marijke. Les jungiens ne sont cependant pas les seuls à s'être intéressés au caractère dynamique de l'image. D'autres auteurs, inscrits dans d'autres perspectives, se sont penchés également sur elle. Leurs regards permettent d'enrichir notre compréhension de ce qui est en jeu. Je propose de nous pencher brièvement sur les recherches que lui ont consacrées deux auteurs que j'ai déjà évoqués à plusieurs reprises pour leurs travaux sur le mythe : l'anthropologue Gilbert Durand, et le philosophe Jean-Jacques Wunenburger.

Pour Gilbert Durand, qui fut inspiré lui aussi par la pensée jungienne, au cœur de l'image signifiant et signifié sont indissociablement mêlés. En affirmant ceci, l'auteur se positionne en rupture vis-à-vis de ce qu'il appelle une linguistique formaliste, c'est-à-dire une linguistique dans laquelle l'image est appréhendée comme la reproduction visuelle, toujours imparfaite, d'un sens préalable. Au contraire, affirme-t-il, l'image est antérieure et non postérieure au sens : elle le déborde. Elle en dit toujours plus que les mots qui la désignent.

Cette position de Gilbert Durand s'inscrit dans ce que Jean-Jacques Wunenburger a nommé la théorie herméneutique. Celle-ci aborde l'image comme quelque chose qui doit être déchiffré, interprété. Pour

Durand, comme pour Jung, l'image en effet fonctionne différemment du mot / signe. D'une certaine manière, elle va plus loin : elle permet non seulement de figurer des contenus abstraits pour lesquels il n'existe pas de concept, mais aussi d'ouvrir la perception à un reste, un surplus de sens qui toujours échappe, résiste à la compréhension, et la nourrit fondamentalement. Dans l'image, écrit Durand, le sens ne s'épuise pas ; il se renouvelle. Au contraire du signe, par exemple au mot qui offre aux possibilités de sens un cadre borné, limité ; l'image, quant à elle, ouvre le cadre, lançant l'imaginaire dans un horizon sans limites.

Pour Wunenburger (1997), les images peuvent être classées en deux catégories. Il y a, d'une part, les images qu'il appelle « allusives » : celles-ci renvoient à des pensées préalables qu'elles illustrent. Ces images, explique-t-il, fonctionnent comme des métaphores dans la mesure où elles renvoient à un sens préexistant. Elles relèvent, dès lors, du signe. L'auteur les distingue de ce qu'il appelle les images « vraies » : il désigne par ce terme des images renvoyant à quelque chose qui n'a pas encore été formulé et qui permettent, par conséquent, de faire l'expérience de réalités nouvelles. Contrairement aux images allusives qui sont enfermées dans un rôle de reproduction, les images vraies ont, selon l'auteur, une portée créatrice : elles produisent du sens.

Cette distinction proposée par Wunenburger entre « image vraie » et « image-métaphore » mérite, il me semble, d'être questionnée. Peut-être en effet la richesse symbolique d'une image ne dépend-elle pas tant de la relation qu'elle entretient avec un sens ou une réalité antérieure préexistante, mais bien de l'espace de projection qu'elle ouvre au désir. L'image qui touche est, nous l'avons vu, celle qui fait écho non à quelque chose de déjà connu mais à quelque chose de déjà ressenti. L'image qui émeut est celle qui parle non du monde, mais de celui qui la regarde. Le psychanalyste Didier Anzieu a, à cet égard, une formule intéressante : l'image, écrit-il, a la propriété de « permettre une représentabilité immédiate, une présentance à la pulsion, à sa source, à ses objets, à son but, ainsi qu'à cet autre représentant de la pulsion qu'est l'affect, et de livrer, voire de délivrer (...) tout un pan de processus inconscient auquel ladite image a partie liée » (Anzieu, 1979, p. 276). Elle renvoie, en d'autres mots, vers un insu qui est celui du sujet regardant.

Nous avons vu, au chapitre trois, l'intensité avec laquelle des femmes artistes se sont approchées des images véhiculées par le mythe « la Descente aux Enfers d'Inanna », les laissant résonner en elles. Nous avons vu également, dans les pages qui précèdent, les dispositifs mis en place par différents thérapeutes pour encourager ce mouvement par lequel des personnes vont s'approprier une image ou un symbole pour le faire parler. Pour Wunenburger (1997), c'est bien là la spécificité de l'image : sa capacité à entraîner le sujet dans un mouvement d'interprétation : « l'image, mieux que le concept, se présente comme une configuration symbolique qui garde en réserve du sens, sous une forme cachée dans les signes ou les figures, et le rend disponible pour une réactivation par un sujet interprétant » (Wunenburger, 1997, p. 82). Il s'agit bien d'un travail, un acte par lequel le sujet s'appuie sur une forme proposée pour en faire quelque chose qui a à voir avec le sens : le sujet fait, de l'image, le support d'autre chose. Cet autre chose, qui ne se trouve dans l'image qu'au titre de possible, c'est le sujet qui en est l'auteur. À travers ce travail d'élaboration, c'est en réalité sur lui-même qu'il travaille. Interpréter, en ce sens, peut être vu non seulement comme un acte créateur, mais aussi comme potentiellement transformateur sur le plan personnel ; un acte existentiel, donc.

b) Par-delà le principe du refoulement

La faculté qu'a l'image d'évoquer au sujet sa propre histoire ne signifie pas, pour autant, qu'elle doive être interprétée sous l'angle du refoulement. À cet égard, Durand s'élève avec force contre ce qu'il appelle « l'impérialisme du refoulement » :

L'imagination selon les psychanalystes est résultat d'un conflit entre les pulsions et leur refoulement social, alors qu'au contraire elle apparaît le plupart du temps, dans son élan même, comme résultant d'un accord entre les désirs et les objets de l'ambiance sociale et naturelle. Bien loin d'être un produit du refoulement, (...) l'imagination est au contraire origine d'un défolement. Les images ne valent pas par les racines libidineuses qu'elles cachent, mais par les fleurs poétiques et mythiques qu'elles révèlent. (Durand, 1969, p. 36).

