



La Grèce et ses inventions – "L'Héritage de la chouette" (1989)

Jean-Michel Durafour, Pierre-Yves Quiviger

► To cite this version:

Jean-Michel Durafour, Pierre-Yves Quiviger. La Grèce et ses inventions – "L'Héritage de la chouette" (1989). Vertigo, 2013. hal-02068423

HAL Id: hal-02068423

<https://amu.hal.science/hal-02068423>

Submitted on 14 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Grèce et ses inventions – *L'Héritage de la chouette* (1989)

Jean-Michel DURAFOUR et Pierre-Yves QUIVIGER

paru initialement dans Vertigo, n° 46, automne 2013, p. 57-64

1 SYMPOSIUM ou les Idées reçues

À Paris, Athènes, Berkeley et Tbilissi, des historiens se prêtent au jeu de la recomposition du banquet attique (*symposion*, « boire ensemble »), du moins pour partie : mets, vin ; aucun péan, aucune libation en revanche. Le banquet est montré en moment convivial de partage de la parole et des idées, où chacun s'exprime, questionne, répond à ses prédécesseurs. Différents sujets y sont abordés : certains seront développés par un rebondissement postérieur du cycle, d'autres pas ; il s'agit donc bien d'une ouverture, au sens musical, mais aussi d'une mise en bouche – puis la discussion digresse, s'égare, on passe à des entretiens individuels suivis, c'est-à-dire segmentés d'épisode en épisode. Le schéma directeur de la série est posé : le fil d'Ariane, le montage rhizomateux, la circumnavigation de conversations filmées et d'images.

Parmi ces sujets, un ressort met en abyme la pratique même du banquet, et se retrouvera dans quasiment tous les épisodes à venir : les anciens Grecs auront surtout découvert qu'il n'existe pas d'individu qui ne soit pas intégré dans une communauté, en même temps qu'ils auront agréé l'injonction du moi (*gnôthi seauton*) et de l'autre en moi (*daimôn* socratique)¹. Il y a dans l'ivresse subjective des commensaux du banquet un point qui touche à une vérité essentielle de la Grèce, mais qu'un cliché tenace sur la culture mesurée et rationnelle empêche de clairement apercevoir : la Grèce, c'est aussi l'excès, le dionysisme, Œdipe incestueux et parricide se crevant les yeux après avoir découvert la vérité, des poupées vaudous qu'on utilisait contre l'adversaire durant les procès... Terre archaïque cramée par un soleil grisant qui monte à la tête ?

Ce n'est pas hasard si le banquet s'impose à l'ouverture de *L'Héritage de la chouette* : le repas collectif, l'apéritif copieux sous les oliviers, la partie de

¹ *Gnôthi seauton* : « Connais-toi toi-même », injonction célébrisime inscrite au fronton du temple delphique d'Apollon, reprise par Socrate (*Premier Alcibiade*, *Charmide*, *Philèbe*). « *Daimôn* socratique » fait référence à la « voix intérieure » apotroptique, retenant Socrate d'agir, en particulier de *ne pas interroger* ses interlocuteurs (Steiner, plus tard : Socrate était un « *emmerdeur cosmique* »...), et sur l'exemple de laquelle chaque individu peut se donner à soi-même – de l'extériorité de l'oracle à l'intériorité de la vie personnelle de l'esprit – accès à la (recherche de la) vérité.

campagne entre égaux se retrouveront tout au long des différents épisodes. Il faut ouvrir à un comportement intellectuel devant le legs grec : « *à savoir, premièrement, l'apport de la civilisation grecque ancienne au monde moderne, mais aussi la question de savoir comment Athènes surtout puis la Grèce sont devenues la culture du monde* » (Marios Ploritis). Question de sagesse, c'est-à-dire d'ornithologie, de regard dont se réclamer (les yeux perçants de la chouette à l'arrière-plan de nombre d'entretiens), d'égide (Athéna) sous laquelle se placer pour plusieurs heures télévisées communautaires. Mise au point sur un visage de femme de profil (on en trouvera, de volet en volet, un avatar remarquable, avec un visage télévisé, hybridant une tête de chouette dans plusieurs extraits de l'entretien avec George Steiner). Et question de tristesse ? En contrechamp au banquet des vivants, des caves, des caveaux où s'entassent des copies en plâtre de statues grecques, immobiles et muettes, « *attendant que sonne la fin de l'alerte* » : *banque* de données laissées à l'abandon. Tout comme il existe, à rebours, des usages abusifs de la Grèce. Être héritier se révèle assez sportif.

