

l'action au champ de tous ses possibles, l'imaginaire devient ainsi le ferment de la transformation politique, l'instituteur du lien social.

Les essais rassemblés dans ce volume, malgré leur diversité, invitent à repenser les liens de l'œuvre, de l'imaginaire et de la société. Le texte inaugural de S. Klimis, *L'Europe anonyme*, a une valeur programmatique. Notre identité européenne, complexe et métissée, s'est construite à partir d'une migration de textes philosophiques et de mythes littéraires, véritable odyssée qui mène de la Grèce païenne à l'Occident chrétien en transitant par l'Empire byzantin, la Perse des Sassanides, l'Orient musulman (Bagdad) et l'Islam occidental (Cordoue). Cependant, ce qui nous caractérise, nous Européens, c'est que nous n'avons plus aujourd'hui d'accès immédiats mais des rapports de traduction aux textes fondateurs de notre culture. Leurs langues nous sont devenues étrangères. Aussi la quête de l'identité européenne, semblable à la quête d'Averroès du conte de Borges, est-elle un vaste mouvement de traduction, d'autotraduction, de déchiffrement de l'Autre au cœur du Soi.

SOPHIE KLIMIS

FNRS-FACULTÉS UNIVERSITAIRES SAINT-LOUIS (BRUXELLES)

Le plus petit et le plus mal délimité des continents [...] l'Europe n'a d'unité ni linguistique, ni ethnique, ni politique.
(Petit Robert)

À la différence de la grande majorité des civilisations, dans lesquelles les noms ont une signification – évidemment laudative – *a priori*, l'Européen ne possède son identité que comme un cadre vide, qu'il aura pour tâche de remplir.

(Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, 123).
Ce qui est commun au juge et au membre de l'assemblée est anonyme, ce quelque chose qu'il faut nommer pour dire ensemble ces deux activités.

(Aristote, *Politiques*, III, 1275a 30-31)

Le caractère à la fois hétéroclite et homogène des trois citations en exergue se veut illustration du métissage qui caractérise l'Europe et préfiguration du « faire » théorique qui va ici tenter d'en dire quelque chose : mon premier est une définition tirée d'un des dictionnaires les plus couramment utilisés, qui s'ouvre sur l'affirmation du caractère indéfini de son objet et se termine par une série de négations qui le déterminent *a contrario*. Paradoxale, cette définition qui pose l'indéfini et le négatif comme « propres » n'est pourtant pas contradictoire, car l'Europe indéfinie est par là-même précisément définissable. Mon deuxième est un extrait de l'essai consacré à l'Europe d'un érudit spécialisé en philosophie ancienne et médiévale, grecque et arabe. Ce texte précise la citation précédente en modulant l'aporie

de la définition indéfinie comme «cadre vide à remplir», ou encore comme «contenu qui est d'être un contenant»¹. Mon troisième semble introduire un décalage par rapport à ce qui se dessine comme thème commun aux deux citations précédentes. Pourtant, le détour par Aristote est peut-être ce qui vise le plus directement au cœur l'Europe indéfinie. Saisi sur le vif, en plein travail d'élaboration, le traité aristotélicien est en train d'essayer de porter au discours une *praxis* politique dont les deux faces sont l'activité de juger (*krinein*) et l'activité de délibérer (*bouleuein*). Le travail théorique d'Aristote nous rappelle qu'avant de se réduire à une vignette de dictionnaire ou à un marché, l'Europe était (est?) un projet politique, c'est-à-dire une *praxis* exercée en commun. Aristote vaut ici comme résolution de la charade²: mon tout est une définition de l'Europe indéfinie qui reste aporétique tant qu'on la pense de façon statique. C'est sa mise en mouvement par l'exploration et l'invention du contenu du «cadre vide», qui indique une voie possible pour sortir de l'impasse (*aporia*). Dans la brève citation, que j'ai essayé de traduire en rendant compte de la concision et de l'indétermination du texte grec, Aristote ne pose pas la définition du citoyen. Il cherche à produire la compréhension discursive de la *praxis* citoyenne en acte, ce qui est très différent. Toujours déjà entendue comme *praxis*, la politique est donc une activité qui n'a pas (encore) de nom, mais qui «se fait» quand même, dans l'au-delà vivant du *logos* théorique. L'anonyme désigne alors plutôt la difficulté inhérente à l'effort de théorisation de cette *praxis*, l'aporie de sa reformulation «logique». Car comment combler la distance qui sépare celui qui «réfléchit sur» de celui qui le vit? Pourtant, parvenir à repérer un quelque chose indéfini (*ti*) qui n'a pas de nom (*anōnumos*), c'est déjà initier le geste théorique qui dessine les contours du pensable. Désigner l'anonyme, porter au discours cette place vide, c'est déjà travailler à la remplir. La distance entre le concept (*logos*) et la vie est amenuisée lorsque la théorisation de la *praxis* vivante n'est

