

LE RITUEL MAGICO-TRAGIQUE

(A travers les modèles de François Favre)

par Emmanuel LEGEARD

Le mythe est un songe. Ce pourquoi les civilisations « logiques » ont pu l'appeler mensonge. Mais pour les civilisations que Lévy-Bruhl appelait « pré-logiques », il est la vérité. Une vérité imaginaire, une réalité inactuelle, et non une vérité *actuelle*. Le mythe est moins une fondation qu'un cadre originel. Etant pré-logique, il ne peut se définir selon cette relation de notre entendement que nous appelons cause. Le mythe n'est pas un moteur premier. Il est le cadre d'une finalité naturelle que le rituel sacrificiel vise à faire avorter, à « neutraliser ». On peut encore préciser : ainsi que Jean Bottéro l'explique à propos de *L'Épopée de la Création* mésopotamienne, les sociétés traditionnelles ne pensent pas en termes d'Origine mais de Devenir. Et ce principe n'est pas tant de vie que d'animation, de « vivification » (von Keyserling). Impersonnel et éternel, il n'est pas lui-même une divinité puisqu'il n'est pas une personne, mais c'est de lui que la divinité tire son existence. C'est pourquoi nous avançons ici une hypothèse, que d'aucuns trouveront hardie mais dont chaque nouvel examen nous permet de vérifier la justesse : nous autres, peuples d'après Copernic, nous n'imaginons l'infini que comme infiniment loin de nous. C'est cela que Weber eût dû appeler *Entzauberung der Welt*¹ (mais Weber n'avait pas de génie). Or, au regard du Sacré, l'Infini n'est pas l'infiniment éloigné dans l'espace et dans le temps ; l'Infini, c'est la Terre même. Résultat d'un *clinamen*², le lieu de sa naissance est signalé par la divinité comme celui de la cristallisation de l'identité, comme le foyer de l'infini où les parallèles se rencontrent. Pour l'homme naturel, le fini se double de l'infini ; et le visible, de l'invisible. Voilà justement la véritable *essence* du sacré : son irréductible ambiguïté.

Le mythe n'a pas d'auteur. Qu'est-ce à dire ? Que la voix païenne du mythe, voix du silence³, voix d'avant l'atomisation de la pensée par le langage, est antérieure à un individu et *qu'elle le parle*⁴. C'est là, d'ailleurs, qu'il faut voir la source de toute divination, de tout présage antique. Tirésias, dans *Les Bacchantes* ou Atossa, dans *Les Perses*, sont littéralement *annexés* par le Divin. Il n'y a pas d'auteur au mythe. Le mythe est le phénomène originaire sur fond de quoi se profile la naissance d'une nation. Ainsi la dénomination d'Ur-mythe est-elle une expression redondante si on ne lui donne la signification que personnellement nous y décelons : le mythe est raccordé à l'Être comme étant l'Autre du Temps. Plus simplement, le Mythe est au Temps sa doublure d'Être. Récit sans auteur, le mythe est l'articulation d'avant les voix. Son rôle *cardinal*⁵ de doublure essentielle du Temps nous autorise à voir le temps mythique sous la forme non d'une ligne – qu'elle soit circulaire ou droite – mais d'une sphère intemporelle, opaque et pleine de sa gravité de Déesse-Mère. Car le Temps mythique offre cette particularité d'associer à l'axe ordinal des causes répétitives l'axe imaginaire des manifestations cardinales qui, par définition, ne se répètent jamais. Le Temps mythique est donc, suivant l'expression de Jean Charon, un temps « à relativité complexe ». Double, duplice, ambiguë, l'Histoire mythique dote le Temps logique de sa doublure d'Ailleurs absolu avec quoi le lieu sacré communique et grâce à

¹ "désenchantement du Monde" [Ndlr].

² Suivant Epicure, le monde s'est formé par la rencontre d'atomes dans le vide. Mais cette rencontre n'était pas forcée ("physique") ou fortuite, mais intentionnelle ("par inclination" : *clinamen*). Selon l'auteur, cette notion peut être considérée comme une intuition de la gravitation quantique [Ndlr].

