

Jean Markale

Le périple celtique et la quête du sacré

En l'an 287 avant notre ère, si l'on en croit les auteurs grecs et latins, un chef gaulois nommé Brennus conduisait une troupe de guerriers à travers les montagnes de la Grèce. « Etant entré dans un temple, Brennus ne regarda même pas les offrandes d'or et d'argent qui s'y trouvaient : il prit seulement les images de pierre et de bois et *se mit à rire* parce qu'on avait supposé aux Dieux des formes humaines et qu'on les avait fabriquées en bois et en pierre »¹. C'était au cours d'une expédition, à vrai dire assez fantastique, où des guerriers celtes, venus de certaines régions surpeuplées de la Gaule en plusieurs étapes, se dirigeaient vers le sanctuaire des sanctuaires, c'est-à-dire Delphes, nombril du monde méditerranéen. Brennus, qui dirigeait donc cette expédition, « osa tourner ses regards vers les temples des Dieux et dire, en une raillerie impie, que les Dieux étaient assez riches pour donner aux hommes »².

Visiblement, les auteurs de l'Antiquité classique ne semblent guère avoir apprécié l'attitude *sacrilège* de Brennus, de même que le comportement religieux des peuples celtes paraît leur avoir causé d'insurmontables problèmes. D'ailleurs, ils n'ont guère compris non plus cette expédition de Brennus vers Delphes. Le fait que la narration de la bataille de Delphes, au cours de laquelle les Gaulois sont victimes d'étranges phénomènes, narration due au Grec Pausanias, au Latin Justin, et corroborée par Cicéron, est

1. DIODORE DE SICILE, fragment XXII.

2. JUSTIN (qui résume le gaulois latinisé Trogue-Pompée), XXIV, 6.

absolument identique au récit d'une bataille des Grecs contre les Perses, au même endroit, mais plusieurs siècles auparavant, et raconté par Hérodote, nous laisse très perplexes quant à son authenticité réelle. Il ne s'agit pas de nier la présence des Gaulois en Grèce en ce début de III^e siècle : ils y ont laissé des traces, et les rescapés de cette expédition sont même passés en Asie Mineure où ils ont fondé le royaume des Galates. Mais les circonstances particulières qui entourent le soi-disant sac de Delphes par les Gaulois nous font penser qu'il s'agit probablement d'une fable colportée par les Celtes orientaux, recueillie telle quelle par les Grecs et arrangée par eux dans le cadre historique du siège de Delphes par les Perses dans le but de démontrer l'inviolabilité du sanctuaire oraculaire d'Apollon. Il n'en reste pas moins vrai que les Gaulois de Brennus, encore qu'il faille douter de la réalité historique de celui-ci, car il ressemble trop à un héros mythologique gallois, sont venus en Grèce et se sont dirigés vers Delphes.

Or Delphes, de loin le plus important sanctuaire de la Grèce, était aussi l'endroit sacré par excellence de tous les peuples de l'Antiquité. Le fait qu'on y honorait non seulement Apollon, mais également Dyonisos, les souvenirs concernant une antique divinité tellurique nommée d'abord Delphyné, puis Python, cela indique un creuset dans lequel se sont fondues diverses traditions religieuses venues d'ailleurs. Le cas d'Apollon est en lui-même intéressant, car de l'aveu des écrivains du temps, on distinguait plusieurs figures divines sous son nom, autrement dit les fonctions du dieu, et la forme qu'on lui attribuait, étaient le résultat d'une lente maturation à partir de notions hétérogènes. La fable selon laquelle le dieu solaire Apollon tue le serpent Python, image d'une divinité tellurique féminine, recouvre une réalité : le remplacement du culte de la Déesse-Terre par celui d'un dieu céleste. Mais ce dieu céleste est bien confus, puisqu'il est l'image récente, à travers une société patriarcale, de la primitive déesse solaire indo-européenne dont le souvenir rôde à propos de la cruelle déesse des Scythes, celle-là même qu'Eschyle et Euripide ont décrite sous les traits d'Artémis. Il est vraisemblable qu'à un certain moment de l'histoire, le culte matriarcal s'est transformé en culte patriarcal sous la poussée des nouvelles forces sociologiques dominantes, Apollon prenant la place d'Artémis et *vice versa*. Or, dans la tradition linguistique des Germains, des Celtes, mais aussi des Hébreux, la lune est masculine et le soleil féminin. Cela se reconnaît nettement dans la légende de Tristan et Yseult, car l'archétype irlandais

d'Yseult « la Blonde » est une certaine Grainné dont le nom provient du gaélique *grein*, « soleil ». De plus, quand on pense que Tristan ne peut pas rester plus de vingt-huit jours sans revoir Yseult, on ne peut manquer de reconnaître un antique dieu Lune dans Tristan et l'ancienne déesse solaire dans Yseult, le roi Mark représentant la nuit et la mort dans cette équation dialectique.

C'est dire l'importance de la divinité solaire chez les Celtes, et de l'aspect féminin qu'elle a conservé souvent, même si la masculinisation s'est produite là aussi. Nous ne connaissons à vrai dire aucun dieu ou soi-disant dieu du panthéon celtique qui corresponde étroitement à l'Apollon hellénique. Le fameux Lug, qui a laissé sa marque à tant de villes (Lyon, Laon, Loudun, Leyde, etc.) est davantage un Mercure qu'un Apollon bien que son nom provienne d'une racine exprimant la blancheur, la lumière, et que son caractère solaire soit établi. Certes, le nom de Bélénos revient fréquemment dans l'épigraphie, recouvrant le personnage d'Apollon : mais ce n'est qu'une épithète signifiant « Brillant ». Le seul point de concordance entre Belenos et Apollon semble être une racine identique où nous retrouvons le nom de la Pomme (*Aval* en breton, *apple* en anglais, *malum* en latin), d'où l'île d'Avalon, ou encore l'île mythologique irlandaise d'Emain Ablach qui sont des *Insulae Pomorum*, mais aussi des îles solaires. Et puis, il y a aussi la « parèdre » de Bélénos, la mystérieuse *Bélisama*, surnom donné à la Minerve gauloise et qui signifie « la très brillante ». Toute ambiguë qu'elle est, la divinité solaire des Celtes semble avoir été l'objet d'un culte préférentiel. Diodore de Sicile, reprenant les informations du navigateur grec Pythéas, affirme que Latone-Lêto, mère d'Apollon et d'Artémis, était née dans l'île de Bretagne, « ce qui explique pourquoi les insulaires vénèrent particulièrement Apollon. Ils sont tous pour ainsi dire prêtres de ce Dieu. On voit aussi dans cette île une vaste enceinte consacrée à Apollon, ainsi qu'un temple magnifique de forme ronde » (Diodore de Sicile, II, 47). Compte tenu du fait qu'avant la conquête romaine, il n'y a eu aucun temple celtique *bâti*, cette description ne peut concerner que le monument mégalithique de Stonehenge, qui est un temple en plein air, antérieur à l'arrivée des Celtes en Grande-Bretagne, mais qui est incontestablement un sanctuaire solaire. En somme, les Gaulois de Brennus, en bons zélés de la divinité solaire qu'ils étaient, sont allés en pèlerinage à Delphes. Mais un pèlerinage, aux temps anciens, n'est pas un simple parcours : tout le monde n'arrive pas au but fixé, et le périple est

long et compliqué pour parvenir au sanctuaire. C'est une véritable *quête*, comparable à celle du Graal, qui conduit les Gaulois sur le chemin de Delphes.

Car Delphes, *omphalos* du monde grec, est aussi l'*omphalos* de l'univers, symboliquement bien entendu. Les Celtes, eux aussi, ont eu cette notion d'ombilic et l'ont intégrée dans leur géographie sacrée. Le tertre préhistorique de Tara, en Irlande, est devenu le centre mythique de la vie sociale et religieuse des Gaëls. Si l'on comprend bien ce que dit César dans ses *Commentaires*, les druides se réunissaient en un sanctuaire qui passait pour être au centre de la Gaule, dans la forêt des Carnutes, probablement à Saint-Benoît-sur-Loire. Et, toujours d'après César, les druides allaient tous se faire initier en un sanctuaire de l'île de Bretagne, patrie première du druidisme selon lui, ce qui corrobore certains textes irlandais. Mais le sanctuaire celtique est bien différent du sanctuaire méditerranéen. D'abord, il n'est pas bâti, et ensuite il est la conséquence d'une tout autre conception du sacré.