On reconnaît ici, croquée à gros traits, la position freudienne que j'ai brièvement rappelée au début du chapitre précédent : pour Freud (cité par Florence, 1997), les fruits de l'imagination, qu'ils apparaissent au cours de la rêverie, des rêves nocturnes, des jeux d'esprit, ou lors de la création artistique pour ne citer que quelques exemples, sont des produits dérivés de désirs inconscients, refoulés, qu'ils cherchent à exprimer sous une forme détournée. On peut dire, en simplifiant à l'extrême, que pour Freud l'imagination est le fruit d'un mouvement qui part du refoulement pour atteindre l'image, le sujet n'appréhendant jamais celle-ci qu'à travers le prisme de son désir.

Dans la perspective de Durand, qui sur ce point marche dans les pas de Jung, le mouvement de l'imagination va dans un sens contraire : l'image, pour lui, jaillit non du refoulement et des désirs qu'il réprime, mais d'une instance autonome. On trouve dans les travaux de von Franz (1995) une explication détaillée de cette « fonction transcendante » attribuée par les jungiens à l'inconscient : celle-ci aurait son siège dans l'individu, mais planterait ses racines dans l'inconscient collectif. Le jaillissement de l'imaginaire, dans cette perspective, se présente sous la forme d'un mouvement qui va de l'image vers les désirs refoulés : l'image qui jaillit est censée apporter une réponse symbolique aux défis auxquels est confronté le sujet dans la réalité. Elle porte en elle une dynamique susceptible de déplacer le sujet vis-à-vis de la réalité pour lui remettre de sortir des ornières que pose, sur son présent, le poids du passé. L'image, dans cette perspective, n'est pas un reflet du désir inconscient, au contraire ; elle apparaît, précisément, pour le bousculer.

Conclusion

Selon les auteurs et leurs théories de référence, on le voit, les concepts diffèrent. Tous, cependant, s'accordent sur ce caractère dynamique de l'image en vertu duquel celle-ci ne peut être associée à des significations précises mais permet de féconder le sens. Grâce à cette propriété qui est la sienne, l'image est susceptible d'avoir des effets sur le plan subjectif. Comme l'écrit Jean Burgos, elle « donne à voir autrement » (Burgos, 1982, p. 10). Plus que la vision, c'est le regard lui-même qui est touché.

6. La lecture

Il paraîtra sans doute surprenant que la lecture se trouve mentionnée ici, parmi des pratiques thérapeutiques. La raison est simple : comme nous le verrons, celle-ci peut être le lieu d'une expérience de nature similaire à celles que nous venons de parcourir. Elle m'a dès lors paru mériter sa place ici, ne fût-ce qu'à titre de comparaison.

A/ Témoignages

a) Émotion

En parcourant les témoignages que j'ai recueillis, je suis frappée par la manière dont les femmes qui ont découvert ce mythe en solitaire parlent de ce moment. D'emblée, le récit les ont touchées sur le plan émotionnel. Christine se rappelle s'être mise à pleurer :

Quand j'ai lu ce livre, je suis tombée sur ce livre à ce moment-là, j'en ai pleuré. J'en ai pleuré. (...) ça m'a vraiment touchée dans les tripes.

Monika, pour sa part, raconte avoir été fascinée par l'histoire dont elle ne pouvait se détacher :

J'étais fascinée et affligée par les triomphes et les peines d'Inanna. (Monika, questionnaire)*

Judith, quant à elle, se rappelle avoir eu l'impression d'être en présence d'un texte qui exerçait sur elle une forme de pouvoir :

Un jour, j'étais dans une librairie et ils avaient été victimes d'une sorte d'inondation, suite à quoi ils soldaient des ouvrages qui avaient été abîmés par l'eau. J'ai pris par hasard ce livre intitulé « La Descente d'Inanna ». Je n'en avais jamais entendu parler. Je l'ai ouvert, et... vous voyez... les mots du début, vous voyez lesquels : « les premiers jours, les tout premiers jours... » Vous reconnaissez ce rythme un peu hypnotique. Et ma tête s'est... J'étais... Je pouvais sentir le pouvoir qui se dégageait de la page. (Judith, extrait d'entretien)*

Manifestement, la lecture du mythe fut, pour chacune d'elles, plus qu'une aventure intellectuelle.

b) Le récit s'impose à la pensée, déclenche un travail psychique

Lydia a découvert le mythe alors qu'elle se trouvait en pleine période de crise sur le plan personnel, suite à un accouchement qui ne s'est pas déroulé comme elle l'avait prévu. En le lisant, elle a eu le sentiment d'y lire sous forme métaphorique le récit de ses mésaventures :

Il y a environ vingt-cinq ans, j'ai lu quelque part une histoire courte, résumée, qui parlait d'Inanna. Je l'ai lue peu après avoir donné naissance à mon premier fils (par césarienne), alors que je souffrais d'un choc émotionnel lié à la naissance, d'une grave dépression post-partum, d'isolement de ma famille, et d'un mauvais mariage. Et donc, dans le fond de mon esprit, cette histoire n'a cessé de résonner en moi. (Lydia, extrait d'un message électronique)*

Comme on le voit, quelque chose dans le récit a fait écho à son vécu. Suite à quoi le mythe s'est imposé à sa pensée, revenant encore et encore dans son esprit. Une « possession » dont Jalaja Bonheim témoigne elle aussi :

Je me suis retrouvée en train de penser à elle, de parler à des amis, et finalement j'ai organisé des ateliers dans lesquels je me suis mise à raconter son histoire à des groupes de femmes. (Bonheim, 1997, p. 7)*

