

Fondation
Charles Veillon

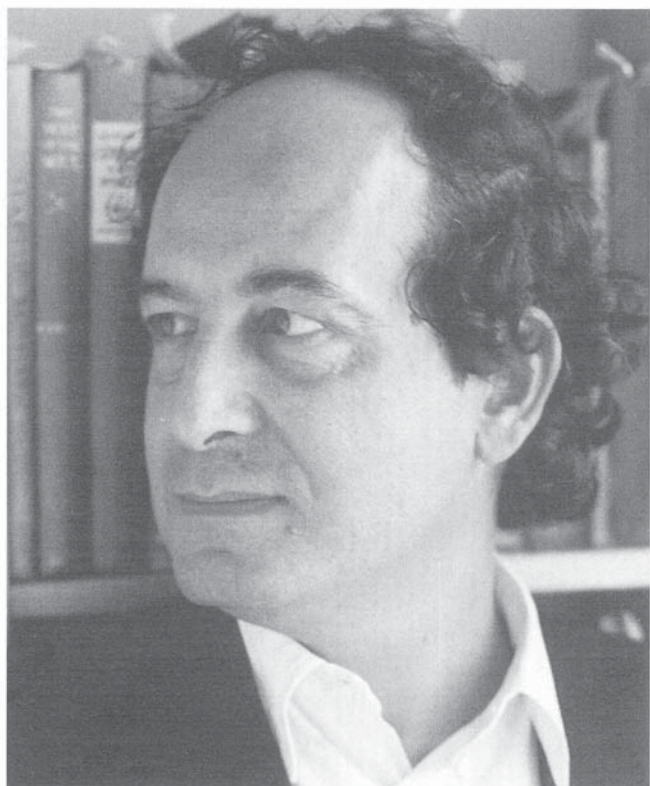
Roberto Calasso

Discours de proclamation
Pascal Veillon

Allocution
Hugo Lötscher

Laudatio
Iso Camartin

Conférence
Roberto Calasso



Roberto Calasso

DISCOURS DE PROCLAMATION

Mesdames, Messieurs,

C'est un plaisir toujours renouvelé de vous accueillir à cette cérémonie de remise du Prix Européen de l'Essai Charles Veillon. Merci d'y être venus, vous, tout particulièrement, Monsieur le Consul général Leonardo Sampoli, Madame le Préfet substitut Dolly Duc, Madame la Syndique Yvette Jaggi, et Madame Marie-Claude Jéquier, Chef du service culturel de la Ville de Lausanne.

Et une bienvenue toute spéciale à Madame Fleur Jaeggy, épouse de notre lauréat.

Vous êtes, Monsieur Calasso, le dix-septième essayiste choisi parmi les nombreux auteurs dont nous lisons les œuvres. Sous nos yeux, au fil des années, se constitue ainsi un florilège. Ce sont des noms et des visages. Il est beau de voir nos lauréats s'additionner, sans se confondre, prendre leur place dans un bouquet qui peu à peu se constitue.

Nous n'en préméditons certes pas l'arrangement. Ce serait faire violence à l'originalité de ce qui, chacun, vous anime que de l'imaginer fait de fleurs toutes semblables, de même espèce. Ce florilège n'est pourtant pas quelque chose d'indistinct ou d'informe.

D'abord parce qu'il est européen. Vos langues, vos traditions, vos sources se réunissent, s'unissent. Nous sommes, ô combien, dans un temps où ces rapprochements, ces unions sont essentiels. Il est aussi florilège d'ouverture et de pluralisme. Nos critères de choix nous empêcheraient de donner le Prix à une pensée dogmatique ou idéologique.

C'est un florilège, oui, mais que l'image ne nous trompe pas. Nous ne voulons pas offrir aux lecteurs d'aujourd'hui un bouquet éphémère de fleurs coupées. Mais bien plutôt un appel à avoir et à développer des racines. C'est ainsi que j'ai reçu votre livre, Monsieur Calasso.

Disant cela, je me souviens d'une conversation avec Denis de Rougemont au cours de laquelle il résistait à cette image de racines. Il nous

disait: «l'homme n'est pas un légume» et s'indignait des attitudes de fermeture, des crispations nationalistes, des gens prisonniers de leur lieu de vie, de leurs idées, de leur éducation, de leur culture.

Mais il y a d'autres racines. Celles de notre humanisme européen. Celles-là ne nous enferment pas dans des particularismes, puisque nous les plongeons dans des terreaux si divers: celte, romain, phénicien, sémite (au travers du christianisme), grec, bien sûr, et d'autres encore.

Vous nous rappelez ces racines, Monsieur Calasso. Vous nous montrez à quel point elles structurent nos cultures, voire nos âmes. Merci.

Pascal Veillon

ALLOCUTION DE M. HUGO LÖTSCHER

Le Prix Européen de l'Essai a sa géographie propre, déterminée par le sens que chacun de nous donne au mot Europe. Car, à quel point la notion d'Europe est variable, l'expérience du moment nous l'enseigne de la manière la plus dramatique.

Dans ce contexte, «Penser l'Europe» n'était pas simplement le titre d'un livre d'Edgar Morin, couronné par le Prix de l'Essai. On peut prendre en effet ce titre, sans rien y modifier, pour une formule qui engage. Il est ainsi apparu que «penser l'Europe» comporte toujours l'effort de «repenser l'Europe».

Très tôt, dans cette géographie de l'essai, on a entendu la voix de l'Europe qui, il y a peu encore, était de l'autre côté d'une frontière idéologique. Malgré les murs qui nous séparaient et malgré le règne de la répression, il fallait rendre hommage à ceux qui ne redoutaient pas les conséquences que pouvait leur valoir leur recherche de la vérité – que ce soit Kolakowski, soumettant, en quelque sorte sur place, le marxisme à sa critique philosophique, ou que ce soit Alexandre Zinoviev, analysant impitoyablement la société dont il faisait partie, pour montrer d'autres possibilités de penser, ailleurs et dans l'avenir.

La fascination qu'exerçaient sur nous les positions idéologiques de l'Ouest et de l'Est nous a fait trop vite oublier cette réalité intermédiaire, l'Europe centrale, qui n'est pas qu'un simple lieu de passage. C'est dans cette Europe centrale que György Konrad a écrit ses romans et esquissé son anti-politique, destinée à rendre la politique plus humaine. Et lorsque l'Europe centrale a commencé son émancipation, l'Anglais Garton Ash nous a montré cette évolution avec la compétence qui naît de l'expérience.

Puis, c'était Karl Schlögel qui nous a conduit derrière le rideau de l'idéologie communiste régnante pour nous faire participer à l'histoire de la culture russe. Il y a plus: même quand il s'agissait de notre propre Europe, celle de l'Ouest, il nous fallait élargir notre horizon, car l'Europe ne s'arrête pas aux Pyrénées. Eduardo Lourenço nous a expliqué ce que signifie pour le Portugal, pays traditionnellement orienté vers l'Atlantique, sa transformation en nation européenne.

Tandis que Lourenço nous parlait de grands rêves et de la difficulté de les sacrifier à la réalité, Lars Gustafsson, qui vient de Suède, autre confin de l'Europe, a inscrit en tête de ses essais le mot d'utopie, soulignant ainsi la nécessité de douter de ce qui va de soi, d'aimer ce qui est fragmentaire et de s'ouvrir aux perspectives nouvelles.

Cette géographie de l'essai est une géographie intellectuelle, sa carte est l'espace où l'on débat des destins collectifs et individuels. C'est ainsi que Manès Sperber a montré que chacun d'entre nous porte en lui les ébauches que les dictateurs transposent dans la réalité; c'est ainsi que nous trouvons côte à côte la «Trahison de l'Occident» de Jacques Ellul et la «Sagesse de l'amour» d'Alain Finkielkraut.

Ces noms et ces œuvres dessinent la géographie du Prix Européen de l'Essai, comme autant de commentaires d'une crise où pessimisme et espoir se tenaient mutuellement la balance égale, autant d'actes et de moments indispensables de la conscience de l'Europe.

Et quelle chance aussi d'avoir eu la possibilité de distinguer Jean Starobinski pour son «Montaigne en mouvement», consacré à l'homme même qui a donné à l'Europe l'essai comme genre littéraire et, avec le genre, l'attitude intellectuelle qui le fonde, la sincérité.

Cette année, c'est de nouveau l'Italie qui s'inscrit sur la carte, où figure déjà le nom de Norberto Bobbio.

Avec Roberto Calasso, l'Europe est présente de différentes manières. Chef des éditions Adelphi à Milan, Calasso ouvre à ses compatriotes l'accès à l'Europe aux langues multiples, et pas seulement à celle d'aujourd'hui. Ce programme d'édition se reflète dans ses propres écrits; qu'on pense seulement à son plus récent recueil d'essais, «I quarantanovi gradini». Dans «Le nozze di Cadmo e Armonia», l'ouvrage auquel va le Prix Européen de l'Essai 1991, l'Europe est, bien sûr, présente également, celle de nos origines, de ce passé qui a vu naître les mythes, toujours vivants dans notre mémoire – une fois de plus, penser l'Europe signifie la re-penser.