En effet, chez les Grecs, est sacré ce qui a été visité par un dieu, ou ce qui est habité par lui, c'est-à-dire un endroit qui a été marqué d'une façon ou d'une autre par la présence ou le passage d'une divinité, ce qui suppose évidemment la croyance en une divinité personnalisée, incarnée. Cette tradition du sacré se retrouve au sein du christianisme, surtout avant la Réforme, comme en témoignent les pèlerinages au tombeau d'un saint, le culte rendu aux reliques et la commémoration de certaines apparitions, comme à Lourdes et à Fatima. Pourtant, il existe au sein du christianisme une autre tendance, celle qui voit une transcendance en n'importe quel lieu. Mais elle est réintégrée dans la première par le fait que le prêtre catholique ou orthodoxe, par les paroles de la consécration, *fait venir Dieu* à l'endroit choisi par lui. Or il ne semble pas qu'il en ait été de même chez les Romains, avant la contamination grecque : le *numen* latin, avec son incontestable genre neutre et la prudente invocation à la divinité *sive mas sive female* sont des preuves que les Romains primitifs avaient une attitude plus métaphysique que proprement religieuse, cherchant, à partir d'eux-mêmes, une transcendance vers l'inconnu, le *deus abscons* incommunicable et inexplicable, de nulle part et de partout. Et chez les Celtes, d'après ce qu'on peut en savoir, la transcendance, également plus métaphysique que religieuse, s'opérait non pas en un endroit visité ou habité par une divinité, mais dans un lieu qu'on déclarait sacré et qu'on affectait à la communica-

tion privilégiée du monde des humains avec le monde divin.

Dans son poème quelque peu confus, *La Pharsale*, le poète latin Lucain, dévoué zéléateur de la toute-puissante *gens Iulia*, a le mérite de rapporter certains éléments de doctrine et de rituel druidiques. Après avoir rapporté que, selon les druides, « la mort n'est que le milieu d'une longue vie », il décrit un sanctuaire gaulois au milieu d'une forêt, ou plutôt il en parle selon les informations d'un Gaulois, car lui-même n'y est point allé. Dans ce sanctuaire, situé d'ailleurs en Gaule cisalpine, sanctuaire qui n'est pas un temple bâti mais une simple clairière, se trouvent des troncs d'arbres grossièrement sculptés. Le poète, pour nommer ces troncs, utilise le mot *simulacra*, ce qui ne désigne en aucune façon des statues — il aurait employé *signa* ou *statuae* —, mais des « représentations », des « symboles ». Voilà l'éclat de rire de Brennus parfaitement justifié : les « simulacres » n'ont rien d'anthropomorphiques, et on serait tenté d'y voir de véritables « totems ». Et puis Lucain ajoute : « Le peuple ne venait jamais à proximité du lieu de culte et l'abandonnait aux dieux. Le prêtre lui-même en craignait l'approche : il avait peur de venir près du maître du bois sacré. »

Ce qu'il faut remarquer dans le texte de Lucain, c'est l'aspect terrifiant du lieu. Certes, le sacré est aussi l'interdit : c'est ce qu'on ne peut toucher sans crainte d'être foudroyé, c'est ce qu'on ne peut voir sans crainte de devenir aveugle. Seuls peuvent se permettre de transgresser l'interdit ceux qui y ont été préparés d'une façon ou d'une autre, qui ont été *initiés*. L'inceste étant interdit, Œdipe, qui est pourtant allé au-delà, se crève les yeux : il n'avait pas été préparé à son acte de transgression et il n'en supporte pas les conséquences. Cela nous indique d'ailleurs que l'inceste est sacré, puisqu'il est interdit, sauf pour ceux qui en savent le secret. Dans la légende celtique récupérée par Chrétien de Troyes dans son *Chevalier au Lion*, il est interdit de verser de l'eau sur le perron de la fontaine de Barenton, geste symbolique par lequel l'intrus répand sa semence sur l'image maternelle de la fontaine. En accomplissant le geste, on déclenche un violent orage et on doit se battre avec le gardien de la fontaine, image paternelle qui châtie. Yvain, le héros de l'histoire, réussit cependant à tuer son ennemi, et qui plus est, il épouse la veuve de celui-ci. C'est un Œdipe réussi.

Et précisément, cette fontaine de Barenton, parfaitement réelle dans l'actuelle forêt de Paimpont-Brocéliande, est un sanctuaire identique à celui décrit par Lucain. Le nom de Barenton est

moderne, altération d'un ancien Belenton. Or, dans le nom de Belenton, on trouve *Bel-Nemeton*, c'est-à-dire « clairière sacrée de Bel (ou de Belenos) ». Car ce sanctuaire au milieu de la forêt, cette clairière *donnée par les hommes à la divinité* (c'est bien ce que dit Lucain), les Celtes lui donnaient le nom de *nemeton*. Ce mot, qui provient d'un terme indo-européen ayant donné le latin *nemus*, « bois sacré », désigne une portion idéale de ciel, dans son sens religieux (*nem*, irlandais *niam*, gallois *nef*, breton *nenv* qui se prononce « nan »), projeté sur la terre. C'est donc le lieu de rencontre du ciel et de la terre, l'endroit privilégié où s'opèrent les transmutations, les échanges entre les deux mondes, endroit terrifiant par conséquent parce que là s'accomplissent les mystères de la transcendance. L'un des envahisseurs mythiques de l'Irlande, selon la tradition, se nomme Nemed : c'est le Sacré, l'introducteur symbolique des notions religieuses, le créateur des rites par lesquels il est possible de passer du profane au sacré, et inversement. Et si l'actuelle forêt de Nevet, dans le Finistère, se nomme ainsi, c'est qu'elle garde le souvenir du sanctuaire druidique qu'elle contenait (*Nevet* étant la forme normalement évoluée en breton moderne de l'ancien *Pemeton*). Il en est de même pour le village de Néant-sur-Yvel, à peu de distance de la fontaine de Barenton. Et par-dessus tout cela vient se greffer l'étrange figure de Merlin, personnage complexe, image parfaite du druide-chaman qui se réfugie dans la clairière sacrée et qui participe des deux mondes : ce n'est certes pas pour rien que sa légende a été localisée à la clairière sacrée de Barenton³.

Depuis la nuit des temps, le but de toute expérience rituelle à l'intérieur d'une religion établie, comme de toute expérience mystique marginale, a été de découvrir l'extase, ce point de rupture, ce point où l'on « décroche » du monde des apparences pour pénétrer dans le monde des réalités. Symboliquement, le *nemeton* gaulois exprime ce point de rupture. Il est probable que, dans leurs récits mythologiques, les Celtes ont pris soin de décrire ce lieu sous les plus belles couleurs, mais aussi qu'ils ont mis en évidence les difficultés d'accès de ce lieu. L'interdit écarte ceux qui ont peur. Le mystère écarte ceux qui ne peuvent comprendre. Ce thème se retrouve dans toutes les traditions. Mais l'expédition des Gaulois à Delphes se présente comme une version en quelque sorte historicisée de cette quête passionnée, de ce périple initia-

3. Voir Jean MARKALE, *Merlin l'Enchanteur*, Paris, Retz, 1981.

tique qui conduisait les « curieux » sur les chemins périlleux de l'aventure, fût-elle la plus fictive, fût-elle, comme le voyage du chaman, une descente au fond de l'inconscient. D'où le caractère éminemment solaire du *nemeton*, qu'il soit Delphes, qu'il soit Stonehenge, qu'il soit Barenton, qu'il soit l'île d'Avalon, qu'il soit le château du Graal : après avoir transgressé tous les interdits, c'est-à-dire vaincu tous les fantasmes de l'ombre, on parvient enfin à l'illumination. Et quel symbole mieux que l'image du soleil féminin, rayonnant et fécondant, éclairant et chassant les fantômes, peut rendre compte aussi parfaitement de l'illumination intérieure ?

La tradition épique des Celtes est remplie de navigations vers des îles merveilleuses, « où nul n'est affligé de vieillesse ou de mort », où poussent des arbres, généralement des pommiers, qui donnent des fruits en toutes saisons, où résident et règnent des femmes d'une grande beauté dans des forteresses de cristal. Comme dans la tradition grecque primitive, il y a un objet à conquérir, les pommes d'or du Jardin des Hespérides, la Toison d'Or, pour les Grecs, le chaudron de renaissance et d'abondance, un vase d'or, une écuelle inépuisable, c'est-à-dire le Graal, pour les Celtes, l'Or de Delphes même qui, selon certains, fut ramené à Toulouse par les Gaulois. Cependant, le monde méditerranéen a une vision pessimiste de ce genre de quête : Œdipe échoue, Jason et Hercule réussissent provisoirement, ce qui rend plus atroce leur défaite finale, Ulysse, prudent, se ferme les yeux et les oreilles pour ne pas succomber à Calypso, à Circé et aux Sirènes, l'Assyrien Gilgamesh perd la fleur d'immortalité qu'il avait pourtant conquise parce qu'il s'est refusé à Ishtar. La tradition méditerranéenne consacre la mythologie de l'échec. Tout au contraire, la tradition celtique, bien que les Celtes aient toujours été vaincus et opprimés sur le plan politique, consacre le triomphe de la Quête. Bien sûr, tous ceux qui partent n'arrivent pas au but, et il y a bien des déchets dans l'aventure du Graal. Mais l'essentiel est que quelqu'un réussisse, ce qui est le cas. Perceval, après bien des déboires, bien des errances, bien des retours en arrière, devient quand même le roi du Graal. Et les navigateurs, comme Bran ou Maelduin, partis à la recherche de la terre merveilleuse, atteignent toujours l'île des Fées.