Le mythe, on le voit, par le simple fait d'être lu, s'impose à la pensée et suscite des souvenirs que le sujet lui associe spontanément :

Il a touché quelque chose profondément dans mon Esprit, et m'a apporté des images et des souvenirs de moments, de lieux, et d'événements très anciens. (Monika, questionnaire)*

c) Articulation du mythe au vécu personnel

Peu à peu, en raison d'une forte identification des femmes interviewées avec le mythe, celles-ci ont relu leur histoire à travers lui :

« Je savais que j'étais dans une Descente, comme Inanna, et que tout ce en quoi je croyais, et qui pour moi avait de la valeur, semblait m'être ôté. » (Lydia, extrait d'un message électronique)*

d) Travail d'élaboration

Un travail d'élaboration se met en place, soutenu et nourri par les images du mythe. Pour Lydia, il prend la forme d'une réflexion autour des personnages qui y sont mis en scène :

J'ai commencé à m'approprier l'histoire. Qui étaient ces personnages ? Quels étaient ces archétypes ? Je savais qu'ils étaient des parties de moi et qu'ils jouaient un rôle dans ma propre vie ! J'ai étudié tous les symboles de l'histoire, y compris les nombres – car je savais que les anciens écrivaient en langage symbolique. (Lydia, extrait d'un message électronique)

Christine, quant à elle, a choisi le détour de l'écriture : elle a ressenti le besoin d'écrire une histoire inspirée par le mythe afin de pouvoir, par ce biais, entrer en relation avec le personnage de la déesse :

Et puis, en même temps, j'ai eu besoin à ce moment-là (...), pour avoir un lien vraiment personnel avec cet archétype, je dirais, qui pour moi était un archétype de mère divine ; j'ai eu besoin de moi lui donner un nom. Et un nom qui n'était nulle part, donc que moi j'ai... Enfin qui m'est venu, que j'ai... et pour dire que j'avais vraiment un lien personnel. Et à ce moment-là, pouvoir lui parler et essayer de ressentir ce qu'elle pouvait me répondre. Et donc, j'ai quitté le mythe d'Inanna proprement dit, et j'ai quelque part créé mon propre mythe - (rires) – avec cet archétype de Dieu-la-Mère, que j'ai appelé à ce moment-là, "M. ". (...) Et ça devenait une histoire vraiment d'elle à moi, à ce moment-là ; donc très personnelle. (Christine, entretien)

e) Reformulation du vécu à partir du mythe

Peu à peu, ce travail psychique d'élaboration aboutit à la production d'un récit par lequel le sujet reformule des événements qui l'ont touché et leur donne sens.

Il permet aux femmes interviewées de se réapproprier leur histoire autrement :

Quelque part, tout d'un coup, c'était comme si... s'il y avait une porte qui s'ouvrait et qui me donnait à comprendre le sens vraiment profond de ce que je vivais. Et à partir du moment où ça avait du sens, ça n'était plus dans le non-sens (rires). Donc, ça pouvait mener à une renaissance. Oui. Et pouvoir s'accrocher à

une histoire, comme ça, qui donne du sens à nos souffrances, oui, pour moi, c'est inestimable. (...) j'ai lu le livre, il m'a touchée, il m'a nourrie, il a donné sens à ce que je vivais. (Christine, extrait d'entretien)

Au terme de ce processus, grâce au travail d'élaboration suscité par le mythe, un besoin psychique est comblé :

Je n'ai pas eu envie d'en lire d'autres après, parce que ça m'avait tellement parlé, j'étais nourrie avec ça. Ce dont j'avais besoin était comblé. (Christine, extrait d'entretien)

B/ Les processus en jeu

Comme le montrent les témoignages ci-dessus, la lecture d'un mythe peut, d'elle-même, déclencher un processus de symbolisation. Elle agit à la manière d'un condensé chimique qui déclenche des associations en chaîne :

Et pendant toute cette période, j'ai fait des rêves... mais vraiment terribles, quoi, avec des phrases qui m'arrivaient du genre : « le sacré de gauche doit entrer dans le bras droit », ou bien « c'est la transformation des personnes en êtres cosmologiques ». Enfin, c'était un moment extrêmement intense.

Avez-vous rêvé des personnages du mythe d'Inanna ?

Non. Pas directement, non. Mais (...) j'ai reçu un paquet de rêves terriblement puissants. Il m'a fallu plus de dix ans pour commencer à les comprendre et les intégrer tellement c'était puissant. (Christine, entretien)

Le mythe, on le voit, sert de support à un travail d'élaboration qui consiste à donner sens à des événements douloureux. Nous reconnaissons, dans les témoignages présentés ci-dessus, les différentes dimensions du processus de symbolisation tel que nous l'avons présenté précédemment : évocation de souvenirs personnels ; formulation d'un événement traumatique à travers une autre scène, fictive ; travail d'articulation du récit imaginaire avec l'événement vécu à travers un processus d'élaboration qui procède par aller-retour entre l'un et l'autre ; résolution des tensions psychiques lorsque l'événement traumatique reçoit du sens et peut, de ce fait, être « digéré ». La thérapie, donc, n'a pas l'exclusivité de ce processus.

L'individu est en mesure d'effectuer spontanément un travail d'élaboration autour d'événements douloureux pour autant cependant qu'il trouve dans son environnement les ressources symboliques utiles.