2 OLYMPISME ou la Grèce imaginaire

Titre trompeur ? Nous n'aurons rien sur l'histoire des concours pentétériques d'Olympie ; et seule olympiade moderne abordée : celle du régime hitlérien, c'est-à-dire celle qui a le plus déchu notre idéal grec... Alors quoi ? Marker semble vouloir avertir, à la suite de la fin du premier épisode, d'un risque pour qui veut penser la Grèce à partir de la notion d'héritage. Ce volet est avant tout méthodologique. C'est un fait : il n'y a rien à hériter, sinon nous-mêmes. La vérité de la Grèce disparue nous est à jamais inaccessible, qui ne peut être qu'une construction imaginaire anachronique, une « *fiction légale* » depuis notre présent. Cela est sans doute vrai de tout passé révolu, mais les mâchoires du piège sont plus aiguisées s'agissant d'une civilisation dont nous faisons le berceau de la nôtre (démocratie, mythes, tragédie...), quand bien même celle-ci ne contient plus rien de grec.

Ainsi existe-t-il plusieurs inventions de la Grèce selon les cultures qui s'y sont projetées. Dans notre propre héritage dynamique de l'« héritage » de la Grèce, deux élaborations surtout auront compté. Le christianisme a produit la première. La seconde est celle de l'*Aufklärung* (Herder, Winckelmann), de la métaphysique thuringienne (Hegel, Schelling), du romantisme allemand (Hölderlin) : érudits, qui ne sont jamais venus sur le terrain par crainte des miasmes, ont créé de toutes pièces leur Grèce, voire ont fini par la confisquer (Heidegger). L'épisode s'y arrête plus longuement car c'est d'elle – rituels dionysiaques, plastiques des corps, etc. – dont s'est nourri le néo-paganisme de l'idéologie nazie, que l'on retrouve donc dans la propagande des Jeux olympiques berlinois et l'*Olympia* de Leni Riefensthal citée par Marker (montage associatif saisissant de coureurs et de rafles, d'un discobole et d'un

soldat de la Wehrmacht lançant une grenade...). Le titre ne trompait pas. L'attirance pour la Grèce a pu servir à la pensée totalitaire, à la haine de l'autre, à ce qui se situe à l'opposé de ce que nous voulons hériter de la Grèce, et qui se cache – là est le plus grand danger – déjà dans l'attitude du philhelléniste amateur ou professionnel tenté de préférer les morts aux vivants, qui ne voit pas les individus qu'il a sous les yeux, nie la Grèce actuelle. Marker – qui fera parler et filmera hommes et femmes (c'est donc l'essentiel) – sait qu'à son tour il va sculpter sa statue grecque imaginaire (elle aura, par exemple, de nombreux tours et détours japonais...). Il ne s'en cachera pas. Il incombe simplement de revenir très vite à ce qui survit principalement, même sous une tout autre forme, de la vieille Grèce dans notre idéal : la démocratie.

3 DÉMOCRATIE ou la Cité des Songes

La fin de l'épisode donne le ton : « *Capter l'image de la démocratie que génèrent les peuples quand ils en sont privés, et la leur reprojeter comme une diapo une fois qu'ils l'ont reconquise* ». Le film commence par des images clandestines, tournées sous la dictature grecque – images que Marker met en rapport avec les événements de Mai 68, en rappelant qu'à trois heures d'avion de Paris, il y avait alors, dans le pays qui avait inventé la démocratie, un régime qui la rendait impossible. Et pourtant, la démocratie athénienne n'a rien à voir avec la démocratie moderne, malgré quelques points communs superficiels soulignés par certains intervenants. Dans un des moments les plus forts du film, Cornelius Castoriadis décrit tout ce qui sépare la démocratie athénienne de la démocratie moderne, deux inventions séparées par deux mille cent ans – il y a là un gouffre infranchissable, entre deux conceptions qui engagent une vision différente de la liberté, de la représentation, du peuple. Castoriadis considère néanmoins que par-delà le temps, quelque chose peut circuler, qu'il appelle un « *germe* », qu'il s'agit de faire pousser au sein de la démocratie moderne, et de ses successions de longues phases calmes et mornes et d'ébullitions révolutionnaires ponctuelles.