L'explication est simple. Dans le monde méditerranéen, il y a des dieux, dépositaires jaloux des secrets du monde, maîtres de l'immortalité, et ces dieux se réjouissent avec un sadisme incroyable des mésaventures et des tentatives des pauvres êtres humains auxquels ils enfoncent bien volontiers la tête sous l'eau. Rien de tel

dans la mythologie celtique. En fait, il n'y a pas de dieux. Comme dans le bouddhisme, les « déités » ne sont que les visualisations de nos pulsions internes. Tout se passe comme si les héros de la quête celtique néantisaient les formes ennemies qu'ils affrontent et comme s'ils les incorporaient ensuite, jouant ainsi eux-mêmes le rôle des dieux, afin de parcourir en toute sécurité et en toute lucidité les chemins de l'Autre Monde. A l'analyse de tous les textes qui traitent du Graal, dans les versions *païennes* comme dans les récupérations chrétiennes, le Graal n'est pas un objet matériel. Il est l'illumination qui est en soi et qu'on ne peut découvrir pleinement qu'après avoir fait le vide dans une pensée encombrée de lieux communs, de fausses vérités qui « vont pourtant de soi », de fantasmes effrayants, de contraintes socio-culturelles. Le Graal, quelque forme qu'on soit amené à lui donner pour dégager sa signification, n'est pas à Corbénic, ni à Montsalvage, encore moins au Montségur des Cathares : il est *déjà* dans l'inconscient de tous ceux, chevaliers ou non, qui partent pour la quête. Et alors, que celui qui a des yeux puisse voir, que celui qui a des oreilles puisse entendre. Car on sait que des voix étranges égarent les voyageurs dans les forêts, donnant des indications codées que tout le monde n'est pas capable d'interpréter. On sait également que ceux qui sont passés près du château du Graal sans l'avoir vu sont innombrables. C'est peut-être pour cela que sur la porte de l'église de Tréhorenteuc (Morbihan), non loin de la fontaine de Barenton, un prêtre passionné par le Graal a fait graver cette phrase : « La porte est en dedans. »

Le *nemeton* est apparemment accessible à chacun. Les sanctuaires regorgent de visiteurs. Mais si l'on n'a aucune notion du sacré, il est douteux qu'on puisse découvrir l'autre porte, celle qui mène vers le puits de lumière. Et un puits ne mène pas forcément *en bas*. Héraclite disait qu'un chemin qui descend est également un chemin qui monte, et les Celtes, semble-t-il, avaient une pensée beaucoup plus proche de celle d'Héraclite que de celle de Platon ou d'Aristote. La vérité, qu'on dit être au fond du puits, peut aussi bien être en haut, et ce puits n'est en réalité qu'une colonne de lumière d'une polarité toujours bivalente : soleil masculin ou soleil féminin ?

Là est l'énigme du Sacré chez les Celtes. C'est pour résoudre cette énigme qu'ils ont parcouru le monde réellement et fictivement, encore que cet antagonisme n'ait point de sens pour eux. La quête celtique du Sacré est la quête de la Vie.

Jean Markale

Le nom, la parole et la magie

Dans les textes hébraïques marginaux qui font état de Lilith, la première femme, ou plutôt la première Eve, on apprend que Lilith se disputa avec Adam sur une question de suprématie symbolisée sexuellement par la position respective de l'homme et de la femme pendant le coït. Elle ne voulut point accepter la primauté du mâle et se résolut à faire une ultime démarche : elle invoqua le nom *ineffable* du Créateur. Alors elle reçut miraculeusement des ailes et s'envola dans les airs en dehors du Paradis terrestre.

Quelle que soit la signification qu'on veuille donner à ce récit légendaire, on est bien obligé de constater que Lilith accomplit là un acte essentiel de la magie traditionnelle : elle invoque le nom de Dieu, mais pas n'importe quel nom : l'*ineffable*, c'est-à-dire celui qui ne se dit pas, qui ne se prononce pas, et donc celui qu'en principe on ne doit pas connaître. Comment se fait-il que Lilith connaisse le nom du Seigneur ? C'est un tout autre problème. Bornons-nous à constater que le seul fait de prononcer ce nom imprononçable donne à Lilith un pouvoir absolu sur l'Éternel : celui-ci ne peut lui refuser ce qu'elle demande et lui accorde des ailes pour s'enfuir hors de la tyrannie d'Adam.

Dans l'évangile dit apocryphe de saint Thomas, Jésus demande à ses disciples : « Comparez-moi et dites-moi à qui je suis semblable. » Pierre répond : « Un ange juste. » Matthieu : « Un homme sage et philosophe. » Mais Thomas fait une étrange réponse : « Maître, à qui tu es semblable, pour que je le dise, mon visage ne parvient absolument point à le saisir. » Alors Jésus lui déclare : « Tu as bu, tu t'es enivré de la source bouillonnante qui est en moi et que j'ai répandue. » Il le prend à part et lui dit trois mots. Les

compagnons de Thomas le questionnent sur ce que Jésus lui a dit. Thomas réplique que s'il disait une seule des paroles de Jésus ils lui jetteraient des pierres, mais « un feu sortira des pierres et vous consumera » (Thomas, 14). Cet épisode mystérieux et controversé paraît cependant avoir un sens précis : Jésus a demandé à ses disciples de le *nommer*. Les disciples ne sont pas capables de dépasser l'usage courant qui consiste à utiliser des qualificatifs ou des métaphores pour donner un nom à un personnage sacré, voire divin. Thomas répond par une ambiguïté : son *visage* ne peut pas le saisir, ce fameux nom. Donc il existe. Jésus juge que Thomas a compris. C'est pourquoi il lui révèle trois mots qui, en cette circonstance, ne peuvent être que son propre nom à travers une forme ternaire. Si Jésus est Dieu, il est un et trois, comme les tricéphales des mythologies païennes. Et ce nom ternaire, il ne peut le dévoiler, ne serait-ce qu'en partie : il serait Dieu lui-même, ou tout au moins il aurait le pouvoir de Dieu, et les pierres jetées par les autres se transformeraient en feu, ne pouvant rien contre Dieu. Et dans les évangiles synoptiques, lorsqu'il chasse les démons, Jésus prend bien soin de leur demander leur nom. C'est par cela qu'il annihile leurs pouvoirs.

C'est dire l'importance du nom dans les textes sacrés. Il en reste quelque chose dans la vie quotidienne, où le juron favori, quand rien ne va plus, est toujours « Nom de Dieu », ou une formule équivalente, voire édulcorée. On a pris ce juron pour un manque de respect, ou pour un blasphème entaché de culpabilité. Rien n'est plus contraire à la réalité. En se servant du nom de Dieu, l'être humain espère inconsciemment être investi soudain des pouvoirs divins. Malheureusement, sa formule ne contient que le *nom commun*, et il ignore l'ineffable, le nom propre. Et que dire des formules bien connues : « Au nom du roi », « Au nom du peuple », « Au nom de la République » ? Elles se réfèrent toutes à cette vérité fondamentale : le nom contient la puissance, et qui connaît le nom possède la puissance.

Inversement, celui qui connaît le nom de celui qui est en face le possède, parce qu'il partage son pouvoir. Il s'affirme comme étant l'Autre. Les récits mythologiques sont remplis d'anecdotes où l'on voit les adversaires d'un combat se lancer des défis et essayer de nommer l'Autre *par son nom réel*. Car les héros de légende ne portent jamais leur nom authentique. Ils le conservent jalousement au fond de leur mémoire, se contentant d'affirmer un pseudonyme, ou un *cognomen*, ce qu'il est convenu d'appeler très juste-

ment — ce n'est pas un hasard — un *nom de guerre*. Et il en est de même pour les villes. La tradition romaine fait état d'un nom secret pour la ville de Rome et qui était conservé, enfoui, sur une des collines, Rome n'étant que le surnom passe-partout. On le cachait soigneusement, car celui qui l'aurait su aurait pu s'emparer de la ville.