La différence fondamentale qui sépare la lecture des cadres thérapeutiques envisagés précédemment, c'est la solitude dans laquelle se trouve celui qui lit. Nous avons vu, précédemment, l'importance pour le sujet de savoir que le discours par lequel il symbolise son vécu est partagé par d'autres. Je reformule ici, de manière personnelle, le rôle important qu'ont attribué tant Lévi-Strauss (1963) qu'Obeyesekere (1990) au fait que le malade et son guérisseur adhèrent à un même système de représentations, en vertu duquel le malade peut se laisser emporter par le récit proposé. Dans le cas de la lecture, en effet, cette condition semble a priori problématique : le lecteur n'est-il pas seul face au récit ? Peut-être pas. En effet, nous l'avons vu, la relation entre le mythe et celui qui le reçoit n'est jamais directe : lorsque celui-ci circule par voie écrite, elle transite par l'auteur qui, d'une certaine manière, donne le mythe au lecteur. N'y a-t-il pas, dès lors, dans la relation qui lie le lecteur au texte, une présence tierce également : celle de l'auteur, absent mais présent à travers son texte ? N'est-il pas indispensable, pour que le lecteur fasse confiance au récit, qu'il ait au préalable accordé sa confiance à l'auteur, au même titre que l'analysant « transfère » à son analyste un supposé savoir ? En d'autres mots, la relation entre le lecteur et le mythe qu'il lit n'est-elle pas, fondamentalement, une relation tierce elle aussi, médiée par tout ce que le lecteur a entendu et lu au sujet du mythe et de celui qui le lui transmet ?

Conclusion sur les démarches thérapeutiques

A/ Un dénominateur commun : l'efficacité symbolique

Au terme de ce chapitre, il est temps de faire le point non sur l'ensemble de la démarche — ce sera l'objet de la conclusion générale — mais sur les différentes démarches que nous venons de présenter tour à tour. Rappelons-le : l'approche que j'ai adoptée ne me donne pas les moyens d'évaluer l'efficacité des différents dispositifs, et là n'était pas non plus mon but. Il importe en effet, pour évaluer l'efficacité d'une pratique thérapeutique, de disposer d'informations précises sur la réalité psychique d'un sujet avant, pendant et après une intervention, de manière à pouvoir repérer les effets spécifiques de celle-ci. Avec la difficulté qui est celle de la réalité psychique : un pan important de la réalité psychique échappe au sujet qui ne peut en témoigner que de manière indirecte, et évolue selon des temporalités qui ne sont pas celles du stimulus-réponse tel que présenté dans les manuels de psychologie expérimentale. En outre, les sujets sont quotidiennement baignés dans un environnement qui mobilise leurs souvenirs, leurs désirs, leurs émois, et qui est également susceptible d'avoir sur eux des effets, interférant par la même occasion avec la relation thérapeutique. Comment dès lors identifier ceux qui, parmi les changements observés, relèvent d'une intervention spécifique et ceux qui sont le fruit d'autres événements ? N'étant pas psychologue, je laisse d'autres se lancer dans de tels projets. Ma démarche à moi consiste simplement à repérer comment des thérapeutes inscrits dans des horizons de pensée différents procèdent pour produire, avec les outils qui leur sont propres, les conditions nécessaires à un même processus : celui de la symbolisation.

Les témoignages recueillis dans le cadre de cette recherche ont permis de mettre en évidence les nombreux points de rencontre entre les différentes approches évoquées. Toutes, nous l'avons vu, permettent au sujet d'articuler des ressentis avec un récit en fonction duquel il peut prendre sens. Je ne peux résister, à cet égard, de citer une fois encore Jean Florence :

Les psychothérapies n'ont d'efficacité que parce qu'elles acceptent (...) de revenir aux commencements de l'homme et de

l'humanité, aux pouvoirs du lien mimétique et symbolique, où se nouent corps et langues, croyances et symboles.

Dans quelque pratique d'art-thérapie que l'on considère, toujours s'opère un alliage variable entre quelque chose comme une dimension musicale, contactuelle, pulsionnelle primaire et une dimension de parole, d'articulation, de langage. (Florence, 1997, p. 98)

Au cœur de chaque démarche thérapeutique se cache, en d'autres mots, un même souci d'articulation entre quelque chose qui relève du pulsionnel et quelque chose qui relève du symbolique. Ce processus d'articulation est celui de l'efficacité symbolique, qui fut évoquée déjà à de nombreuses reprises dans ce chapitre et le précédent. Pour l'anthropologue américain James W. Dow, l'efficacité symbolique emprunte, selon les contextes, des chemins différents. Et cependant, il s'articule toujours autour de mêmes éléments qui, pour l'auteur, ont une portée universelle. Ces éléments sont les suivants:

- a) Les expériences des guérisseurs et de ceux qu'ils soignent sont généralisées, dans chaque culture, à travers des symboles spécifiques à cette culture, véhiculés par un mythe ;
- b) Lorsqu'un individu en souffrance s'adresse à un guérisseur, ce dernier le persuade que son problème peut être interprété selon les termes du mythe ;
- c) Le guérisseur attache les émotions du malade à des symboles transactionnels qu'il emprunte au mythe de référence et qu'il adapte en fonction des besoins du malade ;
- d) Le guérisseur manipule les symboles transactionnels pour permettre au patient de gérer ses propres émotions. (Dow, 1986, cité par DuBois, 2009, p. 218)*.

Développons-les tour à tour.

a) Le « mythe culturel »

Dans chaque société, et dans chacune des communautés qui la composent, les réponses apportées aux souffrances psychiques sont liées aux représentations culturelles : selon la manière dont est définie la maladie et ses causes, les symptômes seront interprétés de telle ou telle manière et seront traités en conséquence. Pour Dow (1986), chaque système de guérison recourant à l'usage de symboles (qu'il

s'agisse de psychothérapie, chamanisme, sorcellerie, religion...) repose sur un modèle d'explication du réel qui peut être appelé son « univers mythique ». Celui-ci donne aux expériences vécues un sens qui est partagé par l'ensemble des membres de la communauté. Nous reconnaissons, dans cette formule, l'empreinte de Lévi-Strauss (1963) qui insistait, vingt ans plus tôt, sur le rôle central que remplit, dans le chamanisme, l'adhésion du malade et du chaman à un même système de croyances.