Ce germe touche au caractère *vivant* de la démocratie pour chaque citoyen, qui ne peut pas simplement attendre de l'État qu'il lui « garantisse » ses droits, mais qui doit aussi intervenir, être acteur, au-delà de la « représentation ». Ce caractère vivant passe par la prise en considération de ce que nous oublions volontairement dans la spécificité de la démocratie athénienne : ainsi, de l'importance du tirage au sort qui place les formes contemporaines de la démocratie du côté de l'oligarchie – une oligarchie élective, mais une oligarchie ; ainsi, de l'insistance sur le peuple, sur la série concrète des citoyens, qu'il faut distinguer des structures politiques et abstraites – et ce n'est pas pour rien qu'il y avait une Constitution des Athéniens, et non pas une Constitution d'Athènes, Athènes n'était qu'un lieu... De cette circulation complexe entre

passé et présent, et de la permanence instable des notions, il faut tirer une morale paradoxale : « *De la démocratie, on peut dire ce qu'on a dit du bonheur : cette chose qui n'existe pas et qui pourtant, un jour, n'est plus.* »

4 NOSTALGIE ou le Retour impossible

Un épisode qui dérive comme Ulysse, dont il est la figure centrale. Tout commence par la prise de conscience du caractère fictionnel de la mythologie, qui ne va pas de soi dans la Grèce contemporaine : entre le récit historique et le récit mythique, la partition ne va jamais de soi. Pourquoi ? Car la Grèce est le théâtre *géographique* des aventures mythiques : on ne sait pas où est Ithaque, mais Ithaque est en Grèce. Les enfants portent aujourd'hui encore les noms des figures héroïques. Les Grecs parlent une langue qui, malgré ses grandes différences avec celle de la littérature et de la philosophie classiques, demeure la langue grecque. George Steiner a beau rappeler cruellement qu'il n'y a aucun rapport entre la Grèce ancienne et la Grèce d'aujourd'hui, que la Grèce ancienne a été absorbée, digérée, diluée dans tout l'Occident et qu'il serait absurde de voir dans l'Athènes d'aujourd'hui l'héritière de celle de son âge d'or, quelque chose résiste à cet effacement. L'œil crevé du cyclope de Liguoro (1911) au début du film, l'audacieux rapprochement avec le « *Tu n'as rien vu à Hiroshima* » de Resnais-Duras, ailleurs, indiquent ce qui « saute aux yeux », et les blesse et les aveugle, à savoir qu'il n'y aurait peut-être plus rien à voir dans le lieu d'aujourd'hui du lieu ancien. La nostalgie est alors celle d'un voyage impossible, impossible dans le temps, puisque l'espace est là, il demeure, les paysages sont encore ceux d'Homère et de Thucydide. La tragédie de cette nostalgie spécifique tient à l'impossibilité de retrouver ce qui est pourtant encore là ; ce n'est pas la tragédie de l'exil, de la diaspora (évoquée néanmoins par la figure d'Elia Kazan et d'*America America*), c'est celle, encore plus étrange, de l'éloignement sur *place*, des impossibles retrouvailles avec ce qui est pourtant devant nos yeux, à la manière du Cyclope aveuglé.

5 AMNÉSIE ou le Sens de l'Histoire

L'amnésie désigne, à rebours de la nostalgie, une perte partielle ou totale de la mémoire. Après être revenu rapidement sur le rôle de l'historien dans l'héritage grec – notre Grèce est-elle plus proche de la Grèce « réelle », si tant est que l'on puisse avoir une appréciation plus adéquate de ce que pouvait être l'ancienne civilisation grecque (par le travail des archéologues notamment), que ce à quoi avaient pu avoir accès les siècles antérieurs ? Comment parvenir quand même à faire « *l'autopsie* » de la Grèce ancienne, c'est-à-dire à *voir soi-même* ce que

l'on n'a pas vu (*histôr* : le témoin) ? – cet épisode expose successivement deux amnésies grecques.