1 Rémi BRAGUE, *Europe, la voie romaine*, Paris, Gallimard, 1992, 122-123.

2 La charade se fonde sur une succession d'énigmes sémantiques posées comme des définitions («mon premier est»). La résolution de chaque énigme vise à produire un nom qui corresponde à sa définition. Chacun de ces noms est ensuite vidé de son contenu sémantique pour valoir seulement comme phonème. Leur association aboutira finalement à la production d'un nom ultime, qui devra correspondre à la définition dite «de mon tout». Je ne tiens pas compte ici de la valeur phonétique des trois éléments de ma charade européenne, qui devrait donc plus adéquatement être nommée «devinette». En reprenant néanmoins le type d'énonciation ludique de la charade, j'aimerais déjà introduire l'idée selon laquelle tout nom énoncé ne détient pas sa signification dans une immanence/adhérence à soi statique, mais qu'il peut et doit être le résultat d'opérations de construction du sens, ces dernières pouvant parfois aussi mobiliser des associations phonétiques, comme dans la charade. On percevra mieux dans la suite du texte la raison d'être de cette référence inaugurale au jeu et à l'enfance.

pas son observation passive (*theôria*) mais sa réinvention dans une activité de création/production (*poiësis*). Dès lors, notre charade peut aussi avoir valeur de fable, dont la maxime serait: *penser vouloir inventer une Europe démocratique*. Pas de majuscules à ces activités, afin de ne pas figer le mouvement qui est supposé être généré en circulant de l'une à l'autre. Pas de virgules pour les séparer, car il ne s'agit pas d'une séquence successive, mais d'activités simultanées. Des *Politiques* d'Aristote à une réflexion contemporaine sur la construction de l'Europe, le théoricien n'est pas condamné à l'impuissante passivité de la réflexion après-coup. Il peut penser l'événement en train de se faire, à la condition de vouloir activement en rendre compte, et de concrétiser ce mélange de pensée et de volonté dans une création/invention. Dès lors, le fil conducteur choisi dans cette recherche sera celui de la réinvention du nom «Europe». Il ne s'agira pas de l'hypostasier comme un Absolu qu'il faudrait «expliquer», au sens étymologique du terme – *explicari*: dérouler des significations qui y seraient déjà comme implicitement contenues –, mais de montrer comment c'est en pensant ce nom comme anonyme (ou chaotique), béance vide à remplir, qu'il pourra faire sens pour nous. Après le premier détour par la charade tirée des citations, le tracé de ce texte en empruntera deux autres: celui du conte et du mythe³.

«IL ÉTAIT UNE FOIS», ENTRE CORDOUE ET BAGDAD

L'histoire consignerait peu d'événements aussi beaux et aussi pathétiques que ce médecin arabe se consacrant à la pensée d'un homme dont quatorze siècles le séparaient; aux difficultés intrinsèques s'ajoutait le fait qu'Averroës, ignorant du syriaque et du grec, travaillait sur la traduction d'une traduction. La veille, deux mots douteux l'avaient arrêté au seuil de la *Poétique*. Ces mots étaient *tragedia* et *comedia* [...] personne dans l'Islam n'entrevoit ce qu'ils voulaient dire. (J.L. Borges, «La quête d'Averroës», *L'aleph*, 118-119)

3 Alors que la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre, les détours de la promenade ne mènent à nulle direction prédéterminée. D'après Platon, ce sont pourtant eux qu'il faut suivre, car «lorsqu'on veut parler de ce qui est important, les détours sont nécessaires» (*Phèdre*, 274a 2-3).