Dans chacun des dispositifs thérapeutiques présentés ci-dessus nous avons reconnu, en effet, l'existence d'un tel ensemble de représentations commun au thérapeute et à la personne en souffrance : les interprétations du mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna », dès lors qu'elles sont formulées clairement par les thérapeutes et intériorisées par les personnes en souffrance, fonctionnent comme un référent culturel commun. Ce modèle explicatif, nous l'avons vu, est proposé aux participants *avant* que n'interviennent les actes thérapeutiques proprement dits. Il inscrit ce faisant les symboles véhiculés par le mythe dans un horizon de sens, et offre à ceux qui l'entendent des clés d'interprétation en fonction desquelles ils pourront articuler le récit à leur vécu.

L'univers mythique, explique Dow, est l'horizon symbolique sur fond duquel viennent s'inscrire les expériences individuelles. Il contient les symboles à travers lesquels les membres du groupe vont pouvoir formuler leurs émotions. Il contient, également, les théories socialement légitimées qui traitent des causes de la maladie et de la manière de les combattre, théories qui ne peuvent être comprises sans référence au cadre culturel dans lequel elles s'inscrivent. L'anthropologue Emily Martin (1989), dans la recherche qu'elle a consacrée aux représentations médicales de la procréation aux États-Unis, a mis en évidence, nous l'avons vu, combien les présupposés sur lesquels repose la médecine occidentale sont mêlés aux valeurs et croyances qui caractérisent notre culture et combien nous sommes loin, dans ce domaine, d'une science objective. Le sociologue et psychanalyste Jeffrey Prager (1998), qui s'est pour sa part penché sur la psychanalyse, a fait la même observation dans le domaine qui est le sien. Il écrit, à ce propos, combien « le travail analytique est profondément dépendant de la culture et des croyances culturelles relatives aux expériences qu'il convient de considérer comme

importantes et significatives » (Prager, 1998, p. 9). Sa réflexion, rappelons-le, s'était posée notamment sur le statut accordé au traumatisme infantile dans la théorie et la clinique analytiques, et dans le discours commun. Il a étudié comment une analysante, influencée par ce discours dans lequel elle baignait, a utilisé celui-ci comme grille d'interprétation pour donner sens à sa souffrance. Cette réflexion conduisit l'auteur à dresser, à propos de la psychanalyse, un constat similaire à celui énoncé par Emily Martin à l'égard de la médecine :

La frontière entre le diagnostic psychiatrique et le milieu culturel est une frontière floue, qui révèle l'imbrication entre les perceptions médicales et les représentations sociales. (Prager, 1998, p. 139)*.

Ce qu'indiquent ces auteurs, c'est l'influence profonde de la culture sur la manière dont on interprète ce que l'on ressent. Selon les contextes, de mêmes états émotionnels ou corporels sont interprétés de manières diverses et suscitent des réponses différentes. Un thérapeute, écrit en effet Calestro (cité par Dow, 1986, p. 60), est quelqu'un qui a été formé de manière à pouvoir associer certains troubles à des catégories étiologiques précises. Selon sa formation, et selon l'école à laquelle il se réfère, il n'abordera pas un même patient de la même manière et ne mettra pas en route la même démarche pour le soigner. Comme tout individu, en effet, pour distinguer le « normal » et le « pathologique » il s'appuie sur des discours, des récits en circulation.

Dow a cherché à résumer par une formule générale le principe de la guérison médiée par des symboles. Cette formule n'est pas sans intérêt. La voici :

Le prérequis pour la guérison par les symboles, c'est que la culture produise un modèle général de monde mythique auquel adhèrent tant les guérisseurs que les malades en puissance. Au cours du processus de guérison, le guérisseur extrait de ce discours général de nature mythique des extraits qu'il adapte à la situation du malade, avec l'aide desquels il interprète les problèmes du patient. En adaptant ce discours mythique, le guérisseur produit des symboles transitionnels sur lesquels le malade projette ses émotions. (Dow, 1986, p. 60)*.

Nous voyons que pour cet auteur, c'est la culture qui détermine les ressources mythiques qui sont utilisées dans le cadre thérapeutique. Et c'est le guérisseur qui, en fonction des besoins du malade, va sélectionner parmi celles-ci les extraits de mythes et symboles adaptés à la situation du malade. Ces symboles sont utilisés comme objets transitionnels : ils permettent au malade de projeter sur eux ses émotions.

Cette description colle admirablement aux différents exemples présentés dans ce chapitre. Nous avons vu, en effet, que le mythe « La Descente aux Enfers d'Inanna » est, au départ, un récit qui circule dans le champ culturel. Ce sont des thérapeutes qui, tombant dessus par les hasards de leur parcours, ont vu l'utilité qu'il pouvait avoir dans un cadre thérapeutique. Ces thérapeutes se sont dès lors en quelque sorte approprié le mythe, et dans certains cas ils en ont produit une nouvelle version, adaptée au contexte dans lequel ils envisageaient de l'utiliser. Ensuite, dans le cadre de leur clinique proprement dite, ils ont invité les personnes en souffrance à sélectionner, dans le mythe, quelques extraits ou symboles sur lesquels projeter leurs ressentis. Le processus, indépendamment des particularités qu'il adopte dans chaque contexte thérapeutique, est bien celui que décrit Dow.

L'auteur ajoute :

Certains cas de guérison suggèrent que parfois les individus sont capables de s'appropriier les mythes par eux-mêmes, en extraire/produire des symboles transitionnels, et se guérir eux-mêmes. Dow, 1986, p. 60)*

La capacité des individus à se soigner eux-mêmes en s'appuyant sur un mythe est illustrée, dans cette recherche, à deux niveaux : je l'ai observée, d'une part, lors de l'analyse du processus de création ; mais aussi, d'autre part, lorsque je me suis penchée sur la portée transformatrice qu'a pu avoir, pour certaines femmes, la lecture du mythe en solitaire. Dans ces différentes situations, nous l'avons vu, des personnes ont pu, sans l'intervention d'un tiers, s'approprier le mythe et déployer son potentiel en termes de symbolisation.