La première, celle de la Grèce antique, est volontaire : elle fut geste par quoi les Grecs se sont appartenus comme peuple. Quoique notre conception de l'histoire, le mot même en proviennent, si rien du travail scientifique de l'historien moderne ne ressemble à ce que pouvaient écrire leurs prédécesseurs de l'Antiquité (Hérodote, le premier, a écrit des *Historiai*, littéralement en ionien des « explorations », des « enquêtes »), les Grecs n'avaient pas d'histoire, au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire se désintéressaient du passé (le mythe se situe dans un temps obscur anhistorique). La seconde, en revanche, plus longuement développée, est celle subie par la Grèce moderne, née avec la guerre d'indépendance (1821-1830) mais longtemps dépossédée de son autonomie ou opprimée par des régimes autoritaires. L'amnésie, privant de mémoire, asservit. Le romancier Vassilis Vassilikos et le cinéaste Elia Kazan rappellent, de manière parfois confuse, quelques-uns des moments clefs de cette amnésie, où la Grèce, par sa position géographique, devint l'enjeu de conflits indirects entre les grandes puissances mondiales (Turcs, Anglais, Américains, Soviétiques...) : la « monarchie bavaroise » d'Othon I^{er} (1833-1862), la guerre gréco-turque (1919-1922), la dictature des colonels (1967-1974). Leur propos est secondé et complété par des images d'archives provenant de la BBC ou de l'émission française « Cinq colonnes à la une », et des extraits fictionnels d'*America America*. Comment faut-il interpréter – Marker n'en suggère rien – le fait que certains épisodes de l'histoire de la Grèce moderne soient à peine évoqués (le gouvernement démocratique de Papandréou), voire carrément oubliés (dictature de Metaxás, occupation nazie...) ? Comme un retour dynamique sur l'amnésie des anciens Grecs, en pratiquant une *amnésie de l'amnésie*, le propre de l'histoire en train de se faire étant aussi de parvenir à accueillir une part d'oubli pour inventer l'avenir ?

6 MATHÉMATIQUE ou l'Empire des Signes

Tout comme dans l'épisode consacré à la nostalgie, il est ici question d'espace. Mais là où la nostalgie conduisait à l'impossibilité du retour, il s'agit ici, au contraire, de l'impossibilité de quitter le monde grec qui s'impose. Comme le dit Michel Serres, nous ne savons pas ne pas parler grec quand il s'agit de mathématique, et en particulier de géométrie. Dans cette « *utopie* » forgée par les Grecs, cet espace pur et introuvable mais toujours déjà là, le monde géométrique, rien ne bouge, rien n'a bougé, rien ne bougera : nous pensons la même chose que les Grecs quand nous pensons au terme « parallèles ». Et dans l'épaisseur de la langue même, rien ne bouge : le vocabulaire mathématique, nous dit Serres, est invariant d'une langue à l'autre – il parle du seul véritable empire grec, l'« *empire extraordinaire [...] de réalités invariantes* ». Comment

les Grecs ont-ils fait pour imposer un vocabulaire dont nous ne pouvons pas nous détacher ? En réalité, comme l'explique Daniel Andler dans le film, c'est la logique du ^{xx} siècle, et son dialogue complexe avec les mathématiques, initié par Frege, qui va permettre qu'on prenne, enfin, après deux millénaires, une distance avec l'empire grec. Le ^{xx} siècle est le siècle du flou, de l'incertain, qui est au cœur des sciences cognitives et il instaure ainsi la première rupture avec la « grécité » mathématique. Mais cette rupture elle-même reste sous l'empire de la raison, à l'image de la chouette qui mange tout ce qu'elle trouve, et est plastique. Dans cet épisode plein d'humour et parfois terriblement kitsch (Arielle Dombasle, en robe argentée, qui fait de la musique avec des verres en cristal, etc.) finit par s'imposer, dans cette odyssée des termes grecs, un passager clandestin (déjà le sous-titre barthésien, « japonais »...), un terme qui sonne « grec » mais ne l'est pas du tout, *algorithme*, au cœur des nouvelles mathématiques et de l'informatique. Cet épisode raconte en somme le combat d'une chouette et d'une licorne et s'achève à l'intersection de Tex Avery et de Pythagore : « *That's owl folks !* »

7 LOGOMACHIE ou les Mots de la Tribu

Valéry en eût dit, eu égard à ces multiples acceptions (discours, langage, pensée...) : « mot baladeur ». Et c'est bien à une balade, dans la continuité de *Sans soleil*, et à un singulier rapprochement que convie pour commencer Marker entre le triangle miniature d'à peine quelques kilomètres carrés – entre Samos, Milet et Éphèse – où Pythagore, Thalès et Héraclite ont inventé le *logos* scientifique préconceptuel, qui connaîtra la fortune que l'on sait (jusqu'à ces logiciels qui fascineront tant Marker par la suite...), c'est-à-dire ce jaillissement, cette profusion, et cet autre « trou », les petites îles du Cap-Vert, au large de la pointe occidentale de l'Afrique, où l'extrême dénuement engendre une culture – spécialement musicale – foisonnante. Qu'est-ce que le *logos* ? L'étymologie homérique le dit (*Iego*) : recueillir en structurant. En organisant. Mais cela ne veut pas dire que le *logos* ait été monolithique. Il a existé toute une logomachie : non pas tant parce qu'il existait des discours adversaires (que l'art de la rhétorique secondait), mais parce que le *logos* contenait toute une part d'irrationnel et devait aussi lutter avec lui-même, et que, s'il avait pour but de combattre le désordre, la violence, il était lui-même manié en sarisse. Socrate encore : le dialogue comme harcèlement, le questionnement comme siège, la démonstration comme reddition. Le *logos* aurait-il été d'emblée, malgré sa puissance unificatrice (il faut rendre justice aux sophistes dans son élaboration, en dépit du différend platonicien), un « calice d'amertume », débouchant sur ce que les Grecs actuels n'ont pu s'entendre sur leur langue nationale moderne qu'à partir de la langue artificielle des universitaires, le *katharévousa*, laquelle entre en conflit journalier avec la langue démotique, qui n'est pas enseignée, et