On peut jeter des ponts entre les mythes de Roberto Calasso et ceux d'un autre lauréat, Roger Caillois. Iso Camartin nous le rappellera. Grâce à son intérêt pour d'autres idiomes de petites communautés, Camartin, dont la langue est le romanche, a donné une dimension euro-

péenne au problème de la minorité à laquelle il appartient. Le Prix Veillon a couronné son ouvrage «Nichts als Worte». Le lauréat d'alors occupe aujourd'hui au sein du jury le siège de François Bondy, à qui nous devons tous tant d'idées et d'informations. Des raisons de santé empêchent malheureusement Camartin de participer à cette cérémonie. Le Dr Andris Barblan, Secrétaire de la Fondation, a accepté, en toute collégialité, de lire à sa place l'éloge du lauréat.

Hugo Loetscher

LAUDATIO

«Un serment pour la cause d'Aphrodite n'en est pas un»

«Aphrodision gar hòrkon ou phasin einssi»
Platon, Symposion 183b

Parmi les œuvres contemporaines qui traitent des mythes, «Les Noces de Cadmos et Harmonie» de Roberto Calasso est certainement la plus belle! Que voilà un jugement subjectif, ne manquera-t-on pas d'objecter; et que cela soit dit par un lecteur non spécialiste, qui, de surcroît, n'a pas tout lu sur ce thème semble de bien peu de poids. Le beau n'est-il pas affaire de goût personnel, si bien qu'une appréciation aussi à l'emporte-pièce ne saurait avoir grande signification.

Depuis Kant, pourtant, nous savons que les jugements esthétiques posent problème. Le philosophe de Königsberg nous a aussi démontré qu'ils sont inévitables car ils nous renvoient à un autre domaine de la réalité que la logique et la morale. Non, ce qui est beau, ce qui nous plaît, ce qui touche nos sens et nous émeut, nous nous refusons à le classer dans le négligeable de la vie, sous le simple prétexte qu'il est difficile de parvenir à un consensus à son propos. Et nous refusons encore plus catégoriquement de nous laisser enfermer dans une tour d'ivoire. La beauté n'est pas un domaine privé; elle se prête parfaitement à un traitement public. Et surtout lorsqu'il s'agit d'un essai qui repose sur deux piliers dont l'un, l'esthétique, a été dès le début au moins aussi solidement fiché en terre par Montaigne notre aïeul que l'autre, le moral.

Ce que j'aimerais faire aujourd'hui dans ce bref éloge de notre lauréat, c'est fournir quelques arguments pour expliquer pourquoi nous ne devrions pas uniquement nous consacrer aux livres importants et justes, aux ouvrages fondamentaux qui tracent des voies, traitent scientifiquement d'un sujet ou secouent notre morale mais aussi aux autres écrits et, avant tout, à ceux qui sont beaux. Je suis heureux dès lors que le jury de la Fondation Charles Veillon ait distingué cette année une œuvre qui se détache surtout par ses qualités littéraires et esthétiques. J'estime en effet que les essais vraiment réussis se caractéri-

sent par une intention esthétique qui s'ajoute à la solidité objective du propos, à son appréciabilité morale et qui, ainsi, «rehausse» – c'est-à-dire porte plus haut – sa qualité objective et morale au sens véritablement hégélien du terme, l'éloignant agréablement autant du traité historique ou sociologique que du pamphlet politique. La force de la beauté entre alors en jeu et les valeurs ambivalentes, mais d'une autre manière – de la sorte, l'essai n'est ni un procès-verbal de la réalité, ni un appel en faveur d'une nécessité mais... Oui, mais, en fait, qu'est-ce qu'un essai? Peut-être, lorsqu'il est réussi, est-ce, pour l'œil de l'esprit, une nouvelle fenêtre qui s'ouvre sur le royaume des possibles; or c'est justement ce qui le relie aux formes élevées de la poésie.

Permettez-moi une petite digression. Si je récapitule toutes les œuvres sur l'actualité des mythes antiques qui se sont accumulées ces dernières années dans ma modeste bibliothèque, je sens qu'il y a sur cette terre européenne un volcan extrêmement actif: les vieilles histoires des dieux captivent les êtres qui pensent, qui cherchent, qui sont en quête. Commençons par le Nord. Il y a bien dix ans qu'Hans Blumenberg a publié «Arbeit am Mythos», un ouvrage colossal sur les liens les plus étranges, stables et instables, qui se sont noués entre les mythes et la rationalité moderne. Ni les travaux sur les mythes, ni les travaux sur Blumenberg n'ont été assez complets pour que l'on puisse laisser cet ouvrage de côté. Tel un roc sauvage, il domine aujourd'hui encore toutes les discussions qu'il a lui-même engendrées. Tous ceux qui s'occupent de dogmes et de sentences, d'histoires et de formes de lecture ou de notre manière d'inventer des cosmologies doivent faire leur apprentissage avec cette œuvre. Et c'est véritablement un apprentissage strict et exigeant qu'il s'agit de réussir avec Blumenberg! A la fin des années 80, également en Allemagne, s'est tenue à Brême et à Bonn une exposition sur «Le mythe d'Europe – Europe et le taureau». Le catalogue édité à cette occasion est surprenant en ce qu'il prouve la puissance avec laquelle un grand récit mythique de l'Antiquité s'est imposé à l'imagination des artistes jusqu'à notre époque. En le feuilletant aujourd'hui et en voyant ces centaines de femmes et de taureaux, furieux ou paisibles, qui souffrent ou auxquels la volupté arrache un cri, on commence à croire qu'une histoire forte racontée un jour – et si nombreuses que soient ses variantes – est une aventure dont l'imagination ne se remettra ni ne se libérera jamais. On tend même à penser que cette histoire, avec toute sa brutalité et son fond secret impénétrable, accompagnera l'humanité jusqu'à la fin des temps. L'ardeur avec laquelle les érudits et les chercheurs français

nous rendent plus proches les mythes antiques n'est pas moindre. Des livres tels que celui de Paul Veyne «Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?» sont presque devenus une «lecture populaire» et même le jargon technique n'a pas empêché l'ouvrage de Georges Devereux «Femme et Mythe» – où il traite de grossesses et de virginité renouvelée dans le monde des divinités grecques – de devenir, pendant un temps, quasiment un livre-culte pour l'intelligentsia moderne. Pour terminer – et comme nous sommes en Suisse – j'aimerais encore évoquer mon éminent collègue de Zurich, Walter Burkert, auquel a été décerné le Prix Balzan il y a un an pour ses recherches fascinantes sur les immolations rituelles et les mythes grecs. Bref, inutile de citer d'autres exemples que l'on pourrait puiser dans ce monde anglo-saxon qui aime tant la recherche : où que nous tournions nos regards, les mythes grecs et leur interprétation ne sont ni une affaire de spécialistes, ni un sujet exclusivement réservé aux historiens de la religion et aux experts de l'Antiquité. Avec les mythes classiques et en marge d'eux, on se trouve en plein dans le «discours public». Et nous, en tant que lecteurs, nous y participons.

Dans ce contexte apparaît soudain le livre de Roberto Calasso qui, en dépit de son érudition, nous captive d'une autre manière encore que les écrits des grands philologues dont je viens de parler. Il serait facile d'affirmer que Calasso en vérité ne fait des mythes que ce que d'autres avant lui en ont fait. On recueille, là où ils sont rompus ou renoués, les fils qui font la trame de ces histoires, qui pendent à tous les coins, dépassent à tous les bouts. Et peut-être la maîtrise dans l'utilisation des mythes consiste-t-elle essentiellement en ce que l'on peut imaginer à l'avance quels jolis motifs pourraient surgir si l'on reprenait l'ouvrage et dénouait l'écheveau emmêlé. Cette métaphore textile nous aide-t-elle vraiment à mieux comprendre comment se perpétue la tradition et naissent de nouveaux mythes? Elle nous amène certes à nous représenter de merveilleux arguments, à comprendre que les narrateurs placent dans une nouvelle relation les matériaux déjà fournis. Mais n'est-ce seulement que ce talent d'artisan qui fait finalement la beauté d'un livre comme «Les Noces» de Calasso?

La chose est complexe. Etrangement, avec la beauté aussi, il ne s'agit pas uniquement du «comment?» Le «quoi?» est tout aussi capital car une beauté totalement séparée du contenu et des valeurs s'appauvrit pour n'être qu'un ornement; elle ne tarde pas à nous ennuyer. C'est ainsi que nous pourrions dire qu'il s'agit dans ce livre du début de la

civilisation européenne, rien de moins, et de la libération progressive de la pensée qui échappe à la force de la reproduction stéréotypée; qu'il s'agit aussi de l'expérience d'un « bonheur dans l'esclavage » qui nous renvoie sans cesse, si étrangement, aux débuts imaginés de l'odyssée européenne. Disons-le sans ambages: dans les mythes qui sont racontés ici, meurtre et assassinat, rapt et conquête, violence et victime, humiliation et profanation sont au programme. Or, en ces jours où l'Europe vit à nouveau une guerre toute proche, cet impérieux besoin décrit qui pousse à posséder, à humilier l'« étranger », à se trahir entre amis et à détruire tout ce qui n'est pas à soi, semble l'héritage maudit d'une civilisation qui ne cesse d'essayer, en de multiples tentatives, d'inventer des images et des histoires sur l'ordre et le chaos afin d'échapper à une sujétion, bien réelle, la pulsion d'infamie. Il y a une lecture politique du rapt de la femme – quoique certains mystiques, en ne voulant voir dans l'enlèvement de la fille du roi par le taureau qu'une image représentant l'âme désireuse de retourner à Dieu eussent en fait depuis longtemps fermé les yeux sur tout ce qui se passe dans le monde réel.