³ De même que la *tykhé*, destinée tragique, est un « principe silencieux ».

⁴ Pour Lacan, et contrairement à Freud, l'inconscient est structuré comme un langage. Pour l'auteur, qui reprend cette idée de Heidegger, nous ne parlons pas ce langage, c'est au contraire ce langage qui nous fait parler (tous les messages sont subliminaux) ; l'inconscient n'est pas conscient parce qu'il est puissance de retrait [Ndlr].

⁵ du latin *cardo* : le gond, la charnière, l'articulation qui conjoint les membres.

quoi la manifestation de la divinité peut être, dans le même mouvement, invoquée et conjurée. Le Temple grec ou le Theatron sont ces lieux propitiatoires, raccordés à l'Autre du Temps, où la fureur de l'Être fait irruption et, sa manifestation étant contingente à sa représentation, se consume soi-même faute d'aliment. Le Temps, comme le Theatron, est le lieu où l'ici communique avec l'ailleurs – ce pourquoi Usener a pu faire dériver « temple » et « temps » d'une racine commune.

Le Temple, le Théâtre sont ces foyers où convergent ces énergies « malaisément maniables » (Caillouis) et qu'on appelle sacrées en vertu même de leur caractère ambigu. Dans le Temple comme dans le Théâtre, **la représentation de la Puissance n'a pour fonction que de différer la réalisation d'un avenir contenu dans l'inconscient collectif, devenu conscient et donc « purifié »⁶ le temps de cette représentation.** Comme, en effet, la représentation mythique ne relève pas d'une logique qui démêlerait le vrai du faux parmi les prévisions de l'avenir, la seule opposition significative en l'occurrence est *A-léthéia / Léthè*⁷. Et, sans doute, ce que la Tragédie met en scène, c'est le « toujours-déjà oublié », ce dont l'*Œdipe* de Sophocle donne un exemple connu de tous. Cet Inconscient œdipien – lequel n'a rien de sexuel – est « lèthè ». Autrement dit : l'Essentiel (la Destinée), en tant qu'il se soustrait à toute reconnaissance parce que non répétitif, ne peut être assimilé par une mémoire qui n'est que répétition. Or, nous le savons, le mécanisme de la tragédie est bien axé sur la reconnaissance. Mais de quel type ? La reconnaissance d'un passé qui n'a jamais eu lieu et la reconnaissance, dans l'instant de son accomplissement, d'une prédiction catastrophique ou d'un mauvais présage que nous avons oublié. Pour se produire, la reconnaissance dramatique a besoin d'une connaissance préalable des événements futurs et d'un essentiel oublié de cette connaissance préalable. L'épouvante tragique qui autorise la purgation des passions est donc tout entier articulé sur ce jeu du lèthè et de l'a-léthéia qui est aussi le mécanisme de l'épouvante. En effet, dans cet instant même où l'essentielle vérité nous investit de sa fureur, nous savons non seulement ce que le familier recelait d'étrange, mais encore qu'un Autre en nous témoigne de ce que nous l'avons déjà su.