produit une situation de « *schizophrénie nationale* » ; aboutissant à ce que des mots s'inventent tous les jours à partir du grec ancien qui ne servent nullement à nommer ce dont les Grecs d'aujourd'hui sont les inventeurs ou des producteurs ? Fierté et dépossession de soi. Que devient le peuple grec quand ses mots sont mondialisés et expropriés ? Peut-être faut-il remonter plus haut que le langage, au cri, à ce qu'aucun mot ne peut parvenir à exprimer (et revenir à l'ancienne colonie lusitanienne ?)...

8 MUSIQUE ou l'Espace du Dedans

Un moment mythologique tu architecture cet épisode, dans la continuité du précédent, plus que l'invention redite de la musique par Athéna, imitant le hurlement gorgonique. Avant Ulysse, le navire *Argo* avait déjà passé aux abords du rivage des sirènes, les filles-oiseaux d'Achéloos. Pendant qu'Orphée, chef de nage, cherche à en repousser le chant mortel en frappant de son plectre la carapace de tortue arrangée, le marin Boutès saute à la mer (il sera sauvé par Aphrodite). Deux conceptions de la musique : l'une, du langage musical, de la musique policée ; l'autre primitive, sauvage du cri strident d'animaux aux seins de femme. De l'autre côté de l'histoire ressort ce que la musique de Xenakis comporte d'ancien grec, avec ses outils propres (équations, ordinateurs) : déconstruction du langage musical savant et formel de la tradition au profit d'un travail décomplexé sur la matière sonore – bruits, timbres, textures, rythmiques – tout autant qu'essor du formalisme musical sous des auspices mathématiques sévères. C'est du moins l'axe – tardif (*Mycènes Alpha*) – que privilégie Marker : la musique « dessinée » par la tablette graphique de l'unité polyagogique informatique du CEMAmu². Exemple : la captation numérique du hululement de la chouette. Une femme-oiseau. Et son cri, digitalisé, dont on peut suivre la plaie rouge cruelle barbouillée sur le moniteur, n'a plus rien de signalétique, mais transposé, étiré, il devient comme cette chose sonore suraiguë qui s'échappait du détroit de Messine.

Le sous-titre michaldien pourrait paraître d'abord contradictoire (la musique n'est-elle pas art du temps ?). Mais l'espace – voir les épisodes consacrés à la nostalgie ou aux mathématiques – n'organise-t-il pas toute la série ? Ce que découvre Boutès par les sirènes, c'est la danse, l'envie irrépressible de se lever quand on entend la musique, n'importe comment (Angélique Ionatos : nous sommes l'espèce debout), quand Orphée invente la forme codée du concert, la musique qu'on joue et qu'on écoute assis. Boutès : musique corporellement vécue comme « *espace du dedans* », tandis qu'Orphée joue sur une carapace vide, un exosquelette creux d'os, de cuir et de kératine. Et depuis l'analogie préférée des penseurs grecs entre micro- et macrocosme (corps, cité, monde),

². Centre d'études de mathématiques et automatique musicales (Paris).

cette corporéité – celle de la décision intérieure autobiographique dont parle encore Xenakis – ouvre sur le vaste dehors : n'est-il pas grec aussi que le compositeur soit architecte ? L'épisode peut alors formuler les trois traits essentiels de la culture grecque rejoints par la musique *spatialisée* : reconstruire l'univers ; scander la vie quotidienne (là où la liturgie chrétienne en fit un instrument de son dépassement) ; détourner, à l'instar de ce que la philosophie permet (*Phédon*), de la peur de la mort.