Mais évidemment, il ne suffit pas de lire le livre de Calasso dans cette seule perspective. Certes, si quelqu'un affirmait que c'est là une manière trop banale d'aborder les mythes, je ne le contredirais pas, bien que l'on ne doive pas perdre complètement de vue cet arrière-plan réaliste: c'est ailleurs que l'on peut voir à juste titre ce qui sort de l'ordinaire dans notre œuvre. On peut affirmer par exemple que le texte de Calasso ne démontre rien avec autant de justesse que l'incroyable manque de conscience avec lequel les êtres s'évitent eux-mêmes dans les histoires les concernant personnellement. Récits et souvenirs ne sont que des lambeaux avec lesquels chaque génération se tisse un nouveau voile. Or, les histoires ne sont là qu'en infime partie pour que nous nous révélions en elles: à vrai dire, nous avons besoin de ces récits pour nous masquer ou nous dissimuler. A travers le mythe, Calasso nous présente les riches mécanismes mis en œuvre pour nous duper nous-mêmes et pour duper les autres: comment nous vivons à dessein avec de faux atouts; comment nous voulons tout à la fois tromper les autres et nous-mêmes au travers de ce que nous racontons ou répétons; comment nous embellissons et gonflons d'importance nos récits afin d'être quelque peu « avantagés par la comparaison ». Oui, en tant que lecteur, nous devenons petit à petit plus compréhensifs envers cette duperie; nous acceptons le masque et le

déguisement car, nous aussi, à notre époque, nous ne voulons pas exposer au regard des autres nos solitudes, nos désirs, nos angoisses. Nous devenons les complices des héros de ces histoires, et plus ils sont malheureux, et plus ils gagnent notre affection. Nous aussi, nous savons ce que sont les pertes, nous aussi, nous connaissons la force effroyable du temps qui embellit toute chose, nous aussi, nous laissons les choses se désagréger – la justice, la beauté, la fidélité, l'aménité – et c'est pourquoi nous restons soudain perplexes devant ce qui reste, ce qui est perdu, devant la « mort non absorbée », devant l'arbre auquel la désespérée, la rejetée, la méconnue s'est pendue. Le livre de Calasso est rempli de détails qui vibrent de manière inoubliable. Nulle part ailleurs, je n'ai lu des choses aussi belles sur les nœuds, les boucles, les écheveaux et les lacets ou sur ces larmes qui sont des gouttes d'ambre. Le livre refermé, nous restons, nous les lecteurs, hébétés, car non seulement nous sentons tout ce que, à notre époque, nous ne savons plus, mais surtout tout ce que, les uns et les autres, nous avons déjà perdu sans espoir.

Enfin, la raison essentielle qui fait que je tiens le livre de Calasso pour un manuel de l'existence est la suivante : personne à ma connaissance n'a, par le passé, aussi bien écrit sur l'amour. L'amour est la plus gigantesque entreprise d'embellissement de l'existence et les Grecs, en donnant une querelle qui avait l'amour pour objet comme véritable cause de leur guerre contre les Troyens, nous ont si durablement induits en erreur que nous ne voulons pas, même aujourd'hui, nous distancer de cette erreur qui embellit la vie. Dans l'interprétation du mythe qui certes n'est pas une explication mais une sublimation, l'amour d'un taureau pour une belle jeune fille est aussi la raison merveilleuse et plausible du rapt et de l'enlèvement – et c'est ainsi que résonne à travers tout le livre l'écho du gazouillis d'amour sur la plage de Sidon avec lequel Calasso commence sa mythographie. Car toujours et partout, il s'agit de l'amour entre les dieux et entre les êtres mais aussi entre les dieux et les êtres. Certes, l'amour n'est pas simple roucoulement. Au fil de l'interprétation du mythe que nous donne Calasso, nous prenons peu à peu conscience d'un son complexe et varié, d'un « gorgheggio amoroso », qui n'est rien qu'une phénoménologie de l'amour dont la subtilité et la capillarité ne sont pas sans me rappeler à l'occasion les pensées de Georg Simmel. Les dieux diraient – comme Platon dans le « Banquet » – « qu'un serment pour la cause d'Aphrodite n'est pas un serment » : telle est la belle clause salvatrice pour toutes les infamies vers lesquelles les êtres mettent le cap, portés par

les vents de l'amour. « C'est ainsi que les dieux ont donné beaucoup de liberté à celui qui aime, aussi en tant qu'être humain » dit aussi Platon et ce « beaucoup de liberté » dans les affaires de cœur, c'est peut-être ce qui fait que finalement même un mariage devient quelque chose de plus excitant que le contrat qui le fonde. J'aimerais – pour donner au moins une idée de la dimension du problème de l'amour – terminer en citant un passage du livre que nous célébrons :

« ... Plusieurs jours durant, accroupi sur la plage, Ulysse avait raconté à Calypso la guerre de Troie. Avec un petit bout de bois, il dessinait sur le sable les campements et les positions. Il changeait chaque fois son récit – ou sa façon de raconter. Calypso était près de lui, silencieuse, concentrée. Puis une vague plus forte effaçait ces signes sur le sable. Une fois, Calypso lui dit : « Tu vois, voilà ce que fait la mer. Et voudrais-tu te donner encore à la mer ? » Après ce jour, Ulysse ne revint plus avec elle sur la plage. Il restait assis, tout seul, sur le rocher le plus exposé, et il pleurait. Au coucher du soleil, il revenait dans la caverne comme si son jour de travail était fini... »

Evidemment, il nous faudrait poursuivre notre lecture. Nous apprendrions alors ce qu'Ulysse et Calypso faisaient le soir ensemble. Mais que faisaient-ils donc ? Ils commençaient par souper – des mets mortels pour Ulysse et immortels pour Calypso – puis, ils « unissaient leurs corps sur la couche dans les profondeurs de la grotte ». Mais ce n'est justement plus l'essentiel. Calypso « rendue vulnérable par la tendresse » doit découvrir que ce qui préoccupe Ulysse, ce n'est plus l'amour qu'il lui porte, non plus qu'à une autre, d'ailleurs. Ulysse veut soudain s'absorber dans une aventure qui, peut-être, effacera tout et qui, peut-être aussi, fera que tout est nouveau, les souvenirs comme les sentiments. Ni l'île paradisiaque de Ogyie, ni l'amour de la nymphe ne peuvent désormais le retenir. Il ne souhaite plus qu'une chose : partir et de suite. Il veut sauver les histoires que l'océan de l'amour menace d'effacer.

A cette image d'Ulysse, solitaire, regardant la mer et cherchant à échapper à la solitude de l'île d'amour répond une autre : celle de la déesse abandonnée, éperdue dans la grotte. Elle paie chèrement les moments d'écoute heureuse sur la plage. Trop chèrement. Car sa nature divine ne la dédommage pas de son aventure avec un être aimant. Certes Ulysse est encore là mais, en esprit, il est déjà parti depuis longtemps. Et l'un des grands mystères se révèle : pourquoi la présen-

ce physique de l'être aimé ne suffit-elle pas? Pourquoi faut-il qu'il s'adonne à l'amour «corps et âme», pour qu'il puisse survivre?

Ainsi les dieux ont donné beaucoup de liberté à celui qui aime, aussi en tant qu'être humain. Mais ils ont supposé également qu'il pouvait supporter de grandes peines. Et parce que le livre de Calasso en parle de manière incomparable, je le conserverai, c'est certain, toujours à portée de main, à l'instar, sûrement, de tous ceux qui n'ont pas encore suffisamment compris la magie de l'amour.

Je termine sur un bref «post-scriptum». Dans la liste des lauréats du Prix de l'Essai Charles Veillon, Roberto Calasso se trouvera à côté de Roger Caillois. C'est là un caprice étonnant de l'alphabet, car ainsi les deux grands mythographes se trouveront réunis. Dans son livre «Oblivions», Caillois a inséré un texte intitulé «Phèdre et la mythologie». Et il dit: «L'environnement héréditaire d'Hippolyte est la forêt, celui de Phèdre, le labyrinthe». Le mythographe suit ses deux héros, dans la forêt magique de l'amour et à travers le labyrinthe du cœur ulcéré. S'il a de la chance et dispose du fil qui convient, il reviendra et nous racontera les charmes de l'amour et les méandres du désespoir. Roger Caillois a terminé ses expéditions dans l'imaginaire. Nous espérons que Roberto Calasso – encouragé par ses avides lecteurs – se remettra vite en route pour les villes disparues d'un monde du passé et pour les îles de continents encore inconnus afin de nous donner bientôt des nouvelles – à nous qui persistons à demeurer dans un monde que l'on peut embrasser du regard – et de nous dire jusqu'où la nostalgie et l'amour ont mené les dieux et les hommes.

Iso Camartin

Lors de la soirée de proclamation du Prix, la lecture de ce texte a été donnée par M. Andris Barblan, Secrétaire de la Fondation Charles Veillon.