Au détour du conte, une porte s'ouvre sur un jardin de Cordoue, au XII^e siècle. Ou plus précisément, dans le Buenos Aires du XX^e siècle: il était une fois un écrivain sud-américain qui, en rêvant un autre, se décrit en réalité lui-même. Après avoir fait le récit de la quête d'Averroës – qui est une recherche du sens perdu de deux noms devenus lettres mortes –, Borgès termine en effet par cet à-côté du conte:

Je compris qu'Averroës s'efforçant de s'imaginer ce qu'est un drame, sans soupçonner ce qu'est un théâtre, n'était pas plus absurde que moi, m'efforçant d'imaginer Averroës sans autre document que quelques miettes de Renan, de Lane et d'Asin Palacios. Je compris, à la dernière page, que mon récit était le symbole de l'homme que je fus pendant que j'écrivais, et que, pour rédiger ce conte, je devais devenir cet homme, et que, pour devenir cet homme, je devais écrire ce conte, et ainsi de suite à l'infini («Averroës» disparaît à l'instant où je cesse de croire en lui).⁴

Borgès entraîne son lecteur dans une mise en abîme vertigineuse, où se duplique à l'infini, par un jeu de miroirs, la recreation imaginaire d'un autrui toujours insaisissable: c'est le «je» du lecteur qui recrée Borgès en l'imaginant à partir de la trace du texte de Borgès, qui réinvente Averroës, qui réinvente Aristote, qui réinvente les poètes tragiques... Recreation de l'autre où c'est toujours aussi de soi qu'il s'agit, *via* la médiation des textes. À cet égard, il n'est pas inintéressant de se pencher un peu plus en détail sur l'intrigue de ce conte. Borgès nous décrit d'abord un Averroës absorbé par une activité intellectuelle qui semble comme portée par des entours protecteurs: «il écrivait avec une lente sécurité, de droite à gauche; son application à former des syllogismes et à enchaîner de vastes paragraphes ne l'empêchait pas de sentir comme un bien-être la fraîche et profonde maison qui l'entourait»⁵. C'est dans ce contexte où le monde de la vie soutient et porte la création de la pensée conceptuelle, qu'entrent en scène les deux mots vides de sens, *tragoedia* et *comoedia*, réduits à des sons sans échos. Averroës ne parviendra jamais à comprendre ce qu'ils veulent dire: Borgès termine son récit en constatant que la quête d'Averroës est l'histoire d'un échec. Pourtant pas celle d'un désastre ou d'un contre-sens complet, car Averroës écrit: «Aristû (Aristote) appelle tragédie les panégyriques et comédie les satires et anathèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les

pages du Coran et dans les moallakas du sanctuaire»⁶. Averroës appose au connu sur de l'inconnu: il tente d'opérer un rapprochement entre les deux signifiants énigmatiques et ce qui semble s'y identifier dans sa propre culture. Les sons vides retrouvent ainsi au moins un semblant de contenu, même si le lecteur de Borgès ne peut que sourire en mesurant l'ampleur de ce qui sépare une tragédie athénienne d'un panégyrique tiré du Coran. Pourtant, un bref coup d'œil au texte de la *Poétique* nous force à constater que ce rapprochement est en réalité totalement justifié, lorsqu'on lit la distinction inaugurale qu'Aristote pose entre la comédie et la tragédie: «l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes réels»⁷. À s'en tenir à cette définition, «tragédie» peut bien être synonyme de «panégyrique» et «comédie» de «satire/anathème». Ceci nous conduit à nous poser une question plutôt troublante: est-ce qu'Aristote aurait lui-même déjà échoué à définir la comédie et la tragédie? Est-ce qu'il ne serait pas parvenu à théoriser ce qui constitue la spécificité de chacune, en la diluant dans des caractéristiques aussi valables pour d'autres genres littéraires? La grande différence entre Averroës et nous, dans l'évaluation des définitions d'Aristote, est que nous disposons de quelques textes tragiques et comiques (même si leur nombre est dérisoire au regard de la masse des tragédies et des comédies perdues). Nous disposons par ailleurs d'une série d'autres témoignages sur la tragédie et la comédie, qui mettent en évidence l'importance d'un «détail» en réalité crucial, qu'Aristote ne mentionne pas dans la *Poétique*: le lien structurel qui les unit aux Grandes Dionysies, qui sont à la fois une fête religieuse et une institution politique propre à la cité démocratique d'Athènes. Aristote passe donc sous silence dans la *Poétique* la dimension politique des tragédies et des comédies. Il ne dit quasiment rien non plus de la complexité des représentations comiques et tragiques de la condition humaine. L'échec de la quête d'Averroës semble ainsi rédupliquer ce qu'il faut bien qualifier d'échec de la quête d'Aristote. «Moins par moins donne plus»: la réinvention de la définition aristotélicienne de la tragédie par Averroës – telle du moins que nous la retranscrivons Borgès –, si elle rate la tragédie effective, est néanmoins une recreation fidèle à Aristote. Et pourtant, Borgès prend soin de parsemer la quête intellectuelle d'Averroës de diverses étapes vécues, qui lui font à chaque fois frôler la signification véritable de la tragédie et de la comédie. Borgès précise en effet, avant de faire écrire à Averroës ses deux définitions, que «quelque chose lui avait révélé le sens des deux mots obscurs»⁸. Ce quelque chose

4 Jorge Luis BORGES, «La quête d'Averroës», *L'Aleph*, trad. R. Caillois et R. L-F. Durand, Paris, Gallimard, (1962), 1967, 129-130.