9 COSMOGONIE ou l'Usage du Monde

Des spectateurs regardent un film. On l'infère plus qu'on ne le « voit » puisque ce sont eux qui sont filmés, ainsi que le dispositif de projection, et qu'on ne voit pas le film, sinon inversé et minuscule, via la cabine de contrôle. Notre vision de la vision du film est dégradée, transposée, image d'une image qui elle-même n'est qu'une image de la réalité. Simone Weil avait, entre autres, rapproché la situation initiale de l'Allégorie de la caverne de la projection cinématographique : assis dans le noir, levant la tête, les spectateurs regardent une représentation du monde. Comparaison approximative.

Le film de Marker parle de l'image du monde – toute cosmogonie est à la fois un récit et une figuration. Traversant le *Timée* de Platon et l'astrophysique contemporaine, il met en scène la tragique cohabitation du chaos primordial et du cosmos, l'équilibre précaire d'un cosmos reposant sur un fonds chaotique. L'héritage de la Grèce, par-delà les rapprochements entre la cosmogonie grecque et la théorie du Big Bang, qui sont, comme la plupart des « anticipations » qu'on croit lire dans l'histoire, approximatives et baignées d'une illusion rétrospective un peu naïve, tient plutôt à la tension qui habite le lien entre idée et image, *eidos* et *eidolon*. L'image du monde est la négation de ce monde, en constitue une forme dégradée mais, en même temps, elle dérive de ce monde, elle en permet l'intelligibilité (même s'il faut la dépasser) et, c'est ici la leçon la plus vertigineuse et la plus difficile, elle est un morceau de monde – les images du monde n'appartiennent pas à un autre monde, elles sont une partie du monde qu'elles représentent. Mais alors, et l'on revient à la mise en abyme des spectateurs que, nous, spectateurs, regardons regarder un film que nous ne voyons pas (et eux-mêmes ne voient pas le film que nous regardons, nous, celui qui les figure, eux), ne faut-il pas des images pour imaginer les images ? Des images d'images ? Et si l'on accomplit le chemin à l'envers, y a-t-il quelque chose comme un monde si toute cosmogonie est un récit et une mise en scène ? Quelle est cette vérité du monde qui est au-delà des images ? Seule la philosophie peut y conduire, une fois libérée des représentations...

10 MYTHOLOGIE ou la Vérité du Mensonge

... Ou le mythe, qui n'est que par l'épiderme une économie d'images fantaisistes. Vaines paroles, oui, que le mythe pour nous, c'est-à-dire vent, fable, imagier, mensonge ; mais pour les anciens Grecs modelait-il rapport à la vérité. Chez Platon, même, ne le voit-on pas seconder par places le discours conceptuel, voire s'y substituer selon telle ou telle intention pragmatique du penseur à l'égard de son interlocuteur/lecteur ? Mihalis Sakellariou : les mythes grecs sont avant tout « *créateurs d'une communauté* » (et au-delà c'est au moins toute l'humanité occidentale qui s'y est nourrie – mais aussi japonaise : Marker, on pouvait s'y attendre, s'attache à de tels échos de polythéisme immanentiste). Loin avant les philosophies non grecques du sujet, le mythe pose l'antériorité de l'intersubjectivité : il n'y a individu que parce qu'il y a relation à l'autre ; la relation (aussi bien la narration) est première et la structure du nous exige le mythe. On comprend mieux alors le rêve – idéalisé – d'un monde de tolérance par quoi le polythéisme fit retour chez quelques penseurs modernes (Nietzsche) : où les monothéismes inventèrent un dieu unique et inimaginable, l'homologie, la disjonction, la lubie meurtrière du vainqueur tout-terrain, le paganisme grec – si les dieux, pas moins passionnels que les hommes, ne cessaient de se quereller – organisait *a minima* le respect de la singularité souveraine de l'autre, avec une divinité pour la moindre peccadille en chasse gardée, des dieux toujours de plus en plus nombreux, sans compétition de valeurs, sans massacre, où l'on ne tuait pas pour des raisons abstraites.

Et aussi : est neutralisée l'opposition traditionnelle entre temps mythique (cyclique) et temps historique (linéaire). Steiner rappelle comment le référentialisme à la mythologie grecque, tout au long de l'histoire, introduit des effets de boucle, dévoile (*aletheia*), par cette semblance nostalgique, plus ou moins émoussée, un rapport fondateur au temps : avenir, identité du moi, sursaut contre la mort. La vérité du mythe n'a rien à voir avec la validation du réel présent : c'est celle-là même de l'histoire justement, invention de formes pour contrer la réalité. Le mythe est la première métamorphose que l'homme a forgée du monde pour en dépasser le donné, donc pour le penser. Les Grecs n'ont sans doute jamais cru dans les intrigues et scénographies de leurs mythes : ce n'est pas comme imagination qu'ils font sens d'emblée (aucune image ni sculpture ni extraits de récit de tout l'épisode, attendus...) mais comme *procédures de rationalisation et d'interrogation*, puisque toute vérité est une construction historique et que le mythe a réclamé une autre élaboration du langage que ce dont la vie courante se satisfaisait.