La Tragédie est la représentation d'un phénomène sans origine, « pur » – d'un *Urphaenomen*. Plutôt que de parler de « répétition d'une première » comme le fait Jacques Derrida (et bien que ce soit exactement ce que nous avons à l'esprit), nous préférons parler de « retour ». Dionysos n'est-il pas le Dieu qui revient ? Dionysos, le Dieu du Rythme originaire. Deux fois né, préservé de la mort grâce à la palpitation de son cœur épargné, Dionysos est parfois reflet parfois fantôme, toujours double et renaissant. Zeus l'ayant confié aux Courites, ses parents nourriciers, Dionysos est attiré hors de son refuge par les Titans qui agitent devant lui toutes sortes de jouets. Une fois Dionysos en leur pouvoir, les Titans le tuent, le démembrèrent et font bouillir les morceaux dans un chaudron pour enfin les dévorer. Mais le cœur de Dionysos, sauvé par Athéna, continue de palpiter. Zeus vengeur frappe les Titans de son foudre et, grâce au cœur qu'a maintenu en vie Athéna, ressuscite le jeune Dionysos. La Résurrection de Dionysos est un Remembrement. Ce pourquoi la Tragédie est doublement Remembrance : *Anagnorisis*⁸ et *Aléthéia*. A travers les personnages dont il prend possession et qu'il fait agir à son gré, c'est Dionysos qui parle, l'Autre symbolique dont la Voix vient de plus loin que nous-mêmes. Et les personnages ainsi possédés, personnages eux-mêmes imaginaires, sont des doubles de Dionysos que l'Imagination investit dans la transe et qu'elle abandonne à leur être dévasté. C'est au prix de ce sacrifice que l'aventure de la Violence originaire sera, chaque fois, différée d'autant. Il faut donc qu'il y ait une identification, par le délire bachique, d'un personnage tragique à la personne de Dionysos.

Dans les *Bacchantes*, par exemple, Penthée est un jeune roi guerrier qui veut interdire l'accès de Thèbes à Dionysos et à ses thiasés⁹. Dionysos se venge en jouant Penthée. Il fait semblant d'accéder au désir qu'a ce dernier d'espionner les Bacchantes. Dionysos le costume ainsi en femme, dénoue ses tresses, le vêt d'une robe et lui met le thyrsé en mains. Sous sa nouvelle apparence, Penthée, dans son délire, s' imagine bercé dans les bras de sa mère (vv. 968-969) comme l'avait été le jeune Dionysos avant lui par Ino. L'identification avec le Dieu signifie la perte de Penthée. Il subira la mort et le *diasparagmos* (démembrement), mais non la résurrection. Penthée n'est pas un Dieu. Penthée est donc précipité du haut d'un pin et déchiré par les Bacchantes, au nombre desquelles compte sa propre mère Agavé. Quel a été le crime de Penthée ? D'ignorer la nécessité de célébrer la part d'ombre de cet ordre impliqué par l'Imaginaire et réprimée d'habitude par l'ordre explicite de la

⁶ par la *catharsis*.

⁷ Le verbe grec *lanthano* (être caché) a donné *lèthè* (l'oubli) et *a-léthéia* (la vérité, la réalité). Selon l'auteur, ce qui se donne dans le Temps (*a-léthéia*) se retire pour l'Essentiel dans le même mouvement [Ndlr].

⁸ "Reconnaissance", au sens tragique [Ndlr].

⁹ Les Bacchantes sont les femmes en transe qui constituaient l'un des cortèges religieux (ou "thiasés") de Dionysos [Ndlr].

Raison. Penthée reste ainsi insensible à l'*Eukosmia*¹⁰. C'est là son crime. A l'exemple de Penthée, nous pouvons juger du caractère sacrificiel de la Tragédie. La violence représentée dans la Tragédie est une violence épargnée à la société. Le Tragique, dans son commerce avec la Puissance dionysiaque, veille à ce que soit épargné à la société ce démembrement dont Dionysos est le symbole. Dans la Tragédie grecque, il s'agit de neutraliser le *Péril* qui guette la société dans son entier et de le rendre inoffensif en le déclinant sur le mode mineur de la représentation : le sacrifice rituel. Pour éviter le démembrement de la société, il faut démembrer un animal (ou un individu) propitiatoire – ainsi du sacrifice de Penthée dans *Les Bacchantes* d'Euripide. La représentation périodique de l'action – qui, selon Emmanuel Velikovski, obéissait aux phases lunaires et plus généralement à la course des astres-dieux – vise à éviter à la société de rentrer dans un processus d'involution en différant indéfiniment l'actualisation de la violence originaire¹¹.