Le *nom de guerre* se présente donc au premier chef comme un véritable bouclier : tant que celui qui est en face ne connaîtra pas le nom réel du personnage, celui-ci sera hors d'atteinte. Il en est ainsi pour le célèbre Cûchulainn, héros de l'épopée irlandaise du cycle d'Ulster. Son nom de baptême, si l'on peut dire, est Sétanta, mais depuis un certain événement de son enfance on ne l'appelle plus que Cûchulainn, c'est-à-dire le Chien de Culann. Ce nom de guerre est révélateur de sa fonction : Culann est le forgeron des Ulates, personnage très important des anciennes sociétés. A travers Culann, c'est la société tout entière des Ulates que Cûchulainn est sensé protéger.

Un autre exemple épique est le cas de Lancelot du Lac, le héros de tant d'aventures du cycle arthurien. Son nom réel est Galaad — nom qui sera plus tard celui de son fils dans la *Quête du Graal* d'inspiration cistercienne —, mais enlevé en bas âge par la mystérieuse Dame du Lac, et élevé par elle, il ne connaît pas son nom. A vrai dire, il n'est même pas nommé, ni par la Dame du Lac, ni par ses compagnons. Dans la version commune des Romans de la Table Ronde, il ne découvre son nom, son *nom de guerre*, de Lancelot du Lac qu'au cours d'une aventure merveilleuse dont il se tire avec honneur. Dans la version archaïsante de la légende¹, la Dame du Lac l'oblige à partir en expédition et à accomplir certaines prouesses avant de lui révéler son nom. En somme, c'est parce qu'il agit dans un sens donné qu'il reçoit son nom : et ce nom est la vraie marque du personnage, celle qu'il offre au monde. C'est à la fois un masque et un bouclier qui le dépeint merveilleusement, mais son nom de baptême reste secret.

L'attribution du nom de guerre est d'ailleurs soumise à des règles précises où intervient nécessairement l'élément sacré. C'est toujours à la suite d'un événement déterminant pour le héros,

1. Il s'agit du *Lanzelet*, récit allemand d'Ulric von Zatzikhoven, auteur allemand des environs de l'an 1200, qui utilise un modèle français, lui-même traduit d'un récit breton-armoricain et représentant la légende primitive. Voir J. Markale, *La tradition celtique en Bretagne armoricaine*, Paris, Payot, 1975, p. 109-132.

et par lequel il va, en quelque sorte, se métamorphoser lui-même : l'attribution du nom est alors un constat, mais ce constat engage magiquement son avenir. Ainsi, le jeune Sétanta, âgé de six ans, attaqué par le redoutable chien de Culann, monstre analogue à Cerbère, en vient à bout et le tue. Mais Culann est furieux d'avoir perdu son chien qui est son gardien protecteur. Le jeune garçon lui dit alors qu'il sera le Chien de Culann. Un druide présent prend acte de cette déclaration et dit : « Pourquoi ne t'appellerait-on pas *Cû-Chulainn* à cause de cela ? » Le garçon commence par refuser, alléguant qu'il tient à son nom de Sétanta, mais le druide lui fait comprendre que c'est une obligation et non un souhait. Pour Lancelot du Lac, le rapport avec la guerre qu'offre son nom est évident, ainsi que sa filiation spirituelle vis-à-vis de la Dame du Lac qui l'a élevé.

On retrouve la même idée dans d'autres récits de l'épopée irlandaise, le cycle dit d'Ossian, ou de Leinster. Le personnage central de ce cycle est un certain Demné, élevé par des femmes-guerrières à l'écart du monde pour qu'il puisse échapper à la haine des ennemis de son père. Sorti de l'univers féminin pour accomplir son destin, il s'oppose à d'autres jeunes gens dans des joutes redoutables. Il est vainqueur. Les jeunes gens vont trouver le maître de la forteresse et se plaignent de leur sort. « Tuez-le si vous le pouvez », répond-il. « Nous ne le pouvons pas », disent-ils. « Quelle allure a-t-il ? » demande le maître. « C'est un jeune homme blanc, beau et blond (= *finn*). » Alors le maître déclare que Demné se nommera désormais Finn. Et Finn sera par la suite le roi de *Fiana* (Fénians), curieuse troupe nomade de guerriers et de chasseurs.

Dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, le héros de l'aventure commence par être le « Fils de la Veuve Dame ». Il n'acquiert son nom de Perceval qu'au sortir du château mystérieux où il a entrevu le Cortège du Graal et où il n'a pas posé la question salvatrice. Son nom, il le reçoit, de la part de l'énigmatique Pucelle (la Kundry de Wolfram d'Eschenbach), comme une véritable malédiction : il est Perceval le Maudit, le Failli, car il a manqué à sa mission. Il est donc condamné de ce fait à retrouver l'entrée ouverte au palais fermé du roi, à « percer la profondeur du val » pour y découvrir ce qui s'y cache. Son nom désigne sa mission. Et il justifie le personnage.

Ce n'est d'ailleurs pas seulement dans le domaine épique ou légendaire que cette importance du nom en tant que bouclier et

symbole de la personnalité est aussi mise en évidence. L'Histoire dans son ensemble, et la vie elle-même dans la banalité du quotidien nous en donnent suffisamment d'exemples. On ignore le véritable nom de Vercingétorix : ce terme est un surnom, un nom de guerre qui lui a été donné, certainement dès l'enfance, pour le préparer à incarner une certaine idée de la souveraineté. On a voulu que ce personnage soit le *Roi des grands guerriers*, ou le *Grand Roi des Guerriers* ; ce sont les deux sens possibles de ce nom qui est avant tout un bouclier-étendard de la révolte gauloise contre l'hégémonie romaine. A cette même époque, l'un des peuples gaulois alliés à Vercingétorix, les Nitobriges de la région d'Agen, avait — c'est une exception — un roi. Et ce roi se nommait Teutomatus, ce qui signifie « Bon pour le peuple », de toute évidence un surnom destiné à modeler le personnage selon le vœu de son peuple. Et que dire d'ailleurs du nom des peuples en général, des Gaulois en particulier ? Ils traduisent tous une volonté magique de puissance ou de différenciation à l'égard des autres. C'est ainsi que les Bituriges de Bourges et du Berry sont les « Rois du Monde », les Vellaves du Velay « les Meilleurs », les Vénètes de Vannes « les Beaux », ou les « Racés », les Osismes du Finistère les « Supérieurs ». Prétention, sans doute, mais qui n'est pas exempte de magie.

D'une façon générale, les personnages portés sur le devant de la scène historique y acquièrent un nom dont la vertu et le sens ne sont jamais dus au hasard. Les rois, notamment, non seulement prennent un autre nom en prenant leurs fonctions, mais sont affublés de surnoms révélateurs : ainsi en est-il de Richard Cœur de Lion ou de Philippe le Bel. Ainsi parlera-t-on de Louis XIV le « Roi Soleil ». Un cardinal, en devenant souverain pontife, se dépouille de son ancien nom et en revêt un nouveau sous lequel il régnera et qu'il léguera à la postérité. Même des hommes politiques du xx^e siècle n'échappent pas à la règle, bien que les fonctions qu'ils assument ne soient plus du domaine du sacré : Edouard Daladier a longtemps été le « Taureau du Vaucluse » et Margaret Thatcher est toujours la « Dame de Fer », sans parler de Lénine ou de Staline qui sont l'illustration parfaite de l'importance magique et même mystique du nom en tant que porteur de puissance ou de potentialité d'être.

Cela tient au fait que le nom est non seulement un bouclier protecteur contre les autres, mais également un *masque*. Dans les sociétés dites primitives, et qui ne sont primitives que parce qu'elles

sont antérieures aux autres, l'usage des masques est très répandu : il correspond à la nécessité du jeu social. En effet, qui pourrait mieux rendre compte des différences et des hiérarchies que le masque, spécifique de la fonction ou du rang ? Dans une certaine mesure, le masque équivaut au titre dont on aime parfois se parer, pour mieux cacher sa faiblesse, puisque, en tout état de cause, le titre — universitaire ou autre — est un alibi commode derrière lequel on s'abrite pour mieux affirmer qu'on existe et surtout qu'on existe en tant qu'être singulier. Mais dans les légendes qui actualisent les mythes anciens, on n'a pas besoin de titre, pas besoin de masque : le nom suffit. Sur la scène d'un théâtre de la Grèce antique, le héros, pour se démarquer des autres, n'avait qu'à se présenter en disant : je suis Untel. Ce n'est que par la suite, et pour faciliter la compréhension, qu'on a pris l'habitude de lui faire revêtir un masque : mais ce masque n'est que le double visuel du nom sonore.