Pour Dow (1986), la psychothérapie occidentale a ceci de particulier qu'elle situe le mythe à l'endroit précis où, effectivement, il agit : dans l'esprit du malade. Le thérapeute aide son patient à produire son propre récit imaginaire de ce qu'il a vécu et à se l'approprier

émotionnellement. Dans les dispositifs thérapeutiques présentés ci-dessus, cette démarche est apparue clairement dans la manière dont Marie-Pierre, par exemple, se positionne vis-à-vis du voyage chamanique qu'elle propose aux participantes : chacune, disait-elle, « trouve son système d'imagerie intérieure » (extrait d'entretien). On le voit, son objectif n'est pas de faire adhérer les participantes à ses propres représentations mais de les aider à développer les leurs. On retrouve cette même attitude en retrait, qui rappelle la maïeutique, dans l'approche de Marijke : elle aussi invite les participantes à ses ateliers à s'approprier personnellement les images qu'elle leur propose.

Le mythe, donc, ne peut avoir une efficacité d'ordre symbolique que si certaines conditions sont remplies. Comme nous l'avons vu, ces conditions concernent, notamment, les représentations de ceux qui l'entendent : il importe que ceux-ci adhèrent à un système de croyances relatives à la santé, la maladie et ce qui les affecte chacune, au sein duquel le mythe peut fonctionner en tant que mythe – système que Dow a appelé le « mythe culturel ».

Dans le champ de la sorcellerie, le « mythe culturel » est le suivant :

Le diagnostic de sorcellerie joue un rôle important dans l'interprétation des symptômes. Il donne un sens à la maladie en attribuant celle-ci à une mauvaise pensée, à la présence d'un objet « chargé » ou à une « entité ». Dans tous les cas, la maladie est interprétée comme le résultat d'une hémorragie de l'énergie vitale de l'ensorcelé, qui s'échappe progressivement de son corps. Il importe donc d'arrêter celle-ci le plus rapidement possible, car son aboutissement mène inévitablement à la mort. (Schmitz, 2003, p. 341).

Dans le champ de la psychanalyse, c'est l'histoire individuelle infantile qui est évoquée comme cause de la souffrance. Dans ces deux contextes, la souffrance individuelle est appréhendée comme la conséquence d'événements passés dont le sujet doit se libérer.

Ces deux discours circulent, parmi d'autres, dans notre société. Ils sont externes à l'individu et lui offrent un modèle explicatif avec l'aide duquel il peut donner sens à son vécu. Obeyesekere (1990) a souligné, à cet égard, combien la réflexivité qui est au centre de la psychanalyse ne caractérise qu'une forme parmi d'autres de résolution des souffrances psychiques. Une forme qui, dans notre culture, est

certaines valorisées ; mais qui ne peut pour autant être jugée supérieure à d'autres. Lévi-Strauss écrivait, un demi-siècle plus tôt :

Dès lors que le chaman ne psychanalyse pas son patient, nous pouvons conclure que la remémoration d'événements passés, considérés par certains comme le ressort de la thérapie psychanalytique, n'est qu'une expression (dont on ne peut mettre en doute la valeur et l'efficacité) d'une méthode plus fondamentale, qui doit être abordée sans tenir compte de la genèse individuelle ou collective du mythe » (Lévi-Strauss, 1963, p. 204)*.

Et il ajoutait :

La version moderne de la technique chamanique, que l'on appelle la psychanalyse, tire ses spécificités du fait que dans une civilisation industrielle il n'y a plus d'espace pour la pensée mythique, sauf à l'intérieur de l'homme lui-même. (Lévi-Strauss, 1963, p. 204)*.

Nous reconnaissons dans ce dernier extrait la vision pessimiste de Lévi-Strauss à l'égard de cette société dans laquelle, à le lire, « tout s'en va ». Les témoignages recueillis dans le cadre de cette recherche témoignent du caractère excessif de ce verdict. Nous avons vu, en effet, que dans notre société le mythe conserve toute sa place, quand bien même celle-ci ne serait plus la même que par le passé.

b) L'adhésion au discours du thérapeute

Pour Dow, la seconde étape du processus de guérison symbolique consiste, pour le guérisseur, à faire en sorte que le malade soit convaincu que son problème peut être interprété selon les termes du mythe qu'il lui propose. Nous avons pu constater, dans l'analyse qui précède, combien les thérapeutes ont eu du succès sur ce plan : chacune d'elles a convaincu les personnes en souffrance qui s'adressaient à elle que le mythe d'Inanna parlait d'elles.

c) Transposition de la situation problématique dans un discours fictif

Quelle que soit la méthode proposée, le guérisseur (qu'il s'agisse d'un chaman, conteur, psychanalyste, animateur de psychodrames, sorcier...) propose à l'individu en souffrance des contenus

symboliques polyvalents, ouverts, sur lesquels celui-ci est invité à projeter son vécu. Différentes techniques sont utilisées pour faciliter l'articulation entre ces deux niveaux de réalité. Dans les pages qui précèdent, nous avons pu nous familiariser avec plusieurs d'entre elles. Notamment, avec les techniques de narration utilisées par les conteurs pour captiver l'attention de leur auditoire (Harold Scheub, 2002), et avec les techniques expressives auxquelles certains thérapeutes comme Betty De Shong Meador ou Marijke ont recours. Toutes ces techniques, explique Dow, ont pour fonction d'entraîner l'individu dans un état de conscience particulier. L'efficacité symbolique, explique-t-il, prend place en effet quand le sujet conscient baisse la garde. Il faut qu'il se laisse prendre par un discours qui n'est pas le sien, qu'il accepte de se laisser emporter dans un scénario qu'il ne maîtrise pas. Il s'agit bien d'une forme de mise en suspens d'une volonté de contrôle sur la réalité. La censure intérieure se relâche.