5 *Ibid.*, 117.

6 Jorge Luis BORGES, *L'Aleph*, op. cit., 128.

7 *Poët.*, 2, 1448 a 17-18.

8 Jorge Luis BORGES, *L'Aleph*, op. cit., 128, c'est moi qui souligne.

indéterminé qui dévoile le sens, c'est l'entour (presque le décor) et l'anecdote apparente qui le donnent à voir. Averroës semble bien parvenir à le capter, mais il échoue à le thématiser explicitement. Il s'agit d'abord d'un jeu entre enfants, «une espèce de mélodie», qui le distrait un moment de son travail⁹. Les enfants jouent à représenter l'appel à la prière, l'un en tenant le rôle du muezzin, l'autre celui du minaret, un troisième figurant l'assemblée des fidèles. Mais le jeu cesse, car «tous voulaient être le muezzin, personne la tour ou les fidèles»¹⁰. Averroës ne parvient pas à établir le lien avec son propre travail, alors que la *Poétique* situe pourtant explicitement l'origine de la tragédie dans le jeu enfantin qui consiste à mimer/représenter/imiter, tous termes insuffisants pour traduire la complexité de la *mimèsis*. Le texte grec dit même plus précisément : «l'activité de la *mimèsis* est par nature dans l'humain depuis l'enfance, et l'humain se distingue des autres vivants en ce qu'il se crée pour lui-même (*poieitai*) ses premiers apprentissages grâce à la *mimèsis*»¹¹. L'usage de la voix moyenne, qui marque l'effet en retour sur l'actant de l'activité exprimée par le verbe, met bien en relief ce point important : les enfants s'apprennent à eux-mêmes leur humanité (ici les rôles sociaux et culturels) en se la représentant dans le jeu¹². C'est bien un processus d'auto-éducation analogue qui est à l'œuvre dans la tragédie, comme on le verra. Quand une subtilité dans l'usage de la langue est le seul indice du sens, l'exégète qui travaille sur une traduction de traduction ne peut que le manquer¹³. La seconde médiation qui aurait pu mener Averroës sur la voie du sens de la tragédie et de la comédie est le récit d'un voyageur arabe revenant de Chine. Ce dernier raconte la représentation d'une pièce de théâtre, en décrivant comme une seule et même action ce qui se passe sur scène et sur les gradins. Il n'introduit donc pas entre ces deux niveaux la distinction entre le réel et la médiation mimétique du «comme si». Son auditoire croit ainsi qu'il décrit les actions de fous. C'est pourtant en introduisant une médiation imaginative d'un autre ordre qu'il parvient à se faire comprendre d'eux : «imaginons que quelqu'un figure une action au lieu de la raconter»¹⁴. Le voyageur retrouve empiriquement la vieille opposition platonicienne entre la *mimèsis* et la *diègèsis*, en la jouant