CONFÉRENCE

IL TERRORE DELLE FAVOLE

Molti di voi ricorderanno un capitolo dell' Uomo senza qualità di Musil, in cui Ulrich riflette su un'espressione che ha letto in un articolo sportivo: «un geniale cavallo da corsa». Che un cavallo da corsa venga definito «geniale», pensa Ulrich, significa qualcosa che riguarda tutta la storia del mondo. E da quel fatto trae le dovute conseguenze: in particolare di prendere un anno di congedo dalla sua vita di matematico – diventando così fino in fondo un «uomo senza qualità». Ma proviamo a trasporre oggi l'esperienza di Ulrich: con ogni probabilità oggi non ci accadrebbe di leggere l'espressione «un geniale cavallo da corsa», bensì un'altra. Leggeremmo: «un mitico cavallo da corsa». Pochi giorni fa, aprendo un giornale, ho visto la pubblicità a tutta pagina di una macchina, non ricordo quale. Si vedeva un'immagine dell'automobile, accompagnata da queste parole: «Nasce il mito integrale». Tutto questo evidentemente suona normale, come il «geniale cavallo da corsa» suonava normale ai contemporanei di Ulrich. Ci possiamo domandare ora: come si è arrivati a questa singolare normalità? Quanti secoli e millenni di storia si celano dietro l'invenzione del giornalista sportivo o del pubblicitario? Se guardiamo all'uso comune delle parole, ci accorgiamo subito che la parola «mito» sopravvive soprattutto in due accezioni. Da una parte quella di un rimando a un assoluto, a un qualcosa di prodigioso oltre cui non si può andare. È questo a cui pensa il pubblicitario quando sceglie l'espressione «il mito integrale» per designare la macchina da glorificare. «Mitico», qui, è dunque qualcosa che è avvolto dall'aura dell'estremo. Il secondo significato è del tutto opposto: ovunque siamo circondati da persone che dichiarano di non credere al «mito» di qualcosa, che lo combattono e lo additano al pubblico disprezzo. Qui «mito» assume semplicemente il significato di «menzogna»: una menzogna generalmente immaginosa, accompagnata da qualche pathos, che la mente sgombra deve scacciare e sconfiggere. Dietro la banalità desolante di queste due accezioni della parola «mito» credo che si celi una lunga storia, tutt'altro che banale. Direi anzi che si spalanca il vortice stesso della storia. Non vi entreremo certo, in questa rapida divagazione. Ma vorrei solo ricordarvi alcuni punti della vicenda che si profila dietro l'uso comune, incosciente e fero, di una parola. E, come modesta proposta pratica, suggerirei a tutti

noi una misura di autodifesa: usare la parola «mito» unicamente per indicare le storie degli dèi e degli eroi che gli antichi così definivano. Perciò abbandonando per sempre la compagnia sia dei pubblicitari sia dei demistificatori, i quali – fra l'altro – spesso coincidono, come i teologi nemici del racconto di Borges che scoprono in cielo di essere la stessa persona.

Lo scandalo per il mito, per la sua irrefrenabile menzogna, non appartiene soltanto ai prodotti di scarto dell'illuminismo contemporaneo. In Grecia lo incontriamo ovunque, a partire da Senofane. Ma esiste un testo dove l'argomentazione contro il mito è condotta con la massima autorità e la massima forza. È la Repubblica di Platone. Questo testo irraggia la sua luce su tutto ciò che si è affermato, per secoli, in difesa o a condanna del mito. Anzi, si potrebbe dire che ciò che si è scritto da allora in proposito non è che una sequenza di glosse ad alcune righe della Repubblica. In un passo celebre del libro X Platone parla dell'«antico dissidio tra filosofia e poesia». E poesia significa Omero. Tutta la Repubblica, di fatto, può essere letta come la messa in scena della disputa fra Platone e Omero, una disputa che non si è mai chiusa e anche oggi guida invisibilmente le nostre parole. Non si tratta però di una disputa letteraria. Omero, per i Greci, è innanzitutto il primo teologo, il primo ricettacolo della sapienza sugli dèi e sul mondo. L'attacco platonico a Omero, infatti, ben prima del libro X, dove si tratta della funzione della poesia nella città, viene avviato nel libro II. E qui il discorso è teologico. Omero viene accusato, con brutalità, di avere composto «miti falsi». Mentre nel libro X i poeti vengono condannati perché praticano la mímēsis, la pericolosa arte dell'imitazione, qui vengono accusati di aver «dipinto immagini per nulla somiglianti alle cose che volevano ritrarre». L'inganno risiederebbe dunque nelle storie divine in sé. Ma dobbiamo credere che Platone fosse davvero turbato dagli adulterii, dagli stupri e dai misfatti divini? Vorrebbe dire leggerlo come un Padre della Chiesa o come un moralista stoico. Mentre Platone è per eccellenza un metafisico – e metafisica appunto è la sua obiezione alle storie mitiche.

Seguiamolo ora nel passo decisivo. Se le storie di Omero fossero degne di fede, quale sarebbe allora la natura del dio? Il dio sarebbe, dice Platone, un gôēs, uno stregone, un mago capace di mutare aspetto a capriccio, ingannandoci con questo suo migrare «in molte forme». E qui si enuncia l'interrogativo metafisico: dobbiamo credere che il dio si assoggetti a questa incessante metamorfosi o che abbia una forma

«semplice» e meno di ogni altro «esca» (ekbaínei) da se stesso? Qui abbiamo toccato il fondo roccioso dell'accusa platonica: il nemico, Omero, non è che il rappresentante di un regno: il regno della metamorfosi – ed è il portatore della conoscenza della metamorfosi. Questo è il regno nemico per la filosofia, regno di potenze indominabili, i cui testimoni – i poeti – vanno espulsi dalla città.

Se dunque Platone ha condannato simultaneamente la poesia mimetica e il mito omerico, che è metamorfico ed epifanico, è perché la minaccia che proveniva da quei racconti e da quelle forme era grave e invincibile. Come nessuno prima, Platone era stato colto da una vertigine di terrore di fronte al proliferare delle immagini. L'«oceano sterminato della dissimiglianza» frangeva i suoi flutti ovunque intorno a lui. Se vogliamo circoscrivere il terreno della disputa con Omero, sarà allora il terreno dell'apparenza, delle immagini, dei simulacri, degli eídōla. E eídōlon, «simulacro», sarà qui la parola discriminante, così come l'idolatria fu il punto discriminante nella disputa fra giudeo-cristianesimo e paganità. Ora, il mito è appunto un conoscere il simulacro attraverso il simulacro. Il racconto mitico non solo non si oppone all'«oceano sterminato della dissimiglianza» ma sembra esaltarlo, come se nulla potesse trapassare la barriera variegata dell'apparire. Ed è proprio nella variegatezza, in quella poikilía che domina negli eventi della terra e già riconosciamo nell'alzare lo sguardo verso gli astri, detti da Platone «i fregi (poikílmata) del cielo», che si nasconde il massimo pericolo. Il simulacro, infatti, seduce all'imitazione. Colui che guarda il simulacro è tentato di diventare il simulacro. E, se la ruota dei simulacri apparirà variegata e perversa, quest'uomo diventerà – così si dice nella Repubblica – non solo poeta, ma un góēs, uno «stregone», esattamente come il dio che egli canta. È in questa parola che si addensa il nemico, per Platone, sia esso dio sia esso poeta.

La città platonica non espelle soltanto un certo tipo di uomini, ma un certo tipo di dèi: gli dèi omerici, appunto. Quanto all'uomo da espellere, Platone non lo definisce innanzitutto poeta ma «uomo capace di trasformarsi sapientemente in tutto». Da ciò si intende che l'opposizione platonica, prima ancora che a un certo uso della parola, si rivolge a una certa pratica della metamorfosi. E questa pratica si rivela appunto nella sapienza di chi tratta i simulacri trasformandosi in essi. Nasce dunque dietro l'opposizione alla poesia se ne profila un'altra, dove si abbandona addirittura il regno della parola e due tipi antagonisti

della conoscenza si scontrano. Platone allude qui al trauma, alla spaccatura nella storia della conoscenza, che avviene quando, invece di dire: a si trasforma in b, si dice: a è b.

La prima forma, necessariamente narrativa, è quella in cui si mostra la conoscenza ovunque incontriamo dei miti – e non vi è civiltà che non includa in sé una qualche conoscenza di questo tipo. Al contrario, la conoscenza predicativa (nella forma a è b) appare assai tardi, e soltanto in rari luoghi, uno dei quali è la Grecia arcaica. L'opposizione ultima sarebbe dunque questa: da una parte una conoscenza che oggi chiameremmo algoritmica: una catena di enunciati, di segni vincolati dal verbo essere; dall'altra una conoscenza metamorfica, tutta interna alla mente, dove il conoscere è un pathos che modifica il soggetto conoscente, un sapere che nasce dall'immagine, dall'eidolon, e culmina nell'immagine, senza mai distaccarsene né ammettere un sapere a esso sovraordinato. Una conoscenza sospinta da una forza inesauribile, che però ha la grazia di presentarsi come un artificio letterario: l'analogia.

In questo duello mortale, quando la forma predicativa della conoscenza divenne egemone, una delle sue prime preoccupazioni fu quella di sviluppare una teoria del mito che ne esautorasse il potere conoscitivo. Il primo sintomo del terrore delle favole fu così l'elaborarsi di una qualche ricostruzione teorica della loro origine. Funzione di tale impresa esorcistica era innanzitutto di obliterare che il mito stesso nasceva come teoria onnicomprensiva e autosufficiente. Condannando Omero, ciò che Platone stava compiendo era dunque un grandioso tentativo di scalzare un'intera forma della conoscenza. Ma osserviamo da vicino i pericoli dell'imitazione: le storie mitiche, per loro natura, seducono l'anima a imitarle, come se appartenessero ineluttabilmente alla circolazione dei simulacri. E come avviene questo processo di imitazione? Ne darò due esempi, scelti ai due capi del ventaglio mitico – e fondamentalmente coincidenti. Il primo lo cercherò proprio in Omero.