Cette étape qui est le cœur, le ressort de tout le processus d'efficacité symbolique, est celle de la symbolisation, c'est-à-dire de l'articulation d'émotions avec des symboles. Comme l'a souligné Obeyesekere (1990), les symboles sont à la fois personnels et culturels ; personnels dans la mesure où offrent un support à la réflexivité, et culturels dans la mesure où ils permettent également la communication avec d'autres. Transposées sur des symboles, les émotions peuvent être objectivées par le sujet et partagées avec son entourage.

Le symbole efficace est celui qui permet à celui qui souffre de se représenter ce qu'il vit sous une forme socialement légitime. Il lui permet, ce faisant, de s'approprier les émotions que faute de pouvoir élaborer il avait jusque là refoulées. Proposer des symboles, des récits, des rites à travers lesquels les souffrances, désirs, angoisses individuels peuvent se dire, c'est en effet permettre aux individus de se libérer de leurs émotions. Ne pas leur offrir de telles ressources symboliques, c'est les condamner à la honte, la culpabilité, mais aussi à rejeter en eux ces sentiments inavouables. L'effet déculpabilisant du mythe auprès des femmes en souffrance a été souligné par plusieurs thérapeutes. Notamment, par Judith :

Parmi les effets à court terme, une des choses qui arrivent fréquemment c'est que les femmes quittent la honte. Parce que beaucoup de femmes viennent avec un fort sentiment de honte :

« pourquoi cela m'est-il arrivé ? Il y a quelque chose qui ne tourne pas rond en moi. » Je suis sûre que si vous avez travaillé avec des femmes qui ont été victimes d'abus sexuel, vous avez souvent entendu des choses du genre : « Je dois avoir fait quelque chose. C'est sûrement parce que je... ou il y a quelque chose qui ne va pas en moi. » Et vous vous attaquez à cette honte. Et j'insiste personnellement sur le fait que si ce mythe est si puissant, c'est parce que c'est une expérience collective. Ce n'est pas seulement votre drame. Non, c'est un drame collectif. Lorsqu'elles partagent leur expérience avec d'autres et qu'elles réalisent que d'autres femmes ont vécu des choses similaires à ce qu'elles ont connu, la honte se dissout : « je ne suis pas la seule, ce n'est pas *mon* problème ». Et les gens sortent de leur isolation.*

On voit comment, à travers l'explication qu'elle propose aux femmes en souffrance, Judith les conduit à appréhender leur vécu dans une perspective qui le rend légitime : de coupables, elles deviennent victimes. Elles peuvent, dès lors, s'autoriser à vivre ces émotions.

d) Intervention dans le récit imaginaire pour induire des changements dans le réel

Après l'expression, vient la résolution. Lévi-Strauss (1963), dans son analyse célèbre d'un cas de guérison chamanique, montre comment, à travers la manipulation de symboles, le guérisseur va agir sur la réalité subjective du malade. En raison de son identification au récit produit par le guérisseur, le malade éprouve l'aventure fictive dans son corps. Cette étape du processus de guérison l'engage totalement : il fait là une expérience réelle, rendue possible par un récit imaginaire. Il s'agit bien d'une traversée, une expérience vécue tant sur le plan émotionnel que sur le plan psychique.

Pour Dow (1986), être thérapeute consiste fondamentalement à aider une personne en souffrance à restructurer sa vision du monde rendue chaotique par l'irruption d'un événement traumatique. Un nouveau récit⁶⁴, cohérent, se substitue à ce que je propose d'appeler une « errance symbolique », c'est-à-dire une tentative désordonnée par le sujet de produire du sens autour de ce que l'on a coutume d'appeler la

⁶⁴ Le terme « récit » ne dit rien de la nature du récit en question, la qualification de « scientifique » ou « mythologique » de celui-ci ne reflétant, en définitive, que le point de vue à partir duquel il est abordé.

« béance symbolique », c'est-à-dire le lieu où l'irruption d'un réel a déchiré le système avec lequel le sujet donne sens à ce qu'il vit.

On voit que la symbolisation est un processus qui implique une démarche volontaire. Ce n'est pas par hasard que l'on parle, à cet égard, d'un « travail ». C'est bien ce travail que cherchait à soutenir chacun des dispositifs que nous avons évoqués. Dans certains cas, ce travail d'élaboration est porté par le malade seul ; parfois, il est fortement alimenté par le thérapeute (ou chaman ou conteur) et le « malade » n'a plus qu'à se glisser dans le récit qui lui est proposé. Certains dispositifs thérapeutiques sont organisés sous forme d'ateliers de quelques heures ou quelques jours ; d'autres s'étalent sur des années. Evidemment, toutes ces démarches n'ont pas la même portée. Par-delà une réflexion sur l'efficacité particulière de chacune, il est utile de s'interroger, cependant, sur les homologues existant entre les processus impliqués.

B/ Le symbole, quand le sens s'offre et se dérobe à la fois

Insistons sur le rôle central joué, dans le processus que nous venons de décrire, par les images ou symboles. Les auteurs que j'ai choisis pour guides s'accordent tous sur ce rôle fondamental de l'image symbolique en tant qu'unité polysémique. Celle-ci semble bien être l'unité agissante du récit, le « poème » qu'il contient, pour le dire avec les mots d'Harold Scheub (2002). Ce qui ressort des témoignages présentés plus haut, c'est qu'en définitive son efficacité est indépendante du cadre thérapeutique choisi. Que le mythe soit lu en solitaire, qu'il soit joué lors d'une séance de psychodrame, mis en scène par un chaman, ou raconté dans le cadre d'une psychanalyse, les effets qu'il induit ne semblent pas fondamentalement différents – pour autant, bien entendu, que les conditions relatives à l'efficacité symbolique soient remplies.