Bien sûr, encore une fois, il ne s'agit pas du nom réel, du nom « de baptême », qui est lié à l'individu depuis sa naissance : il s'agit du nom qui peut être dit, qui peut être présenté, et contre lequel vont se heurter d'autres noms, mettant ainsi en mouvement le jeu dramatique que constitue l'Histoire.

A sa naissance tout être est un *individu*, et seulement cela. Il lui faut devenir une *personne*. Le processus commence par le baptême ou l'inscription à l'état civil. L'attribution d'un nom de famille et d'un ou plusieurs prénoms est le lointain souvenir d'une époque où l'on faisait la différence entre le nom secret (le prénom) et le nom public (le patronyme). D'ailleurs, on n'appelle quelqu'un par son prénom que si l'on a quelque intimité avec lui : le patronyme est le nom qui prévaut dans les rapports sociaux et administratifs que nos civilisations centralisées ont tendance à hiérarchiser à l'extrême. On peut même imaginer qu'un jour — peut-être plus proche qu'on le croit — le nom public, officiel, le *masque*, sera sous forme de numéro, nécessité par les techniques électroniques : à ce moment, le patronyme et le prénom seront vraiment rejetés au rang de nom secret, seulement connu de la personne concernée et de quelques initiés. Mais quoi qu'il en soit, par ce rituel du baptême religieux ou de l'inscription laïque sur le registre de l'état civil, l'individu acquiert son droit à devenir une personne, son droit à jouer un rôle effectif dans la société qui l'accueille ainsi dans son sein.

Tout est lié à la notion d'un jeu dramatique. Une société a

besoin d'acteurs pour assurer son devenir. Et les acteurs sont des *personnes*, représentant chacun une *personnalité*. On sait que le terme français *personne* provient d'un mot latin qui signifie « masque de théâtre ». Ce terme désigne ce que l'acteur d'une tragédie ou d'une comédie antique mettait sur son visage à la fois pour masquer ce visage et pour acquérir l'identité d'un héros qu'il incarnait ou représentait. Une double connotation se trouve attachée à la personne, par conséquent : d'une part, il s'agit de *cacher*, de *se protéger*, comme derrière un bouclier ; d'autre part, il s'agit d'*agresser*, d'*affirmer*, de *convaincre*, de *commander* à ceux qui se trouvent en face, dans un affrontement permanent qui constitue le jeu de la vie sociale. Il y aura ainsi les masques du père, de la mère, du fils, de la fille, puis de l'ingénieur, du professeur, du journaliste, du patron, du simple ouvrier, et ainsi de suite. Ces masques seront aussi bien protecteurs, rassurants, impliquant la reconnaissance de la personne au sein d'une catégorie à laquelle on attribue des droits, qu'agresseurs, altruistes, impliquant la poussée en avant, la mise en œuvre des énergies potentielles, avec toute une série de devoirs qui s'imposent. Ayant acquis sa personnalité, l'être humain n'est plus un individu que dans sa vie privée, si tant est qu'on veuille bien lui en laisser, et la lui reconnaître. Et c'est son nom public, son nom masque, qu'il laissera peut-être à la postérité. En tout cas, il s'efforcera de laisser ce nom, de l'illustrer, en un mot d'avoir un rôle assez important pour occuper l'avant-scène. Les sociétés n'ont pu progresser que par ce désir profond chez tout être humain de se distinguer des autres, de se montrer dans sa spécificité, qu'on voudrait unique, et qui l'est peut-être en dernière analyse.

Ce processus de personnalisation prend des aspects fort divers. Mais il est fatalement rattaché au nom. Par conséquent, toute la composante sacrée, voire magique, du nom est mise en relief. Un être est *nommé*, mais il veut aussi être *appelé*. Dans la langue française contemporaine, nommer et appeler sont considérés comme synonymes, ce qu'ils ne sont absolument pas. Nommer est un acte intérieur. Appeler, un acte extérieur, nécessitant la parole. Dans les anecdotes légendaires, lorsqu'un héros *appelle* son adversaire et le provoque au combat, il prononce son nom public, son *cognomen*, celui que tout le monde connaît. Le combat se déroulera alors à égalité : deux personnalités se confrontent, symboliquement, par une lutte armée (c'est le sens réel de tous les combats grandioses que nous découvrons dans l'Épopée) et c'est le plus fort, le *mieux armé* (c'est-à-dire le plus apte, le plus juste,

selon le fameux Jugement de Dieu), qui l'emportera sur l'autre. De ce choc de deux personnalités naîtra un progrès, parce que la société que représente la personne victorieuse en sortira enrichie, ayant éliminé ce qui s'opposait à elle. Mais dans ces mêmes récits légendaires, lorsqu'un héros *nomme* son adversaire, c'est-à-dire prononce son nom secret, son nom réel, il fait intervenir des puissances magiques : il prend possession de son adversaire en assimilant son nom. L'Autre, dévoilé, ne peut plus que se soumettre. Voilà pourquoi Jésus s'efforce de dévoiler les noms des démons qu'il chasse. Voilà pourquoi on se protège de Lilith en invoquant — et en évoquant — son nom. Voilà pourquoi le nom de Dieu est ineffable. Les termes qu'on emploie vis-à-vis de Lui ne sont que des *appellations* du type métaphore, périphrase et épithète : le Seigneur (c'est-à-dire « le plus âgé »), le Maître (le *magister* latin, c'est-à-dire « celui qui en sait plus »), le *Dom* (*dominus*, « propriétaire de la maison », confondu en français avec « maître »), le Père (vision phallocratique et rassurante de la divinité), l'Eternel (qui échappe au temps), Iaweh (« celui qui est »), Jupiter (« le dieu-père »), Bélénos (« le Brillant ») et même Dieu (remontant à un indo-européen *deiwo*s, désignant une entité spirituelle incarnée et personnalisée). Mais par-derrière ces appellations, se cache la parole sacrée, celle qu'on tente d'exprimer par AUM dans des liturgies qui utilisent essentiellement le souffle vital. La Parole serait-elle donc intransmissible ?

Le mystère demeure, et il est alimenté par l'expression verbale. Le *nomen* latin est un mot neutre. Il n'est ni l'un ni l'autre, et par conséquent les deux à la fois. Comprenne qui pourra. Et le *nomen* est bien proche, phonétiquement, de *numen*, mot également neutre, qui désigne une entité spirituelle indifférenciée, non personnalisée. Cette proximité phonétique est trop nette, trop marquée, pour que cela soit dû au hasard. Les Nômes de la mythologie germanique ne sont pas très loin non plus : elles ont franchement basculé du côté de la féminité, mais à la suite de quelles aventures ? Il n'en reste pas moins vrai que nous nous heurtons sans cesse à des *phénomènes*. De même que nous ignorons tout de l'électricité, nous bornant à en constater — et à en utiliser — les effets, les *noumènes* nous échapperont toujours, même si nous adoptons une attitude sur-réaliste. La parole primordiale, qui a été celle du Créateur, doit être perdue pour nous. Nous sommes aveuglés par le mystère de cette parole essentielle.

Précisément, prononcer le nom réel, secret, de quelqu'un

consiste à renverser l'aveuglement. Reprenons l'exemple mythique de Lilith : tant qu'elle était soumise à Adam, et par conséquent au Créateur, elle était aveuglée, mais à partir du moment où elle prononce le nom ineffable, c'est le Créateur qui est aveuglé devant sa propre image. Il ne peut qu'obéir à Lilith, quitte à se venger par la suite en la reléguant au rang d'oiseau de nuit : l'oiseau de nuit est aveuglé par le moindre rayon de lumière, dont Lilith a oublié le nom ineffable. En revanche, elle a acquis le pouvoir de lire l'ombre. L'Hermétisme et l'Esotérisme n'ont pas Hermès pour ancêtre, mais Lilith la Maudite, d'où la connotation sulfureuse des tentatives de l'esprit humain pour retrouver le nom divin.