lui-même : devenu conteur/narrateur, il conduit son public à poser la supériorité du récit sur l'action jouée/représentée mimétiquement par plusieurs protagonistes. Pourtant, Averroës n'établit pas de rapprochement entre ce qu'il avait vu précédemment (le jeu des enfants) et ce qu'il entend à présent (le récit du voyageur). Le double détour ne lui a pas donné accès au sens caché, alors que l'entour lui offrait pourtant bien la possibilité d'inventer une référence aux deux signes vides. On pourrait évoquer en écho au mutisme de ces signes la phrase sur laquelle s'ouvre la *Poétique*, dont on s'étonne que Borgès ne l'ait pas exploitée dans son conte : «nous allons traiter de la poétique en elle-même et de ses espèces (*peri poiètikès autès te kai tòn eidòn autès*), et plus loin, «mais il se fait que ce qui utilise seulement le langage en prose ou les vers [...] est resté anonyme jusqu'à maintenant»¹⁵. Écho aussi à l'extrait des *Politiques* cité en exergue : ici, l'anonyme s'efface, l'absence de nom est comblée par un adjectif. Aristote porte à la nomination l'activité des poètes, comme si le nom était le signe qui venait cristalliser la théorisation réussie d'un processus de production complexe. Avant Aristote, les poètes créaient, par inspiration divine, par don naturel, par habileté personnelle. Avec Aristote, leur activité est censée parvenir à la pleine conscience d'elle-même. La *poiètikè* n'appartient donc pas au poète. Elle est la méta-réflexion de second ordre du philosophe sur l'activité du poète. Les traducteurs prennent toujours soin de préciser *poiètikè* par *tekhnè*, là où Aristote laisse planer l'ambiguïté en utilisant seulement l'adjectif : c'est bien d'une *theòria poiètikè* qu'il s'agit. Mais cette théorisation est elle-même tout aussi bien «technique» : non pas simple observation, mais construction, production active, bref mise en scène de l'activité des poètes. Par le détour de l'analyse d'un supposé «objet» (la tragédie) se dévoile un trait constitutif et masqué du «sujet» qui le pose en le construisant : la philosophie se redécouvre elle-même mise en scène de la *theòria*, production active (*poièsis*) du sens et de la vérité. Le détour par la *Poétique* d'Aristote nous permet ainsi de reformuler la présente recherche sur l'Europe comme tentative de construire une *theòria poiètikè* de l'Europe. En guise de transition rétrospective entre le conte, l'étude d'Aristote et cette Europe à reconstruire théoriquement, j'emprunte ces quelques lignes à Rémi Brague :

Ce n'est que par le détour de l'antérieur et de l'étranger que l'Européen accède à ce qui lui est propre. La culture européenne ne peut jamais [...] être «la mienne», puisqu'elle n'est rien d'autre que le chemin indéfiniment à parcourir qui mène à une source étrangère.¹⁶

9 Jorge Luis BORGES, *L'aleph*, op. cit., 119.

10 *Ibid.*, 120.

11 *Poët.*, 4, 1448 b 5-8.

12 Sophie KLIMIS, «Voir, regarder, contempler ou le plaisir de la reconnaissance de l'humain», *Les Études Philosophiques*, 4, 2003, 466-482, pour plus de détails.

13 Il est intéressant à cet égard que Borgès souligne qu'Averroës remarque le dialecte grossier dans lequel les enfants s'expriment. C'est bien au langage qu'il aurait fallu porter attention, mais pas à celui-là...

14 Jorge Luis BORGES, *L'aleph*, op. cit., 124.

15 *Poët.*, 1, 1447 a 29-1447b 2. C'est moi qui souligne.

16 Rémi BRAGUE, *Europe, la voie romaine*, op. cit., 119.

Notre histoire, celle de l'Europe, est en effet toute entière traversée par les migrations qui la constituent. Or, ces migrations sont tout autant celles des textes que celles des hommes. Averroës en train de traduire Aristote à Cordoue, c'est l'Islam occidental (ou l'Espagne musulmane), comme lieu charnière de la « translation continue » (*translatio studiorum*) des textes de la Grèce antique, dont l'ensemble constitue l'une des deux branches du canon qui regroupe les textes fondateurs de notre tradition européenne. Si l'unité de l'Europe n'est « ni linguistique, ni ethnique, ni politique », on s'accorde en effet pour reconnaître qu'elle serait « culturelle », ancrée dans deux sources : gréco-latine et judéo-chrétienne. On remarquera le caractère composé de ces deux adjectifs : la spécificité du canon qui constitue le fonds de notre culture – et donc le soubassement de toute notre identité – est d'être secondarisé¹⁷. Ceci peut s'entendre à différents niveaux. Le premier est linguistique. Notre spécificité d'Européens consiste à ne pas avoir d'accès immédiat aux textes fondateurs de notre culture. Qu'il s'agisse de la Bible ou des Anciens, nous lisons (presque) toujours en traduction. Même à supposer que nous connaissions le grec ancien, notre approche des textes reste malgré tout médiatisée par les multiples traductions et retraductions dont les textes grecs ont fait l'objet pour parvenir jusqu'à nous. C'est le second niveau de notre secondarité, à la fois linguistique, religieux et culturel : d'Athènes à Constantinople, la langue reste la même mais on passe du paganisme au christianisme. Interdite à Athènes par l'empereur byzantin Justinien, la philosophie païenne émigre en Asie, plus précisément en Perse, c'est-à-dire au Proche-Orient¹⁸. De Perse, elle va à Harrân. D'autres translations se font d'Alexandrie aux monastères chrétiens syriens aux VII^e et VIII^e siècles. Un troisième mouvement s'effec-