Che i gesti del mito siano modelli per le azioni umane ci viene testimoniato per la prima volta nell'Iliade: Achille guarda Priamo. Sta per restituirgli il cadavere di Ettore, avvolto nel lino e disteso su un letto. Ma deve ancora passare la notte, prima che il padre possa vederlo. E Achille invita Priamo a mangiare. Quale argomento troverà per convincere il vecchio impietrito? Achille comincia a parlare dei figli di Niobe. Trafitti dalle frecce di Apollo e di Artemis, per nove giorni giacquero abbandonati. Tutto era fermo intorno a loro, come il sangue raggrumato.

Niobe e tutti gli altri esseri umani rimanevano immobili. Così volle Zeus. «Allora, al decimo giorno, furono seppelliti dagli dèi, figli di Urano». Fu una discesa silenziosa dall'Olimpo. Gli dèi scavarono una fossa per sei giovani donne e sei giovani uomini. «Allora Niobe si ricordò del cibo, poiché si era stancata di piangere». Poi venne trasformata in roccia.

Achille continua a parlare a Priamo: «Ebbene, anche noi, vecchio divino, pensiamo al cibo». Forse in altri testi, altrettanto antichi e oggi perduti, si potevano incontrare scene analoghe. Prima di compiere un gesto, un eroe ricordava un gesto precedente, che faceva parte di una storia degli dèi. E quel ricordo gli dava la forza e la forma per agire. Ma l'Iliade, per i Greci, era l'origine. Ciascuno dei suoi versi può essere letto come qualcosa che viene detto per la prima volta. Così l'esemplarità mitica si dichiara una volta per sempre in questa occasione: quando due disperati, il vecchio e il giovane, devono persuadersi a mangiare. Il gesto che allora venne alla mente di Achille fu quello di Niobe: colei che aveva visto due dèi uccidere tutti i suoi figli e poi tutti gli dèi scendere dal cielo per seppellirli. Prima ci uccidono, poi ci seppelliscono. In quell'immagine, in quella storia c'era tutto ciò che gli dèi avevano voluto comunicarci di se stessi. Ora si doveva ripetere, come innumerevoli altre volte, in seguito, sarebbe stato ripetuto da altri, che forse neppure conoscevano il suo nome, il gesto di Niobe.

Il secondo esempio che vorrei presentarvi è un testo dei Boscimani del Kalahari, raccolto nel 1879 da Bleek. Qui non parla il più bello e forte degli Achei, ma un misero cacciatore nomade, perseguitato dai neri e dai bianchi, alto circa un metro e quarantacinque e capace, come tutta la sua gente, di contare soltanto fino a tre. Il testo che segue ci mostra i suoi rapporti con Canopus, astro eminente nella mitologia dei Boscimani: «Mio nonno usava parlare a Canopus appena l'astro sorgeva. Diceva: "Tu mi darai il tuo cuore, con il quale stai nell'abbondanza; tu prenderai il mio cuore, con il quale mi sento disperatamente afflitto. Perché anch'io possa essere pieno, come te. Poiché tu sembri sazio di cibo; perciò non sei piccolo. Perché io ho fame. Tu mi darai il tuo stomaco, con il quale stai soddisfatto. Tu prenderai il mio stomaco, perché anche tu abbia fame. Dai a me anche il tuo braccio e prendi il mio braccio, con il quale non uccido. Perché fallisco il bersaglio. Tu mi darai il tuo braccio"».

Achille e il Boscimano hanno dunque un presupposto comune nell'agire. Ritengono che ogni azione acquisti senso in quanto cela un doppio

dentro di sé, un'epifania mentale, un'azione esemplare che dà forma al gesto una volta per tutte: un'azione che può essere avvenuta nelle praterie del cielo come fra i dirupi dell'Anatolia, tale però da avvolgere nella sua luce ogni altra azione simile, per sempre.

Nessuno mai, io credo, ha avuto sul mito – da amico e da nemico – una lucidità paragonabile a quella di Platone. E nessuno – io credo – ha praticato il mito in modo altrettanto ambivalente. Un punto, comunque, rimane fermo: la condanna di Omero, l'accanita ripulsa espressa nel II e nel X libro della Repubblica, è stata l'evento decisivo, nella nostra storia, per quanto riguarda la comprensione del mito – o meglio: soprattutto per quanto riguarda la non-comprensione del mito. Da allora a oggi si direbbe che i teorici più diversi, a distanza talvolta di secoli e secoli, si siano preoccupati, ciascuno a suo modo, di obbedire all'ingiunzione platonica. Erano filologi e teologi, antiquari e poeti, storici e archeologi.

Ma, prima di accennare a loro, vorrei tornare un momento sull'ambivalenza platonica. Una versione opposta a quella dichiarata nella Repubblica ci viene offerta da Platone nel Fedone. Parlando dei miti, Socrate dice: «Bello infatti è questo rischio, e occorre con queste cose [cioè con le favole stesse] in certo modo incantare se stessi». La conoscenza per simulacri appare qui come una sorta di fattura a cui la mente assoggetta se stessa: un incanto pericoloso e bello, un rischio che dobbiamo accettare perché la conoscenza che ci viene incontro da questa via non sarebbe raggiungibile in altro modo.

E torniamo ora alla Repubblica. Dopo la condanna platonica si può dire che il racconto mitico sia stato posto sotto tutela – o al più in libertà vigilata. Che le favole antiche fossero assurde, immorali, perverse, infantili venne ripetuto per secoli innumerevoli volte – e soprattutto, ovviamente, da parte cristiana, ma anche il nobile allegorismo neoplatonico, che raggiunge il suo apice con Proclo, valeva a sfiarle, a renderle devote e obbedienti a un disegno filosofico. E infine la scienza, quando fra gli studiosi dell'antichità classica si fecero avanti schiere di dotti mitografi, obbedì ancora alla condanna platonica, circoscrivendo con disperata e spesso comica diligenza gli eventi mitici a sfere improprie e inadeguate. L'opera immane, magistrale della mitografia, il Lexikon di Roscher, ne reca tracce evidenti. Lì incontriamo probi studiosi che si ingegnano a ricondurre le favole a fenomeni atmosferici, a forme disparate di nuvole e aurore e temporali. Così come già allora,

a partire da Mannhardt, si faceva luce l'altra parola ottundente: fertilità, per ricondurre a se stessa ogni immagine. Mentre poco dopo si sarebbe dispiegata un'altra ossessione – l'ossessione rituale –, sempre con lo stesso fine di ingabbiare e ordinare la promiscuità dei simulacri. E, giungendo a noi, l'ultimo imponente tentativo di sistemazione del mito, quello di Lévi-Strauss, ci si fa incontro come l'opera di un Linneo delle immagini, preoccupato innanzitutto di pensare ciò che il mito non poteva pensare, se non inconsapevolmente – e cioè innumerevoli varianti dell'opposizione cultura/natura, pensiero che più fedelmente sarebbe attribuibile a Lévi-Strauss stesso e a tutta la nostra epoca, dominata dalla fede superstiziosa della società in se stessa.

Nel frattempo, però, i simulacri mitici hanno continuato ad agire. Ma in quale forma? Ovidio definì le sue Metamorfosi come «carmen perpetuum»; «incantamento senza fine», potremmo tradurre, guardando al significato originario di carmen. Quell'opera, insieme alle Dionisiache di Nonno, è l'ultima summa sopravvissuta dove i simulacri parlano nella lingua dei simulacri. I prosecutori di Ovidio, per lo più, non cantarono ma dipinsero.

È istruttivo stabilire un confronto fra i numerosissimi commentatori di Ovidio e i suoi illustratori. Fra i commentatori, a partire dall'Ovidio moralisé del Medioevo e poi per secoli e secoli, tenace è il tentativo di ricondurre Ovidio a una lettura evemeristica o moralizzante o piattamente narratologica. Ma osserviamo, a fronte, gli illustratori di Ovidio e delle favole greche. Nell'Atalanta di Guido Reni o nell'Apollo e Dafne di Bernini, nell'Eco e Narciso di Poussin (che Bernini stesso definì «grande favoleggiatore») o nel Ratto di Proserpina di Rembrandt, nel Ratto di Europa di Tiziano o nel Dedalo e Icaro di Saraceni, nell'Ulisse e Penelope di Furini o nello Zeus che dipinge farfalle di Dossi sembra che il carmen di Ovidio continui a intessersi indifferente alle età e ai costumi, come se una medesima sapienza dei simulacri si trasmettesse silenziosamente dall'uno all'altro, come se un arazzo di parole proseguisse su tela e marmo. Così le favole che, mostrandosi nella parola, avevano finito per terrorizzare, continuarono a essere clandestinamente contemplate. Si potrebbe pensare che la cultura europea abbia trovato questo onorevole compromesso per garantirne la sopravvivenza, accogliendole nella sfera irresponsabile dell'arte.

Dice Salustio in Degli dèi e del mondo: «Poiché il mondo stesso lo si può chiamare mito, in quanto corpi e cose vi appaiono, mentre le anime e gli spiriti vi si nascondono». Occorreva giungere alla fine della

paganità, a questo oscuro trattatello neoplatonico, perché del mito ci fosse offerta una definizione così abbagliante nella sua semplicità da vanificarne ogni altra. Dunque, quando guardiamo attorno a noi lo spettacolo del mondo ci troviamo già dentro a un mito. Dunque ora possiamo capire perché le storie mitiche, anche quando giungono a noi frammentate e mutilate, ci suonano familiari e diverse da tutte le altre storie. Quelle storie sono un paesaggio, sono il nostro paesaggio, ostili e invitanti simulacri che nessuno ha inventato, che continuiamo a incontrare, che aspettano da noi soltanto di essere riconosciuti. Così ora possiamo confessarci che cos'era, che cos'è quell'antico terrore che le favole continuano a incutere. Non è nulla di diverso dal terrore che è il primo fra tutti: il terrore del mondo, il terrore di fronte alla sua muta, ingannevole, sopraffacente enigmaticità. Terrore di fronte a questo luogo della metamorfosi perenne, dell'epifania, che include innanzitutto la nostra mente, dove assistiamo senza tregua alla ridda dei simulacri.