Ces spéculations ne sont pourtant pas des vanités. Le zéléateur qui, à force de répéter les noms publics de la divinité sous leurs formes les plus hypocoristiques, parvient à *décrocher* est-il saisi par la divinité *ou saisit-il la divinité*? La question est posée. Mais elle ne peut être résolue que si l'on suppose que le saisissement de la divinité se fait par la connaissance de son nom réel, ineffable. Dans le verger du Paradis, quand Adam et Eve ont mangé la pomme, ils ont suivi le conseil du Serpent. Le Serpent n'est pas le Diable, comme on voudrait nous le faire croire, puisque à ce moment la chute mythique des Anges ne s'était pas encore produite. Non, le Serpent tentateur qui déclare : « Vous serez comme des dieux », c'est, selon les représentations les plus banales du Moyen Age, un être à queue de serpent, mais à buste et visage féminins. C'est Mélusine. Et Mélusine, c'est Lilith, celle qui connaît le nom ineffable. Voilà pourquoi il est interdit de jurer le « nom de Dieu ». C'est dangereux. Car Adam et Eve n'étaient pas préparés à supporter le *ravissement* provoqué par le nom divin. Ils ont brûlé les étapes, voulu sans vouloir, désiré sans savoir. L'aveuglement s'est retourné contre eux, d'où le glaive de feu que brandit l'Ange à la porte du Paradis. Désormais les fils d'Adam et Eve ne distinguent plus l'entrée du palais. Ils ont oublié le nom. Et, au château du Graal, Perceval oubliera même de poser une question à ce sujet.

En attendant le jour où le naïf Perceval réussira à percer l'ombre, la quête continue. Chaque jour qui vient, on donne à des nouveau-nés des noms « magiques » qui, on l'espère, permettront à ces individus non seulement *de se faire un nom* dans la société, mais aussi de découvrir l'ineffable. C'est pourquoi, dans nos civilisations chrétiennes, il est d'usage de donner à l'enfant le prénom d'un saint, lequel est censé contenir la potentialité de la découverte.

Il en est de même pour ceux qui, refusant toute référence au sacré et au religieux, se rabattent sur des noms bien laïques, ou bien républicains, les vertus occultes d'un Kléber, d'un Marceau ou d'un Lénine valent bien celles d'un saint Paul, d'un saint Jean ou d'un Jacob surgi tout droit de l'Ancien Testament avec une auréole. Le baptême, ou la simple dénomination laïque sont un appel à des forces obscures, psychologiques pour les uns, mystiques pour les autres. Ainsi sera constitué le nom secret de l'enfant, celui qui appartient vraiment à son être essentiel, celui qu'il ne partage théoriquement avec personne d'autre sinon avec son patron/parrain, que celui-ci soit au Paradis ou dans le Panthéon des hommes illustres. Pour son nom public, on verra par la suite... Mais alors qu'autrefois il était possible de choisir son nom public en fonction de ses actes, en fonction de son métier ou de ses spécificités physiques ou morales (Bataille, Boulanger, Lenoir, etc.), la rigidité actuelle de l'état civil dans les Etats policés qui sont les nôtres ne permet plus aucune latitude. Restent le nom de guerre, le pseudonyme littéraire ou artistique, résultats d'une tolérance, et qui sont, comme les sobriquets toujours en usage dans les campagnes, les derniers vestiges du temps où l'on se faisait vraiment un nom.

Changer de nom, c'est faire peau neuve. Pendant les guerres, nombreux sont ceux qui profitent des turbulences pour disparaître nominalement et réapparaître ensuite sous un autre nom, voire en usurpant une autre identité. Pour l'état civil, ces individus sont morts en tant que personnes. Mais ils vivent toujours, avec leur secret, c'est-à-dire leur nom réel qu'ils sont probablement les seuls à connaître. Là aussi, c'est l'ineffable. En somme, le nom secret, c'est le Moi freudien. Mais ce Moi profond est fragile, exposé à toutes les tempêtes, et refermé sur lui-même. Pour sortir de cet autisme comme pour se protéger, il faut un masque, un Sur-Moi, c'est le nom public. Il est à usage social. Mais bien entendu, par interaction, il influe sur le Moi profond, de même que ce Moi profond conditionne en définitive la formulation spécifique du Sur-Moi. Tout cela relève de ce qu'on appelle un problème d'identité. Mais il faut savoir que l'*identité*, par un long cheminement sémantique, est en rapport avec la *vision* (le grec *idein*). L'identité, c'est la façon dont on est vu. Le nom est ce qui permet d'être vu par les autres, *mais aussi par soi-même*, d'où le symbole du miroir, si fréquent dans les traditions.

Rien n'est gratuit dans les gestes quotidiens de l'humanité,

même lorsqu'une apparente rationalisation vient accentuer la rupture entre Réalité et Vérité. Ce qui est, sur le plan du Réel, peut n'être pas vrai, et inversement. La Réalité est l'existence en soi. La Vérité n'est qu'un jugement porté par l'esprit humain sur lui-même ou sur un objet. Dans ces conditions, le problème du nom se réfère à cette subtile distinction entre réel et vrai. Le nom secret (nom de baptême, que les anglophones désignent par *christian name*) est réel. Le nom public, à usage social, correspond au vrai, parce qu'il est le résultat d'un jugement porté par les autres, où par soi-même, sur l'individu agissant dans le but de se faire une personnalité. Mais quand une personne, lassée d'avoir accompli des efforts inutiles, c'est-à-dire non reconnus par les autres, se laisse aller à son désespoir, elle n'a qu'une envie, se fondre dans l'anonymat. Mais il lui restera toujours son nom réel, l'ineffable, sur lequel se brisent toutes les tentatives.

Par le jeu des événements symboliques inhérents à tout récit épique, le Lancelot de la *Quête du saint Graal* échoue dans sa tentative de découvrir le Graal. Pourtant, il se donne à fond. Il accomplit toutes les prouesses nécessaires et indispensables. Il est le meilleur chevalier du monde. Il est le bouclier du monde arthurien, le *masque* derrière lequel s'abrite ce monde. Il échoue. Il ne verra pas le Graal. Il ne peut qu'échouer, parce qu'il a mis en œuvre uniquement les forces représentées par son nom public de Lancelot du Lac, avec tout ce que cela comportait de connotations. Il ne peut entrer dans la salle où le Graal brille de ses multiples splendeurs. C'est son fils Galaad qui entrera dans la salle et qui regardera ce qu'il y a à l'intérieur du saint vase. Mais on oublie alors que le *nom réel* de Lancelot était précisément Galaad. Or Galaad, en dépit de son apparence hébraïque, provient d'un mot celtique, *Galu*, signifiant « puissance ».

Jean Markale

Drôles de jeux

De quelque côté que l'on se tourne, sous quelque aspect qu'on puisse le considérer, le théâtre apparaît irrémédiablement compromis dans une exaltation du divin. Le mot « théâtre » en grec, provient en effet d'un dérivé de *théa*, qui signifie « contemplation », et qui est, malgré une différence d'accentuation, apparenté à *théa*, « divine ». De toute façon, ces deux mots se rattachent à la racine *thes* dont la signification première est « prier ». En toute logique, le théâtre ne peut être, à l'origine, qu'une prière. Mais, comme la racine *thes* est apparentée à la racine *thau*, d'où provient *théa*, le mot *thauma*, « chose admirable, étonnante », n'est pas loin, et par conséquent le « miracle » peut s'incarner dans le théâtre, ce qu'il ne manquera pas d'ailleurs de faire au Moyen Age, notamment au xiv^e siècle, avec les nombreuses dramaturgies concernant la Vierge.

On connaît la distinction classique entre Tragédie et Comédie, querelle soulevée par Aristote, reprise par les puristes du xvii^e siècle, combattue plutôt que niée par les Romantiques au profit du drame, synthèse idéale que seul Shakespeare semble avoir réussie dans sa plénitude. Cette distinction entre les deux genres possibles du théâtre est pourtant un leurre, voire une absurdité entretenue délibérément au cours des siècles par des auteurs qui ne comprenaient plus d'où provenait leur art. En effet, la Tragédie, d'après le sens exact du mot grec, n'est pas autre chose que le chant qui accompagnait le sacrifice d'un bouc, lors des fêtes religieuses en l'honneur de Dionysos-Bacchus. Et la Comédie, quant à elle, c'est le chant qui accompagne le *kômos*, c'est-à-dire la fête doriennne en l'honneur du même Dionysos-Bacchus. Autrement dit, c'est la

même chose. Il ne faut pas oublier que la farce médiévale sort en droite ligne des épisodes grotesques, voire scabreux, qui parsemaient le théâtre religieux. Et, si la Tragédie évoque un rituel sanglant, la Comédie, dont le nom grec est issu de la racine *kei*, « être couché », racine ayant donné le mot *kôma*, « sommeil profond, coma », évoque à la fois la fête, le festin et l'extase provoquée par l'ivresse sacrée, cette ivresse qu'on a abusivement qualifiée d'éthylque, faisant du même coup de Bacchus le dieu du vin, alors qu'il s'agit d'un authentique « décrochage », d'une authentique transcendance vécue dans l'acte magico-religieux qu'est le théâtre.