À quoi tient ce pouvoir du symbole ? Peut-être, précisément, à sa réserve, cette faculté qu'il a à évoquer une infinité de choses sans pour autant se laisser circonscrire, contenir, par un sens qui viendrait le délimiter. Le symbole, toujours, échappe. Par cette dérobade, il met le sujet au travail, l'invitant à un travail de liaison, de déchiffrement qui

ne peut se faire sans que celui-ci ne s'y implique, et ce tant émotionnellement que mentalement et physiquement.

Le symbole résonne simultanément à différents niveaux : il stimule le conscient et l'inconscient et, à travers eux, le corps, touchant le sujet au-delà de ce qu'il peut en dire, au-delà de ce qu'il peut en saisir. À cet égard, l'action du symbole s'apparente à celle que Mauricio Garcia attribue à la psychanalyse : « l'idée de la poésie comme grimace, comme promesse de sens qui ne s'accomplit pas, me semble pertinente pour penser le statut de l'intervention analytique et son efficacité » (Garcia, 2006, p. 12). Ici et là, à la manière d'une carotte présentée à l'âne au bout d'un bâton, du sens est annoncé mais se dérobe au sujet qui, pour l'atteindre, doit se mettre en mouvement. Et c'est précisément ce mouvement, ce travail d'élaboration par lequel le sujet tente de lier la forme du symbole ou du discours qu'il construit à la masse informe de ses ressentis, qui produit du sens. Plus il avance, plus du sens est produit. Et si le symbole à un moment donné cesse de parler, ce n'est pas parce que le sens qu'il contient en puissance est épuisé, mais simplement parce que le sujet a cessé d'avancer – peut-être, simplement, parce que son besoin de sens a été comblé.

C/ Le « travail de la culture »

L'efficacité symbolique, nous l'avons vu, est au cœur de chacune des démarches qui furent présentées dans ce chapitre. Le caractère limité de cette recherche ne permet pas, bien entendu, de généraliser ; nous pouvons toutefois émettre l'hypothèse que si l'on poursuivait la comparaison à d'autres démarches thérapeutiques nous retrouverions, au cœur de celles-ci, le même processus de liaison d'affects à des représentations. Il s'agit là en effet, d'après Jean Florence (1997), d'un besoin fondamentalement humain. L'homme, par nature, est obligé de produire du sens pour intégrer psychiquement les épreuves qu'il traverse :

« Inventer » la cure psychanalytique n'était, en réalité, que retrouver les ressources de plaisir et de métamorphoses inscrites dans les pratiques thérapeutiques depuis des millénaires. (...) La catharsis en particulier reconduit aux origines de la plus vieille médecine du monde dont on sait qu'elle mêle pouvoirs magiques

des mots, des masques et des trances et pouvoirs empiriques des remèdes, du feu et du bistouri... (Florence, 1997, p. 98)

Gananath Obeyesekere (1990), à partir d'un point de départ différent, est parvenu lui aussi au même constat. Pour lui, le discours analytique et les symboles culturels (tels ceux déployés dans les mythes) remplissent la même fonction : ils offrent à l'individu des ressources symboliques avec lesquelles il peut formuler, structurer, et donner sens à son vécu. Ce qui les différencie les uns des autres, c'est le type de récit qu'ils produisent et, bien entendu, leur portée. Certes, le langage de la psychanalyse n'a pas grand-chose à voir avec celui du mythe ; pour autant, comme nous l'avons vu, cela ne les empêche pas de fonctionner de la même manière. L'important est que l'individu puisse élaborer ce qu'il a vécu dans un discours accrédité par d'autres, peu importe le chemin.

Ce processus d'élaboration symbolique correspond, pour Obeyesekere, au « travail de la culture » :

Le « travail de la culture » est le processus à travers lequel des formes symboliques existant sur le plan culturel sont créées et recréées dans les esprits des individus. (Obeyesekere, 1990, p. xix)*.

En d'autres mots, les motivations inconscientes individuelles sont traduites dans des formes symboliques culturelles qui, en retour, vont structurer les représentations inconscientes individuelles. Il s'agit d'un mouvement de va et vient, d'influence réciproque entre collectif et individuel, imaginaire et pulsionnel. Harold Scheub (2002) répète volontiers, à ce propos, que l'on ne peut vivre sans histoires. Discours que partage également l'historien Jan Vansina⁶⁵ qui me faisait remarquer, quant à lui, la profusion des figures mythiques qui peuplent les livres et films à succès d'aujourd'hui.⁶⁶ Comme quoi nous ne pourrions nous en passer : chassez-les par la porte, elles reviennent par la fenêtre.

⁶⁵ Jan Vansina, qui est originaire de Belgique, est Professeur émérite d'histoire à la University of Wisconsin – Madison. Il m'a accordé un entretien en mai 2009.

⁶⁶ Il citait notamment la série télévisée *Starwar* (La guerre des étoiles), et l'ouvrage *Harry Potter* dont le succès auprès d'un public jeune et moins jeune défraie la chronique depuis plusieurs années.

La fonction que remplissent sur le plan psychique les productions de l'imaginaire est une question qui a passionné, également, Gilbert Durand (1969). En effet, comme nous l'avons vu, selon lui les symboles véhiculés par les mythes à une époque donnée dressent sur le plan sémantique un ensemble cohérent qui formule une réponse spécifique à la question fondamentale qu'est celle de la mort. Ce mouvement par lequel des productions culturelles viennent s'articuler à des besoins psychiques reçoit, dans sa théorie, le nom de « trajet anthropologique ». L'imaginaire, et le mythe en fait partie, remplit donc pour lui une fonction importante en termes de résolution des tensions psychiques individuelles. Obeyesekere ne dit pas autre chose :

Les êtres humains expriment les problèmes ontologiques de l'existence et de l'être à travers des systèmes de représentations multiples ou symboles. (Obeyesekere, 1990, p. 17)*.