Ora, se il mito è appunto una sequenza di simulacri che aiutano a riconoscere i simulacri, ingenuo è pretendere di interpretare il mito, quando è il mito stesso che già ci interpreta. Esso agisce su di noi come il simulacro ligneo della Artemis Taurica. Oreste lo aveva rubato al santuario. Viaggiò a lungo tenendolo stretto tra le mani, per tutto il tempo in cui sentì incombere la follia sulla sua testa. Poi un giorno pensò che avrebbe provato a vivere da solo, e nascose la statua in un folto di canne, non lontano dall'Eurota. Lì il simulacro giacque per anni. Un giorno due giovani Spartani di sangue reale, Astrabaco e Alopeco, lo scoprirono per caso, muovendo le canne. Eretta, fasciata di giunchi, la statua li fissava. I due Spartani furono allora colti da follia, perché non sapevano ciò che vedevano. Questo è il potere del simulacro, che guarisce soltanto chi lo conosce. Per gli altri è una malattia. Così il mito: la potenza che provoca il terrore è anche l'unica che può guarirlo, come avvenne con Oreste. Ma soltanto se viene riconosciuta per ciò che è.

Roberto Calasso

CONFÉRENCE

Mesdames, Messieurs,

J'aimerais avant tout remercier la Fondation Veillon pour le prix dont j'ai toujours admiré l'orientation et les choix et, en particulier, je voudrais remercier MM. Pascal Veillon, Hugo Loetscher et Iso Camartin pour les mots qu'ils viennent de prononcer.

Et maintenant je vais vous dire quelques mots sur un thème très ancien, un thème qui, d'une certaine façon, est un présupposé des Noces de Cadmos et Harmonie : il s'agit de cette terreur qui est inspirée par les fables.

LA TERREUR DES FABLES

Beaucoup d'entre vous se souviendront d'un chapitre de l'Homme sans qualités de Musil, dans lequel Ulrich réfléchit sur une expression qu'il a lue dans un article sportif : « un cheval de course génial ». Le fait qu'un cheval puisse être défini comme « génial », pense Ulrich, signifie quelque chose qui concerne toute l'histoire du monde. Et il tire de cela les conséquences obligées : en particulier celle de prendre un an de congé dans sa vie de mathématicien, devenant ainsi, jusqu'au bout, un « homme sans qualités ». Mais essayons de transposer aujourd'hui l'expérience d'Ulrich : en toute probabilité, de nos jours, il ne nous arriverait pas de lire l'expression « un cheval de course génial », mais une autre. Nous lirions : « un cheval de course mythique ». Il y a quelques jours, en ouvrant un journal, j'ai vu toute une page de publicité pour une voiture, je ne me souviens pas laquelle. On voyait une image de l'automobile en question, accompagnée de ces mots : « Le mythe intégral est né ». Tout ceci, évidemment, paraît normal, de même que le « cheval de course génial » paraissait normal aux contemporains d'Ulrich. Nous pouvons poser maintenant cette question : comment en est-on arrivé à cette normalité singulière ? Combien de siècles et de millénaires d'histoire se dissimulent derrière l'invention du journaliste sportif ou du publicitaire ? Si nous examinons l'usage commun des mots, nous nous apercevons immédiatement que le mot « mythe » survit surtout dans deux acceptions. D'une part, celle du renvoi à un absolu, à quelque chose de prodigieux au-delà duquel on ne peut aller.

C'est à cela que pense le publicitaire quand il choisit l'expression «le mythe intégral» pour désigner la voiture à célébrer. «Mythique», ici, est donc quelque chose qui est entouré par l'aura de l'extrême. La seconde signification est radicalement opposée: de toutes parts nous sommes entourés de personnes qui déclarent ne pas croire au «mythe» de quelque chose, qui le combattent et le condamnent au mépris public. Cette fois, «mythe» assume simplement la signification de «mensonge»: un mensonge généralement imagé, accompagné de quelque pathos, que l'esprit libre doit chasser et vaincre. Derrière la banalité désolante de ces deux acceptions du mot «mythe», je crois que se dissimule une longue histoire, bien loin d'être banale. Je dirais même que s'ouvre tout grand le tourbillon de l'histoire. Nous n'y entrerons pas, bien sûr, au cours de cette brève digression. Je voudrais seulement vous rappeler certains points de l'histoire qui se profile derrière l'usage commun, inconscient et fier, d'un mot. Et j'aimerais suggérer une modeste proposition pratique à chacun de nous, comme mesure d'autodéfense: ne se servir du mot «mythe» que pour indiquer les histoires des dieux et des héros qui étaient définies ainsi par les anciens. En abandonnant donc pour toujours la compagnie aussi bien des publicitaires que celle des démystificateurs – lesquels, d'ailleurs, coïncident souvent, comme les théologiens ennemis du récit de Borges, qui découvrent, au ciel, qu'ils sont la même personne.

Le scandale à propos du mythe, de son mensonge irrésistible, n'appartient pas seulement aux marchandises de rebut des Lumières contemporaines. Nous le rencontrons partout en Grèce, à partir de Xénophane. Mais il existe un texte où l'argumentation contre le mythe est conduite avec l'autorité la plus grande et la plus grande force. C'est la République de Platon. Ce texte fait rayonner sa lumière sur tout ce qui a été affirmé, pendant des siècles, pour la défense ou la condamnation du mythe. On pourrait même dire que tout ce qui a été écrit depuis lors sur ce sujet n'est qu'une suite de gloses à quelques lignes de la République. Dans un passage célèbre du livre X, Platon parle de l'«ancien contraste entre la philosophie et la poésie». Et la poésie, cela signifie Homère. Toute la République, en fait, peut être lue comme la mise en scène de la dispute entre Platon et Homère, une dispute qui n'a jamais été close, qui, même aujourd'hui, oriente de façon invisible nos paroles. Mais il ne s'agit pas d'une dispute littéraire. Homère, pour les Grecs, est avant tout le premier théologien, le premier réceptacle de la connaissance des dieux et du monde. L'attaque menée par Platon contre Homère, en fait, bien avant le livre X, où il est traité de la

fonction de la poésie dans la cité, commence dans le livre II. Et là, le discours est théologique. Homère est accusé, avec brutalité, d'avoir composé des «mythes faux». Tandis que dans le livre X les poètes sont condamnés parce qu'ils pratiquent la mîmêsis, l'art dangereux de l'imitation, ici ils sont accusés d'avoir «peint des images ne ressemblant en rien aux choses qu'ils voulaient représenter». La tromperie résiderait donc dans les histoires des dieux en elles-mêmes. Mais devons-nous croire que Platon était vraiment troublé par les adultères, les viols et les forfaits divins? Cela signifierait le lire comme un Père de l'Eglise ou comme un moraliste stoïcien. Alors que Platon est, par excellence, un métaphysicien, et que son objection aux histoires mythiques est justement métaphysique.

Suivons maintenant son argument décisif. Si les histoires d'Homère étaient dignes de foi, quelle serait alors la nature du dieu? Le dieu serait, dit Platon, un gôês, un sorcier, un magicien capable de changer d'aspect selon sa fantaisie, en nous trompant avec cette migration «dans des formes multiples». Et c'est ici qu'est formulée l'interrogation métaphysique: devons-nous croire que le dieu se soumet à cette incessante métamorphose ou qu'il a une forme simple et que moins qu'aucun autre il ne sort (ekbaínei) de lui-même? Nous touchons ici le roc de l'accusation de Platon: l'ennemi, Homère, n'est que le représentant d'un règne: le règne de la métamorphose, et il est aussi celui qui apporte la connaissance de la métamorphose. C'est là le règne ennemi pour la philosophie, règne de puissances indomptables, dont les témoins, les poètes, doivent être expulsés de la cité.

Si Platon a condamné simultanément la poésie mimétique et le mythe homérique, qui est métamorphique et épiphanique, c'était donc parce que la menace qui venait de ces récits et de ces formes était grave et invincible. Platon, comme nul autre auparavant, a été saisi d'une terreur vertigineuse devant la prolifération des images. L'«océan illimité de la dissemblance» faisait déferler ses flots partout autour de lui. Si nous voulons circonscrire le terrain de la dispute avec Homère, nous dirons que c'est le terrain de l'apparence, des images, des simulacres, des eîdôla. Et eîdôlon, «simulacre», sera ici le terme discriminant, de même que l'idolâtrie fut le point de discrimination dans la dispute entre judéo-christianisme et paganisme. Or, le mythe est précisément le fait de parvenir à connaître le simulacre à travers le simulacre. Le récit mythique, non seulement ne s'oppose pas à l'«océan illimité de la dissemblance», mais il semble l'exalter, comme si rien ne pouvait percer

la barrière bariolée de l'apparaître. Et c'est justement dans le bariolage, dans cette poikilía qui domine dans les événements de la terre et que nous reconnaissons déjà en levant les yeux vers les astres, appelés par Platon «les frises (poikílmata) du ciel», que se cache le danger le plus grand. Le simulacre, en effet, séduit par l'imitation. Celui qui regarde le simulacre est tenté de devenir le simulacre. Et si la roue des simulacres peut paraître bariolée et perverse, cet homme deviendra – c'est ce qui est dit dans la République –, non seulement poète, mais encore un gôês, un «sorcier», exactement comme le dieu qu'il chante. Pour Platon, c'est dans ce mot que se masse l'ennemi, qu'il soit dieu, qu'il soit poète.