11 MISOGYNIE ou les Pièges du Désir

Les Grecs étaient-ils misogynes ? Étaient-ils plus misogynes que les Grecs modernes ? C'est l'hypothèse avancée par l'épisode qui montre que le rôle des femmes dans la société grecque était limité à quelques lieux d'intervention bien spécifiques. Mais cette question n'apparaît que tardivement dans l'épisode, qui est pour l'essentiel consacré à la question du désir, à la fois dans sa spécificité philosophique, mais aussi à travers une réflexion sur l'homosexualité. Le désir est comparé au vent, à un vent chaud qui circule partout et qui porte tout – la morale grecque accepte le désir et, contrairement à l'Église, ne le croit pas dangereux et séducteur au point qu'il faille se barricader contre lui. Non, le désir circule, et il faut apprendre à l'accepter mais aussi à avoir sur lui une certaine maîtrise.

Nous ne pouvons rien contre le désir, il est inscrit en nous, selon le mythe d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon – nous avons été violemment séparés de notre moitié et nous devons la retrouver, sauf à errer, hébétés et incomplets : le désir est une nostalgie et on ne saurait combattre la nostalgie. Le désir est aussi un aiguillon, la première étape vers la philosophie : le désir des corps mène au désir des âmes qui mène au désir des idées, on passe des formes aux Formes. Curieusement, alors que le mythe d'Aristophane explique l'amour homosexuel comme l'amour hétérosexuel, la poésie amoureuse conduit plutôt à penser que l'amour homosexuel était le seul à véritablement s'incarner dans des figures concrètes, nommées, identifiées. Le désir hétérosexuel est toujours un désir pour des femmes associées à des cités – comme autant de conquêtes martiales et géopolitiques. La femme est fonctionnelle : elle garde la maison, l'*oikos*, où elle règne sans partage ; elle assure la satisfaction de certains plaisirs raffinés (les hétaires, comparées ici aux *geisha*) ; elle permet d'assurer la filiation (sinon, elle devient hystérique, son utérus vide d'enfants dégénère, sécrète des humeurs délétères et entraîne la folie). L'épisode s'achève sur un beau plan, remarquable, de statues féminines très équilibrées, pleines de drapés extraordinaires, mais sans mains et sans visages, laissant ouverte cette interrogation : comment les Grecs ont-ils pu être à la fois démocrates et phalocrates ? La tragédie est alors le seul « monde » où « la relation ambiguë de l'homme grec et de la femme grecque [...] se transporte à la hauteur qu'elle mérite ».

12 TRAGÉDIE ou l'Illusion de la Mort

De nouveau, après celui sur la mythologie avec lequel il entretient un rapport direct (la représentation du mythe est la grande affaire de la tragédie), le présent épisode passe par l'autre japonais, mais de manière plus structurante, pour appréhender l'un des modes majeurs de l'expression grecque. La thèse principale – très contestable – est énoncée d'emblée : certaines formes théâtrales nippones, ancestrales (le nô) mais aussi plus récentes (le kabuki), aideraient formellement à mieux cerner ce qu'a pu être la mise en scène de la tragédie

antique par les points communs qu'elles entretiennent avec elle (rythme de plan-séquence, chœur...). À l'appui : des extraits réguliers de l'adaptation de la *Médée* d'Euripide par Yukio Ninagawa (1983). Simple illusion comparatiste, à laquelle on n'échappe pas tout à fait, et dont Marker n'est pas dupe (certains entretiens sembleront ultérieurement en atténuer l'impact) ? : l'épisode commence par un montage alterné, autour du *Voyage des comédiens*, entre Theo Angelopoulos et, à des milliers de kilomètres de là, dans le Golden Gai, minuscule morceau survivant de l'ancien Tokyo en plein Shinjuku, une cliente du bar La Jetée, renvoyant d'emblée à la *personne* du cinéaste, en même temps qu'il s'en défend...