Car le Théâtre est avant tout Action. C'est le sens du mot *drame*. Il n'y a, à l'origine, aucune connotation désastreuse à ce terme. Il s'agit seulement d'une *action dramatique*, d'une sorte de jeu dont les règles sont codifiées et dont les participants sont à la fois les auteurs, c'est-à-dire les prêtres, et les acteurs, c'est-à-dire les fidèles. Le jeu se déroule en l'honneur d'une divinité : c'est du moins ce que l'on dit. Il faudrait plutôt y voir une méthode pour passer de l'humain au divin, pour atteindre un état de dépassement permettant à l'être humain de devenir lui-même le dieu. C'est le sens du mot sacrifice qui, assurément, ne veut pas dire « privation » comme on le voit dans un christianisme mal compris, mais « action de rendre sacré ». Dans les temps primordiaux, l'épisode biblique du sacrifice d'Isaac par Abraham est là pour nous le prouver, les rituels religieux exigeaient des victimes humaines. Puis ce furent des victimes animales (Iphigénie remplacée sur le bûcher par une biche), ou des victimes végétales (la gerbe de blé des Rogations). Et l'on en est venu au simple don d'un objet, ou d'une somme d'argent. Tout cela représente, non pas une évolution de la société vers l'humanisme, mais la dégénérescence de l'idée fondamentale que la transcendance est possible.

En effet, sacrifier une victime humaine sur l'autel d'une divinité n'a jamais été un acte barbare, un acte cruel, mais au contraire un acte sacré. En tuant la victime, on la rendait sacrée. On en faisait une véritable divinité. Du strict point de vue historique, on pourra remarquer que les grands personnages qui ont connu une *fin tragique*, notamment du fait d'un assassinat, sont auréolés d'une gloire que n'atteignent pas les autres, et qui prend un aspect nettement religieux. Jésus, mourant sur la Croix, en est d'autant divinisé, ce qui n'était d'ailleurs pas prévu par le mythe christique antérieur tel que l'ont vécu les Juifs. La victime d'une Tragédie est aussi le héros de la Comédie. Le drame qui se déroule sur une scène

est l'équivalent, pour ne pas dire la réplique identique, de ce qui se déroule dans un temple ou dans une église.

C'est dire que les interprétations concernant la Tragédie se sont souvent égarées dans les marécages de la psychologie et n'ont pas tenu compte de l'aspect métaphysique qui domine pourtant à l'analyse. L'erreur a commencé quand on a chargé le bouc, victime essentielle du culte de Dionysos, de tous les péchés du monde. C'était bien pratique. Grâce à ce « bouc émissaire », on se débarrassait de toute culpabilité. C'était donner à l'avance raison à Freud dans ce qu'il a de plus contestable, ses argumentations de *Totem et Tabou*. Pour oublier le meurtre du Père, suffirait-il de charger, presque magiquement, un animal de tous ses remords et de l'expédier ainsi ailleurs, dans le désert ou dans la mort ? A l'heure actuelle, on envisage bien d'enfermer les déchets nucléaires dans des fusées et de les envoyer se perdre dans l'espace, c'est-à-dire « au diable ». Trop facile. L'humanité a toujours voulu avoir bonne conscience, même en tombant dans les pires aberrations. Et elle a voulu corriger par le rite ce qui était désordonné dans le quotidien. Souvenons-nous que le mot « rite » provient d'un terme sanscrit signifiant « ordre » et que tout rituel vise à maintenir, sinon à rétablir, l'ordre du monde menacé par des puissances mystérieuses qui peuvent être des divinités — ou des démons malfaisants — aussi bien que les humains eux-mêmes. Dans le film *Orfeu Negro*, Marcel Camus nous montre un jeune garçon qui, tous les matins, opère un rituel délicat : il accomplit ce qui doit être accompli, il fait surgir le soleil. Et il est persuadé que s'il ne faisait pas cela le monde serait à jamais englouti dans les ténèbres. Alors, jeu, rituel, théâtre ? C'est tout cela en même temps.

Car le sens symbolique du bouc, sacrifié dans les fêtes dionysiaques, semble avoir été oublié. *Tragos*, en grec, signifie bien le bouc, au premier degré, mais par extension le mot désigne la « puberté », puis la « première concupiscence », et enfin la lascivité. Du reste, l'adjectif lascif est souvent accolé au nom du bouc. C'est dire l'aspect sensuel qui s'attache, de façon primordiale, à la Tragédie.

Les multiples censeurs du théâtre, à travers les siècles, ne s'y sont pas trompés en prétendant que Tragédie et Comédie étaient des écoles de vices. Racine non plus, lorsqu'en 1677, afin de se réconcilier avec ses anciens maîtres jansénistes, il affirme vouloir avant tout montrer les pièges de la sensualité pour mieux les faire éviter aux spectateurs de ses pièces, de *Phèdre* en particulier, où la violence sexuelle, tout en nuances et tout en euphémismes,

atteint un degré paroxystique rarement égalé dans le théâtre.

Il faut, pour comprendre le bien-fondé de cette sensualité, ne pas perdre de vue que les fêtes dionysiaques sont des rituels d'exaltation de la vie et de régénération cosmique, d'où leur aspect orgiaque que dénoncèrent bientôt les Romains, pourtant habitués au pire, parce que les bacchanales troublaient l'ordre public. Effectivement, ces bacchanales troublaient l'ordre public *politique*, et y substituaient un ordre différent, mais que le rationalisme romain ne pouvait admettre que comme simple divertissement. A partir du moment où les bornes risquaient d'être franchies, il était indispensable que l'ordre politique établi se mît à réagir. Le dieu vital Dionysos-Bacchus devint alors un roi d'opérette célébrant les mérites du vin. C'est par de tels tours de passe-passe qu'on dénature et qu'on avilit des conceptions religieuses de haut niveau. Rabelais est l'un des rares auteurs des temps modernes à avoir réagi : en apparence, il joue le jeu de la dérision, mais son Oracle de la Dive Bouteille est desservi par d'étranges mystagogues dont les paroles à double sens sont là pour rectifier l'intention profonde.

Car cette exaltation de la sensualité, dans le cadre des fêtes rituelles d'où est sorti le théâtre, est la prise de conscience que l'énergie doit être constamment renouvelée. C'est le sens premier du sacrifice du bouc. L'animal représente la sensualité à ses débuts, l'éveil de la concupiscence, donc la régénération de l'instinct sexuel dans une « orgie » absolument sacrée, dont l'*orgasme* doit être le point d'aboutissement. L'orgie, étymologiquement, c'est la Force, la Puissance. L'orgasme, c'est la Puissance en son point de non-retour, au moment où *il se passe quelque chose de nouveau*. On pourrait alors considérer les fêtes dionysiaques comme des rituels d'initiation à la Puberté. Nous en avons d'innombrables exemples dans toutes les civilisations.

Mais cet éveil de la sensualité est soigneusement canalisé dans des règles fixes qui sont le rituel. Dans la famille du mot « rite », on trouve roi, rectitude, règle, direction, *et aussi érection*. La culpabilisation jetée sur la sexualité a rejeté dans l'ombre toutes les composantes érotiques de l'acte théâtral après les avoir purement et simplement niées dans les cérémonies religieuses.

Entendons-nous. Il s'agit de l'exaltation des sens, ceux-ci étant, comme Jean-Jacques Rousseau l'a démontré, les fenêtres par lesquelles la connaissance est possible. Les cérémonies rituelles des peuples primitifs, et des civilisations les plus anciennes, étaient des orgies mettant en jeu *tous les sens*, non seulement la vue et l'ouïe,

mais aussi l'odorat (les parfums), le goût (mets et boissons, festins et ripailles) et le toucher (danses, attouchements et jeux sexuels).

Or, que reste-t-il de tout cela dans le théâtre contemporain, héritier conscient ou inconscient des dramaturgies aseptisées des époques dites classiques ? La vue et l'ouïe. Où sont les autres sens ?

Certes, des tentatives ont eu lieu pour restituer au théâtre sa plénitude, mais les moyens employés (artistiques ou techniques) demeurent intellectuels alors qu'ils devraient être de nature sensible, pour ne pas dire sensuelle. Ce qu'on appelle le « Théâtre total » ne satisfait en réalité que la vision, celle-ci étant plus élargie, plus ouverte, et l'audition, celle-ci étant enrichie par la musique, les sons divers, les trucages. Mais il n'est pas interdit de penser que des parfums diffusés au cours d'une représentation amèneraient une plus grande communion des spectateurs dans l'action dramatique. Il en serait de même pour une distribution à chaque spectateur d'un aliment ou d'une boisson, à condition, bien entendu, que tout cela soit justifié. Après tout, dans les cérémonies catholiques, l'encens jouait un grand rôle, ainsi que le pain, non seulement celui de la communion, mais le fameux « pain béni » que l'on distribuait autrefois à chaque fidèle, ce qui provoquait une manducation, remettant ainsi cet acte profane à sa place authentique. Resterait évidemment le sens tactile. Si, dans des expériences de groupes, les attouchements sont non seulement possibles, mais indispensables, il est difficile d'imaginer, en dehors d'une certaine forme de théâtre dite pornographique, qu'un tel système puisse être adopté en l'état actuel de notre société.