La cité platonicienne ne chasse pas seulement un certain type d'hommes, mais un certain type de dieux: les dieux homériques, justement. Quant à l'homme qu'il convient de chasser, Platon ne le définit pas avant tout comme poète, mais comme «homme capable de se transformer savamment en toute chose». A partir de là, on comprend que l'opposition platonicienne, plutôt qu'à un certain usage de la parole, s'adresse à une certaine pratique de la métamorphose. Et cette pratique se révèle justement dans la sagesse de celui qui traite des simulacres en se transformant en eux. Donc, cachée derrière l'opposition à la poésie, une autre se dessine, où l'on abandonne jusqu'au règne de la parole et où se heurtent deux types antagonistes de la connaissance. Platon fait ici allusion au traumatisme, à la faille dans l'histoire de la connaissance, qui survient lorsque, au lieu de dire: a se transforme en b, on dit: a est b.

La première forme, nécessairement narrative, est celle sous laquelle se présente la connaissance partout où nous rencontrons des mythes, et il n'existe pas de civilisation qui n'inclue pas en elle-même quelque connaissance de ce type. Au contraire, la connaissance prédicative (sous la forme de a est b) apparaît assez tard, et en certains lieux rares, dont l'un est la Grèce archaïque. L'opposition ultime serait donc celle-ci: d'une part une connaissance que nous appellerions aujourd'hui algorithmique: une chaîne d'énoncés, de signes liés entre eux par le verbe être; de l'autre, une connaissance métamorphique, toute intérieure à l'esprit, où le connaître est un pathos qui modifie le sujet connaissant, un savoir qui naît de l'image, de l'eídōlon, et culmine dans l'image, sans jamais s'en détacher ni admettre un savoir auquel il serait subordonné. Une connaissance poussée par une force inépuisable, qui a néanmoins la grâce de se présenter comme un artifice littéraire: l'analogie.

Dans ce duel mortel, quand la forme prédicative de la connaissance devint hégémonique, une de ses premières préoccupations fut de développer une théorie du mythe susceptible de discréditer son pouvoir cognitif. Le premier symptôme de la terreur des fables fut ainsi l'élaboration d'une certaine reconstruction théorique de leur origine. La fonction d'une telle entreprise d'exorcisme était avant tout d'oblitérer le fait que le mythe lui-même naissait comme une théorie omnicompréhensive et autosuffisante. Ce que Platon était en train de faire, en condamnant Homère, était donc une tentative grandiose pour saper toute une forme de la connaissance. Mais observons de près les dangers de l'imitation : les histoires mythiques, par leur nature, séduisent l'âme et l'incitent à les imiter, comme si elles appartenaient inéluctablement à la circulation des simulacres. Et comment advient ce processus d'imitation ? J'en donnerai deux exemples, choisis aux deux extrémités de l'éventail mythique, et qui, fondamentalement, coïncident. Le premier, je le chercherai précisément chez Homère.

Le fait que la geste du mythe soit un modèle pour les actions humaines, est attesté pour la première fois par l'Iliade : Achille regarde Priam. Il va lui restituer le cadavre d'Hector, enveloppé dans le lin et étendu sur un lit. Mais la nuit doit encore s'écouler avant que son père ne puisse le voir. Et Achille invite Priam à manger. Quel argument trouvera-t-il pour convaincre le vieillard pétrifié ? Achille commence à parler des enfants de Niobé. Transpercés par les flèches d'Apollon et d'Artémis, ils restèrent abandonnés pendant neuf jours. Autour d'eux, tout était arrêté, comme des caillots de sang séché. Niobé et tous les autres êtres humains demeuraient immobiles. C'était la volonté de Zeus. « Alors, le dixième jour, ils furent ensevelis par les fils d'Uranus ». Ce fut une descente silencieuse de l'Olympe. Les dieux creusèrent une fosse pour six jeunes femmes et six jeunes hommes. « Alors Niobé se souvint de la nourriture, parce qu'elle était lasse de pleurer ». Puis elle fut transformée en rocher.

Achille continue de parler à Priam : « Eh bien, nous aussi, ô divin vieillard, pensons à la nourriture ». Peut-être dans d'autres textes, tout aussi anciens et aujourd'hui perdus, aurait-on pu rencontrer des scènes analogues. Avant d'accomplir un geste, un héros se rappelait un geste précédent, qui faisait partie d'une histoire concernant les dieux. Et ce souvenir lui donnait la force d'agir ainsi que la forme de l'action. Mais l'Iliade, pour les Grecs, était l'origine. Chacun de ses vers peut être lu comme quelque chose qui vient d'être dit pour la première fois.

Ainsi, l'exemplarité mythique se révèle une fois pour toutes en cette occasion: quand deux hommes désespérés, le vieillard et le jeune homme, doivent se convaincre de manger. Le geste qui vint à l'esprit d'Achille fut celui de Niobé: celle qui avait vu deux dieux tuer tous ses enfants, puis tous les dieux descendre du ciel pour les ensevelir. D'abord ils nous tuent, ensuite ils nous ensevelissent. Dans cette image, dans cette histoire, il y a tout ce que les dieux avaient voulu nous communiquer sur eux-mêmes. A présent, le geste de Niobé devait être répété, comme d'innombrables fois, ensuite, il serait répété par d'autres, qui peut-être ne connaissaient même pas son nom.

Le second exemple que je voudrais vous présenter est un texte des Boschimans du Kalahari, recueilli en 1879 par Bleek. Ici, ce n'est pas le plus beau et le plus fort des Achéens qui parle, mais un pauvre chasseur nomade, persécuté par les noirs et par les blancs, grand d'environ un mètre quarante-cinq, et capable, comme tous ceux qui appartenaient à sa race, de compter seulement jusqu'à trois. Le texte suivant nous montre ses rapports avec Canopus, astre éminent de la mythologie des Boschimans: «Mon grand-père avait l'habitude de parler avec Canopus dès que l'astre surgissait. Il disait: "Toi, tu me donneras ton cœur, avec lequel tu te trouves dans l'abondance; toi, tu prendras mon cœur, avec lequel je me sens désespérément affligé. Pour que moi aussi je puisse être plein, comme toi. Parce que tu parais rassasié de nourriture; c'est pourquoi tu n'es pas petit. Parce que moi, j'ai faim. Toi, tu me donneras ton estomac, avec lequel tu es satisfait. Toi tu prendras mon estomac, afin que toi aussi tu aies faim. Donne-moi aussi ton bras, et prends mon bras avec lequel je ne tue pas. Parce que je manque la cible. Toi tu me donneras ton bras"».

Achille et le Boschiman ont donc un présupposé commun. Ils considèrent que toute action acquiert un sens en tant qu'elle dissimule un double en elle, une épiphanie mentale, une action exemplaire qui donne une forme au geste une fois pour toutes: une action qui peut s'être produite dans les prairies du ciel, comme parmi les escarpements d'Anatolie, mais qui est telle qu'elle enveloppe dans sa lumière toute autre action semblable, pour toujours.

Personne n'a jamais, je crois, eu sur le mythe – qu'il lui soit hostile ou favorable – une lucidité comparable à celle de Platon. Et personne, je crois, n'a pratiqué le mythe d'une manière aussi ambivalente. Un point, de toute façon, reste certain: la condamnation d'Homère,

le refus acharné exprimé dans les livres II et X de la République, ont été l'événement décisif, dans notre histoire, pour ce qui concerne la compréhension du mythe, ou mieux: pour ce qui concerne surtout la non-compréhension du mythe. Depuis lors, jusqu'à aujourd'hui, on dirait que les théoriciens les plus divers, distants parfois de plusieurs siècles, se sont préoccupés, chacun à leur manière, d'obéir à l'injonction platonicienne. Ils étaient philologues et théologiens, spécialistes de l'antiquité et poètes, historiens et archéologues.

Mais avant de parler de ceux-ci, je voudrais revenir un moment sur l'ambivalence platonicienne. Une version opposée à la déclaration de la République nous est offerte par Platon dans le Phédon. En parlant des mythes, Socrate dit: «C'est en fait un beau risque, et il est bon avec ces choses [c'est-à-dire avec les fables] de s'enchanter en quelque sorte soi-même». La connaissance par les simulacres apparaît ici comme une sorte d'envoûtement auquel l'esprit s'assujettit lui-même: un enchantement dangereux et beau, un risque que nous devons accepter parce que la connaissance qui vient à notre rencontre par cette voie ne pourrait être atteinte d'une autre manière.