Ce rapprochement abonde surtout dans le sens de l'évidence rappelée par Castoriadis, et qui va déplacer la réflexion du *comment* de la représentation tragique à son *quoi* : la tragédie grecque n'existe pas. Elle est figure purement athénienne en contexte démocratique. Trouvant son origine dans les liturgies à Dionysos (*tragos* : « bouc ») organisées par tranches libatoires et délires mantiques, elle en tire sa vocation politique, déplaçant l'excès libératoire (restreint) vers son impasse constitutionnelle : stigmatiser, par une sorte de « *sacrifice humain* », dans le plein air du *logeion*, l'*hubris* (mot intraduisible : démesure ? orgueil ?) du bon droit qui va trop loin et pousse celui qui s'en réclame aux pires des actes et le voue à un sort détestable. Le tragique, ce n'est pas que l'un des protagonistes ait tort et l'autre, raison, qu'il y ait sur les deux un droit irrégulier (cela, c'est le drame) : c'est « *l'impact de droits différents, contradictoires les uns avec les autres* » (Giulia Sissa), mais tout autant légitimes. Situation universelle, s'il en est, et qui rapporte le mythe au temps quotidien : qui n'a jamais fait l'expérience de son droit qu'il tient subjectivement pour imprescriptible coûte que coûte ?

13 PHILOSOPHIE ou le Triomphe de la Chouette

Un dernier épisode en forme de bilan, qui commence avec légèreté et ironie, autour de la chouette, l'oiseau, sa vie, sa place dans les représentations – puis, très vite, le ton devient plus sombre, avec un parfum de requiem. La philosophie est morte : elle a commencé avec Platon et s'est achevée avec Hegel, autour de la célèbre formule sur l'oiseau de Minerve qui ne se lève qu'à la nuit tombée. Aujourd'hui, il n'y a pas plus de « philosophes » – il n'y a plus que des auteurs qui se contentent de penser le monde tel qu'il est –, mais « *la fin d'une chose dure plus longtemps que la chose elle-même* ». Cette très longue mort de la philosophie laisse donc le temps de faire un bilan. Castoriadis montre que la grande question philosophique est « Qu'est-ce que je dois penser ? » et non pas « Qu'est-ce que l'être ? ». Et cette question nous oblige à être libre, à inventer des normes et des cadres, à fixer des exigences et des conditions de possibilité. Un détour par un déjeuner en Géorgie, à Tbilissi, en 1988, montre que dans

certaines lieux la philosophie doit encore lutter contre le pouvoir politique pour exister et rendre possible le dialogue qui lui est consubstantiel. De cette méfiance que la philosophie doit entretenir vis-à-vis du pouvoir, Michel Serres tire une leçon radicale : « *J'aime les idées tant qu'elles ne sont pas fortes[...] Dès qu'une idée commence à être dominante, aussi bonne soit elle, elle devient abominable.* » Le génie philosophique grec tient alors dans cette absence de certitude – Michel Jobert rappelle qu'il faut préférer les inquiétudes aux certitudes. L'épisode nous promène ainsi d'un point à un autre, détruisant à quelques minutes d'intervalles des évidences qui paraissaient acquises. Comme un équilibre dynamique. George Steiner voit dans cette instabilité quelque chose d'essentiel : les hommes ont reçu la terre et, par les guerres, la pollution, la consommation, ils sont désormais proches de l'avoir détruite.

Et, en même temps, on le voit avec les progrès de la médecine et de la génétique, les hommes savent désormais forger la vie. Ils sont devenus des dieux, aussi puissants et aussi dangereux et aussi irresponsables que de vrais dieux. Par où l'on voit le danger de la connaissance, sa séduction périlleuse. Le philosophe tombe dans le puits à force de songer aux étoiles. Faut-il alors devenir ermite, ne plus lire, ne plus écrire, se réfugier dans le désert et nourrir les pauvres ? Pour Steiner, cette tentation, celle du suicide de l'intelligence effrayée par ses propres dangers, serait la mort définitive d'Athènes. On est loin du compte, heureusement : les mots grecs circulent à travers le monde et le vivifient, « *continu[ent] de vivre parmi nous, comme les anges de Wim Wenders.* ». Ils sont une grammaire cachée. Le film est fini, la voix-off d'André Dussollier fait le bilan des mots qui ont été laissés de côté, se demande quelle logique a présidé à la succession des mots (peut-être celle du *carrefour*, notion médullaire à tout le cycle ?). Le dernier plan est celui du machiniste grec du film qui, loin des banquets et des mises en scène et des joutes philologiques, joue aux cartes et fait une réussite sur un coin de table – « *une fois de plus, la chouette avait eu le dernier mot* ».