Dans la structure de la Tragédie grecque, et à part quelques exemples explicites (Tirésias dans *L'Œdipe* de Sophocle), c'est l'assistance qui est censée basculer dans l'appréhension collective, nocturne et reptilienne, de ce qui va s'accomplir. Sur scène, des personnages dépossédés d'eux-mêmes, habités par un moi imaginaire dont la divinité tutélaire – Dionysos – tire les ficelles, épuisent la violence en la détournant sur eux et sur l'objet du sacrifice. En effet, l'influence cathartique qu'exerce la tragédie sur le spectateur tient justement à l'intensification de son affectivité qu'induit la certitude (réprimée) de la catastrophe finale. Ainsi, la collectivité des spectateurs, plongée dans le mythe, dans l'Imaginaire et respirant l'atmosphère prémonitoire du rêve, purge-t-elle son sein de la violence qui y couvait. La Tragédie n'a pas besoin d'obéir à un enchaînement de causes qui relèveraient d'une implacable logique immanente, ainsi que nous pouvons le vérifier à la lecture de *L'Hercule furieux*. Comme nous l'avons dit plus haut, le mythe n'est pas un moteur premier : il est le cadre d'une finalité *naturelle* que le rituel sacrificiel vise à faire avorter, à neutraliser.

Un exemple proche de nous, et merveilleusement réussi, de retour à cette conception antique pourrait être la pièce de Jean Giraudoux *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, qui témoigne d'une profonde intelligence du sens sacré de la tragédie antique. Cassandre (dont tout le monde connaît l'histoire¹²) prédit contre l'estimation raisonnable d'Andromaque que la guerre de Troie aura lieu. Qu'est-ce qui guette Troie si la violence doit faire irruption dans ses murs (et nous savons qu'elle le fera sous la forme du Cheval de Troie) ? Eh bien, c'est la diaspora des Troyens, le démembrement de la Cité et l'éparpillement de son peuple qui s'en ira fonder Rome ! Nous ne pouvons pas croire que la guerre de Troie n'aura pas lieu et cependant, comme dans le conte merveilleux, nous ne pouvons nous empêcher de souhaiter qu'elle n'arrive pas. Ce souhait exhaustif épuise en nous les ressources de la violence et nous amène à considérer d'une immense bêtise le mécanisme amenant la guerre. Le vœu ici est l'expression de la religion, c'est-à-dire de ce qui unit les spectateurs. Nous sommes tous unis, à la vision de la pièce de Giraudoux, dans le même vœu que Cassandre ait tort, en quoi nous perpétons à travers nous la malédiction dont Apollon l'avait frappée puisque nous ne voulons pas la croire. En raccourci : nous *savons* la fin à l'avance, mais nous ne voulons pas y *croire*. D'où le « mystère »¹³. Et tout ici ramène au problème, crucial, de la prémonition : **si nous avions voulu y croire, nous aurions pu l'éviter**. D'où la sagesse de celui qui inventa le rituel du *Tragou ôïdé*¹⁴ : représenter la violence dans un spectacle qui draine les passions, les assèche et les sublime grâce à l'adhésion enthousiaste – à la « crédulité » dira le sceptique cartésien – de la totalité des spectateurs. Avec la Tragédie, nous nous trouvons donc dans un schéma d'interactions complexes telles qu'elles ont été décrites par

¹⁰ "l'Harmonie universelle", mais au sein du Chaos. Selon l'auteur, le néologisme de *Chaosmos* (intrication du Chaos et du Cosmos), proposé par Deleuze, conviendrait encore mieux [Ndlr].