Pourtant, le but de la représentation théâtrale, comme de toutes les anciennes cérémonies orgiaques, est de combler les cinq sens, et cela afin d'aller au-delà, vers un sixième sens qui est probablement celui de la perception spirituelle. Si les cinq sens ordinaires, et physiquement prouvés, sont satisfaits, rassasiés, l'organisme doit réclamer *autre chose*, ce que les pratiques chamaniques ont depuis fort longtemps mis en évidence, la *transe*, grâce à laquelle un être humain peut « décrocher » et atteindre l'inexprimable, l'ineffable, l'indicible. Le spectateur d'une comédie de boulevard reste obligatoirement sur sa faim. Malheureusement, celui d'une tragédie de Racine aussi. Drôle de jeu, qui n'est pas capable d'aller jusqu'au bout, par suite des interdits, des conventions, ou simplement de l'incapacité à déboucher sur une réalité supérieure.

Racine le sentait pourtant. « La principale règle est de plaire et de toucher. » Voilà des termes peu intellectuels, et qui prouvent

qu'un grand dramaturge, le plus classique des classiques, n'était pas dupe du jeu. Car il s'agit d'un *jeu*. Or le jeu, provenant de *Jocum*, surgi du latin *gaudere*, est lié à la jouissance, mot dont nous avons tellement peur que nous l'avons remplacé par ré-jouissance, sans nous douter qu'il s'agit en fait d'une jouissance répétée. Mais il est de bon ton d'aller au théâtre pour se réjouir, et non pour jouir. Et on a tort. Car avant de se ré-jouir, il faut d'abord jouir. Mais la jouissance n'est qu'un instant grâce auquel on atteint la *Joie*, cette mystérieuse joie qui envahit l'être et qui le transforme. Si, à notre époque, nous découvrons les vertus thérapeutiques du théâtre, nous devons ne pas nous masquer le rôle magique qui est inhérent à sa nature : médecine, magie et religion sont liées, mais, bien entendu, tout cela est d'essence irrationnelle.

Un jeu dramatique est en effet une œuvre d'art, autrement dit une structure autour de laquelle l'imaginaire va peupler les zones d'ombre. C'est dans le domaine du sensible que s'exerce cette fonction. Et là, le *Jeu* prend toute sa valeur. Si, en français, le mot « jeu » a gardé une connotation peu sérieuse, puisque le *jocus* latin signifie avant tout « plaisanterie », le terme qu'il traduit est *ludus* qui désigne l'activité « ludique » propre aux enfants, et par laquelle ceux-ci, imaginant le monde, y pénètrent par une action qui anime toute la personnalité et la forme avant de la transformer. Et le mot *ludus* provient de *ludere*, dont le sens primitif se réfère à la tromperie et à l'illusion, voire au délire.

Si on prend tout cela à la lettre, les acteurs, sur la scène, lorsqu'ils jouent, trompent et délirent, entraînent les spectateurs dans un monde illusoire. Mais qu'est-ce que l'illusion par rapport à ce qu'il est convenu d'appeler le réel ? Parmi les définitions du théâtre classique, une insistance domine : celle du vraisemblable, ce qui prouve l'irréalité de ce qui se passe sur la scène en même temps que sa réalité essentielle, mais sur un autre plan, le plan de l'ostentation.

Car le théâtre est un spectacle, une contemplation. Peu importe que les moyens employés soient faux pourvu que ce qui doit être montré soit réel. Le jeu est là, et, à travers l'irrationnel, le rationnel surgit, et ce n'est pas la moindre des contradictions observées dans ce domaine. Chez les Gallois, au Moyen Âge, il y avait ce qu'on appelle des « Jeux d'enchantement et de magie » qui sont probablement à l'origine d'une certaine forme de théâtre. Et l'exemple le plus caractéristique de ces jeux se trouve dans le récit épique de *Gereint et Enid*, dont la version française est l'*Erec et Enide* de Chrétien

de Troyes. Il s'agit de l'épisode où le héros dénoue un enchantement dans un verger en luttant contre un guerrier et en sonnant du cor : alors la brume se dissipe, et les illusions aussi. On notera que dans le texte français l'épisode est nommé « la Joie de la Cour ». N'est-il pas intéressant de retrouver une fois encore la notion de Joie liée à celle de Jeu ?

Cela montre la polyvalence du théâtre. Qu'il soit tragique ou qu'il soit comique, il a la même origine, et cette origine est nettement religieuse. Tout texte dramatique est d'essence sacrée. Et pourtant, le théâtre a des allures profanes que tous les censeurs ont dénoncées. Il est probable que le théâtre est du Sacré vécu dans un quotidien dont nous avons oublié les composantes : n'est-ce pas une merveille que de vivre ? N'est-ce pas un miracle permanent que de vivre ? Alors se pose l'interrogation : qui ? Toute action dramatique traque la réponse sans jamais la donner vraiment.

Le théâtre est tout ce qui nous reste des antiques rituels, que nous les reconnaissons ou que nous les niions. C'est la liturgie, c'est-à-dire une œuvre, une action publique, par laquelle on montre les grandes lignes d'un ordre (rite) qu'il faut observer sous peine de détruire le monde, ou de contribuer à la destruction de celui-ci. A une époque où les Eglises sont en train d'abandonner le rituel sous prétexte qu'il est archaïque, désuet, voire du domaine de la superstition, d'autres liturgies, plus ambiguës encore, naissent autour de nous : cérémonies patriotiques ou militaires, shows musicaux mettant en jeu les énergies des auditeurs, pratiques de sexualité collective. Tout cela est le signe que les êtres ont besoin de rites, qu'ils ont besoin de participer à quelque chose, même si le sens le plus profond de ces manifestations échappe à la compréhension logique, rationnelle.

C'est dans cette optique qu'il faut considérer les tentatives réalisées pour régénérer le théâtre. L'acteur a tendance à redevenir le prêtre qu'il était autrefois. Mais ces balbutiements ne seront que néant si l'on ne tient pas compte que le théâtre doit mettre en action *tous les sens* afin de parvenir à la satisfaction totale de ceux-ci : alors les « autres » sens seront éveillés, ces autres sens que nous n'avons plus les moyens de faire fonctionner. Les Romantiques, en prônant le Drame, prétendaient retrouver l'unité de l'être, insistant sur le double aspect de l'individu. Mais l'individu n'est pas seulement double : il est multiple. Et pourtant, il est un. C'est vers cette unité que tout jeu dramatique doit nous convier.

Dans toute contemplation, il y a une attitude religieuse. Le

théâtre étant une contemplation, un « spectacle pour voyeurs », cela nous ramène d'emblée à une cérémonie religieuse. Nicole disait : « Le spectateur au-dehors est un acteur secret à l'intérieur. » C'est la définition du fidèle qui assiste à la messe. C'est le problème du « voyeurisme ». C'est la preuve que tout jeu dramatique requiert le concours des spectateurs. Les acteurs le savent bien, eux qui ne jouent jamais de la même façon devant des publics différents. Car le théâtre n'est pas le fait d'un auteur isolé, fût-ce un génie exceptionnel. Le théâtre est un phénomène collectif dont l'auteur donne le ton et dont les acteurs et les spectateurs (au fond, ce sont les mêmes) dirigent les actes vers l'illumination du regard.

Drôle de jeu. Car le jeu est peut-être ce qui nous rattache le plus à notre nature essentielle. Le jeu est inné, aussi bien pour les humains que pour les animaux. N'est-ce pas la réminiscence d'un état que d'aucuns jugeront antérieur à l'existence, et que d'autres imagineront comme superposition idéale des temps futurs et des temps présents. De toute façon, c'est par le jeu que l'Homme apprend à vivre et à survivre. Si l'on veut bien admettre que, dans une pièce de théâtre, les paroles de l'auteur ne sont qu'une partie d'un tout, on comprendra que le théâtre est à l'image de la vie. Et la vie est un jeu perpétuel où les équilibres précaires sont toujours menacés, et où l'on doit obligatoirement se référer au grand ordre du monde, ce qu'on nomme le rite.