Et revenons maintenant à la République. Après la condamnation platonicienne, on peut dire que le récit mythique a été mis sous tutelle, ou, au mieux, en liberté surveillée. Il a été répété, pendant des siècles et d'innombrables fois, mais surtout, évidemment, par le christianisme, que les fables de l'antiquité étaient absurdes, immorales, perverses, infantiles. Mais le noble allégorisme néoplatonicien aussi, qui atteint son apogée avec Proclus, servait à les éreinter, à les plier et à les faire obéir à un dessein philosophique. Et enfin la science, quand parmi les chercheurs qui étudiaient l'Antiquité classique se présentèrent des bataillons de savants mythologues, obéit encore à la condamnation platonicienne en circonscrivant, avec un zèle désespéré et souvent comique, les événements mythiques à des sphères d'impropriétés et d'inadéquations. L'œuvre immense, magistrale, de la mythographie, le Lexikon de Roscher, en porte des traces évidentes. C'est là que nous rencontrons d'honnêtes chercheurs qui s'ingénient à ramener les fables à des phénomènes atmosphériques, à des formes disparates de nuages, d'aurores et d'orages. Et de la même manière, déjà à partir de Mannhardt, venait au jour l'autre terme réducteur qui permettait de ramener à lui chaque image: la fertilité. Puis, peu après, une autre obsession allait se déployer, l'obsession rituelle, toujours avec ce même but d'enfermer et de mettre en ordre la promiscuité des simulacres.

A notre époque, enfin, nous rencontrons la dernière imposante tentative d'organisation du mythe, celle de Lévi-Strauss, qui se présente comme l'œuvre d'un Linné des images, préoccupé avant tout de penser ce que le mythe ne pouvait pas penser, sinon inconsciemment, c'est-à-dire les innombrables variantes de l'opposition culture / nature, pensée qui serait attribuable avec plus de justesse à Lévi-Strauss lui-même et à toute notre époque, dominée par la foi superstitieuse de la société en elle-même.

Entre-temps, pourtant, les simulacres mythiques ont continué d'agir. Mais sous quelle forme? Ovide définit ses Métamorphoses comme «carmen perpetuum», «enchantement sans fin», pourrions-nous traduire, en nous reportant à la signification originare de carmen. Cette œuvre, avec les Dionysiaques de Nonnòs, est la dernière summa qui ait survécu et où les simulacres parlent dans la langue des simulacres. La plupart des successeurs d'Ovide ne chantèrent pas, mais peignirent.

Il est instructif d'établir une confrontation entre les très nombreux commentateurs d'Ovide et ses illustreurs. Parmi les commentateurs, à partir de l'Ovide moralisé du Moyen Age et ensuite pendant des siècles et des siècles, il y a une tentative opiniâtre pour ramener Ovide à une lecture évhéméristique ou moralisante, ou platement narratologique. Mais observons, parallèlement, les illustreurs d'Ovide et des fables grecques. Dans l'Atalante de Guido Reni ou dans l'Apollon et Daphné du Bernin, dans Echo et Narcisse de Poussin (que le Bernin définit comme «grand conteur de fables»), ou dans l'Enlèvement de Proserpine de Rembrandt, dans l'Enlèvement d'Europe du Titien ou dans Dédale et Icare de Saraceni, dans Ulysse et Pénélope de Furini ou dans Zeus peignant des papillons de Dossi, on dirait que le carmen d'Ovide continue à tisser sa trame, indifférent aux époques et aux coutumes, comme si une même science des simulacres se transmettait silencieusement de l'un à l'autre, comme si une tapisserie de mots se poursuivait sur la toile et le marbre. Ainsi les fables qui, en se montrant dans les mots, avaient fini par terroriser, continuèrent à être contemplées clandestinement. On pourrait penser que la culture européenne a trouvé ce compromis honorable pour en garantir la survivance, en les accueillant dans la sphère irresponsible de l'art.

Saloustios, dans Des dieux et du monde, dit: «Car le monde lui-même, on peut l'appeler mythe, dans la mesure où les corps et les choses y apparaissent, tandis que les âmes et les esprits y sont cachés». Il fallait

parvenir à la fin du paganisme, à cet obscur petit traité néoplatonicien, pour que nous soit offerte du mythe une définition aussi éblouissante dans sa simplicité et telle qu'elle rend toutes les autres vaines. Donc, quand nous regardons autour de nous le spectacle du monde, nous nous trouvons déjà à l'intérieur d'un mythe. Et donc, nous pouvons comprendre maintenant pourquoi les histoires mythiques, même quand elles nous parviennent fragmentées et mutilées, nous semblent familières et différentes de toutes les autres histoires. Ces histoires sont un paysage, elles sont notre paysage, simulacres hostiles et attirants, que personne n'a inventés, que nous continuons de rencontrer, qui attendent de nous seulement d'être reconnus. Ainsi, nous pouvons nous avouer ce qu'était, ce qu'est cette antique terreur que les fables continuent d'inspirer. Ce n'est rien de différent de la terreur qui est la première de toutes : la terreur du monde, la terreur en face de son caractère énigmatique, muet, trompeur et accablant. C'est la terreur éprouvée en face de ce lieu de l'éternelle métamorphose, de l'épiphanie, qui inclut tout d'abord notre esprit, où nous assistons sans trêve à la ronde des simulacres.

Or, si le mythe est justement une suite de simulacres qui nous aident à reconnaître les simulacres, il est naïf de prétendre interpréter le mythe, quand c'est le mythe qui déjà nous interprète. Celui-ci agit sur nous comme le simulacre en bois d'Artémis de Tauride. Oreste l'avait dérobé au sanctuaire. Il voyagea longtemps en le tenant serré entre ses mains, pendant tout le temps où il sentait la folie planer sur sa tête. Puis, un jour, il pensa qu'il essaierait de vivre tout seul, et il cacha la statue dans un fourré de roseaux, non loin de l'Eurotas. Le simulacre y demeura pendant des années.

Un jour, deux jeunes Spartiates de sang royal, Astrabakos et Alôpekos, le découvrirent par hasard, en fouillant les roseaux. Dressée, enveloppée de joncs, la statue les fixait. Les deux Spartiates furent alors pris de folie, parce qu'ils ne savaient pas ce qu'ils voyaient. En cela réside le pouvoir du simulacre, qui guérit seulement celui qui le connaît. Pour les autres, il est une maladie. De même le mythe : la puissance qui provoque la terreur est aussi l'unique qui puisse la guérir, comme cela arriva avec Oreste. Mais uniquement si elle est reconnue pour ce qu'elle est.

Roberto Calasso

(Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro)

BIBLIOGRAPHIE

L'Impuro folle Editions Adelphi, Milan, 1974.

Traductions auprès de:

- Presses Universitaires de France, Paris, 1976
- Marymar, Buenos Aires, 1977
- Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1980

Traduction en cours:

Wereldbibliotheek, Amsterdam

La Rovina di Kasch Editions Adelphi, Milan, 1983

Traductions auprès de:

- Editions Gallimard, Paris, 1988
- Editorial Anagrama, Barcelone, 1989

Traductions en cours:

- Suhrkamp Verlag, Frankfurt
- Carcanet Press, Manchester
- Wereldbibliotheek, Amsterdam

Le Nozze di Cadmo Editions Adelphi, Milan, 1988

e Armonia Editions dans «gli Adelphi», 1991

Traductions auprès de:

- Ediciones B, Catalogne, 1990
- Editorial Anagrama, Barcelone, 1990
- Insel Verlag, Frankfurt, 1990
- Editions Gallimard, Paris, 1991
- Ediçoe Cotovia, Lisbonne, 1991
- Forum, Copenhague, 1991
- Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 1991
- Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1991

Traductions en cours:

- Jonathan Cape, London
- Alfred A. Knopf, New York
- Gnosis, Athènes
- Bromberg, Stockholm
- Graficki Zavod Hrvatske, Zagreb

I Quarantanove Gradini Editions Adelphi, Milan, 1991

ESSAIS

Monologo fatale, in Nietzsche, Ecce Homo, Ed. Adelphi, 1969.

Il sonno del calligrafo, in Robert Walser, Jakob von Gunten, Ed. Adelphi, 1970.

Th. W. Adorno, Il surrealismo e il 'mana', in «Paragone», juin 1961.

Dell'opinione (essai sur Karl Kraus) in Adelphiana 1971, Milan, 1971.

Una muraglia cinese, in Karl Kraus, Detti e contraddetti, Ed. Adelphi, Milan, 1972.

Nota sui lettori di Schreber, in D.P. Schreber, Memorie di un malato di nervi, Ed. Adelphi, Milan, 1974.

Déeses entretenues, In Wedekind, Mine-haha, Ed. Adelphi, Milan, 1975.

Accompagnamento alla lettura di Stirner, in M. Stirner, L'unico e la sua proprietà, Ed. Adelphi, Milan, 1979.

La guerra perpetua, in Karl Kraus, Gli ultimi giorni dell'umanità, Ed. Adelphi, Milan, 1980.

Da un punto vuoto, in Roberto Bazlen, Scritti, Ed. Adelphi, Milan, 1984.

Cicatrice di smalto, in Gottfried Benn, Cervelli, Ed. Adelphi, Milan, 1986.

TRADUCTIONS

F. Nietzsche, Ecce Homo, Editions Adelphi, Milan, 1969.

K. Kraus, Detti e contraddetti, Editions Adelphi, Milan, 1972.

Sant'Ignazio di Loyola, Il racconto del pellegrino, Editions Adelphi, Milan, 1966.

ARTICLES

Collaboration avec le «Corriere della Sera», «L'Espresso», «Panorama», où ont été publiés de nombreux articles sur la littérature, la philosophie et la politique.

*Cette plaquette a été achevée
d'imprimer en mai 1992
sur les presses de
l'Atelier Grand SA,
imprimeurs-éditeurs
au Mont-sur-Lausanne
(Suisse)*