¹¹ Ce jeu de l'Indémembrable et du Démembrement, nous le retrouvons avec Kundala et dans le Kali-Yuga [Ndlr : *Kundala* est le serpent mythique de Shiva, source de toute énergie et qui, selon les philosophes tantriques, se trouve lové au bas de la colonne vertébrale des humains, dans le "sacrum" ; il s'agit de l'éveiller par des pratiques appartenant au yoga. *Kali-Yuga* ("ère de la déesse Kali") correspond à une phase cosmique d'involution]. Nous retrouvons aussi ce jeu, dans une certaine mesure, avec les allégories que les savants donnent de l'entropie (Humpty-Dumpty, etc.), type « postmoderne » d'*Involution*. N'oublions pas que le Serpent, symbole du Chaos primordial – comme Dionysos (lequel, d'ailleurs, n'apparaît jamais que les reins ceints d'un serpent, peut-être Python) – est, faute d'avoir des membres, l'Indémembrable. Ce qui précède toute distinction : « Tous les serpents possibles forment ensemble une unique multiplicité primordiale, une indémembrable Chose primordiale qui ne cesse de se tortiller, de disparaître et de renaître » (H. von Keyserling, *Méditations sud-américaines*, Paris 1932, p. 20).

¹² Cassandre ne prévoit l'avenir que parce que des serpents l'ont « purifiée » au berceau. Pour reprendre les mots de Blake, le serpent passait, dans l'Antiquité, pour « nettoyer les portes de la perception ». Cette faculté divine allait toutefois de pair avec une malédiction : Cassandre était condamnée à prédire l'avenir sans qu'on la croie jamais.

¹³ Au sens du drame sacré médiéval, mais aussi au sens où le mystère est ce qui n'arrive jamais – ne peut arriver – qu'à l'autre : la mort. Mort dont nous savons qu'elle est inéluctable sans parvenir pour autant à y croire.

¹⁴ "l'Ode, le Chant du Bouc" [Ndlr].

François Favre dans son modèle de la prémonition potentialisante ¹⁵ : à partir d'une finalité annoncée sur le mode irrationnel de l'Imaginaire, nous laissons s'exprimer la violence redoutée sur le mode mineur d'une catastrophe tragique qui met la société à l'abri de l'actualisation réelle de cette violence, en se rendant favorable la divinité qui régit ce Possible : Dionysos. La Loi du Destin dionysiaque régit les comportements des acteurs sur scène, mais elle perd du même coup son ascendant sur l'Inconscient collectif des masses purifiées.

Le mécanisme, ici, est révélateur : la purgation des passions tient en fait à ce que le spectateur épuise son organe de répression du moral. Le sort en étant jeté d'avance, la tragédie est écrite à rebours. Mais le spectateur s'applique à ne suivre que l'ordre manifeste des événements, espérant – contre toute finalité – une improbable inflexion du cours du destin dans le sens qu'il souhaite voir accompli. Découvrant la prémonition dans le temps même de sa réalisation, il offre à l'invisible l'occasion de devenir visible. Le spectateur aliène la différenciation de son temps subjectif à celle de l'espace dramatique où se joue l'action mythique (i.e. imaginaire). Une mutation se produit alors dans l'objet, dans le *simulacre* – phénomène de transsubstantiation analogue à l'eucharistie chrétienne – et tout se met en place pour que la catastrophe ait lieu dans une imitation qui précède, suspend et diffère son modèle « avancé ». Sur scène, les forces se déchaînent que nous appelons des Dieux, et la violence se dissipe dans la représentation de l'action – signe, comme Usener le rappelle, que ce n'est pas encore cette fois que le Temps sortira du Temple où l'indémémorable tourbe des spectateurs le retient prisonnier. Le champ dramatique ouvre un espace imaginaire à angle droit de sa réalisation temporelle ¹⁶.

(décembre 2002)

¹⁵ "Le Modèle de l'auto-prémonition", *Revue de parapsychologie* n° 14, 1982, pp. 9-29 (éd. Gerp). Cet article est disponible sur le site Gerp [Ndlr].

¹⁶ Cette notion illustre un aspect d'un autre modèle de François Favre, le circuit psi, plus général que le précédent et exposé dans son article "Animisme et Espace-Temps", paru dans *Autour du rêve, Forum transdisciplinaire n°1*, Editions L'Atelier du rêve, 1995 et disponible sur ce site. Ce modèle, également psychophysique, stipule une complémentarité entre le temps fléché de la réalité et l'espace fléché de l'imaginaire [Ndlr].