17 Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, 16. Voir aussi Rémi BRAGUE, *Europe, la voie romaine*, op. cit., auquel j'ai fait référence à plusieurs reprises dans ce texte, tout en étant en désaccord avec sa thèse centrale, qui est de spécifier comme « romanité » la « secondarité » de l'Europe. Si la romanité était simplement un concept opératoire, une focale visant à rendre compte des multiples altérités qui définissent l'Europe, il n'y aurait pas de problème. Or, tout l'exposé de Rémi Brague suit une sorte de gradation hénologique ou hégélianisante, comme on voudra, qui culmine en apologie du catholicisme et surtout de sa singularité. L'église catholique est en effet posée comme étant la seule (à la différence de l'orthodoxie, du monde réformé et de l'Islam), à « mériter » (c'est moi qui souligne l'usage de ce verbe) le qualificatif de « romaine » (22). Mettre de la sorte l'accent sur la romanité me semble donc revenir à hypostasier l'Occident chrétien comme seul cœur véritable de l'Europe, hypostase hénologique qui présente l'inconvénient de gommer l'importance de la multiplicité et de l'entremêlement des cultures (qui n'est pourtant pas non plus dissolution de l'identité ou absence de singularité). Il me semble donc y avoir une tension dans le propos de Brague (ce qui fait aussi son intérêt) entre cette apologie du catholicisme et le thème de la secondarité comme réinvention perpétuelle de soi, qui se déduit des citations ici évoquées.

18 Fermeture de l'Académie d'Athènes vers 529.

tue par la culture syriaque vers la culture arabe, d'Alexandrie à Bagdad. Un quatrième mouvement va de Bagdad à Cordoue, puis à Tolède, marquant le réveil culturel de l'Occident chrétien¹⁹. Autrement dit, l'histoire de nos textes fondateurs part d'une Grèce païenne, transite par l'Orient chrétien, puis par l'Orient musulman, arrive en Occident musulman, et à la fin du voyage, seulement, en Occident chrétien, *via* le rôle central joué par les intellectuels/traducteurs juifs et arabes. Comme le résume Alain de Libera, « les routes de la philosophie vont de Byzance à Bagdad, d'Ifrîqîya en Andalûs, de Sepharad en Provence, de Tolède à Paris »²⁰. On comprend l'incongruité qu'il y a à réduire la culture de l'Europe à celle de l'Occident chrétien, lorsqu'elle est le résultat de tant d'inter-pénétrations et de migrations, centrées autour du Bassin Méditerranéen. Il s'agirait donc, en tant qu'Européens, de nous rafraîchir la mémoire, par exemple en tirant les mille ans de l'empire byzantin de l'étrange oubli dans lequel notre mémoire collective « occidentale » les a plongés. Ou encore, nous pourrions réfléchir au fait que, si l'Europe « forme un cap avancé de l'Asie » (selon le Petit Robert), cela vaut autant culturellement que géographiquement. Enfin, nous pourrions nous rappeler que Bagdad fut l'un des centres culturels dont le rayonnement a été le plus important pour la préservation de « nos » Grecs, c'est-à-dire de « notre » philosophie et de « notre » culture. Histoire que l'histoire nous aide au moins à stopper l'inflation présente de certains discours politiques sous-tendus par certaines fictionnalisations simplistes de l'opposition manichéenne entre le « bien » et le « mal »... Logique du pire : la transformation du conte en propagande, la destruction de la force subversive du conte qui donnait à penser, par sa transformation en force persuasive qui lobotomise la pensée.

L'ENLÈVEMENT D'EUROPE : PÂTIR ET AGIR DU DÉSIR DE L'AUTRE

La troisième et dernière porte sera celle du mythe : « Europe » comme personnage mythologique. Bien évidemment, ce nom tel quel ne dit rien. Il est un pur signe sans signification, comme l'étaient *tragoedia* et *comoedia* pour Averroës, tant qu'un lecteur/écrivain, bref, « quelqu'un » et de préférence « quelques-uns » ne décide(nt) de lui chercher un sens en l'inventant : « Europe » disparaît à l'instant où je cesse de croire en elle. Puisqu'il n'y a donc pas de vérité intrinsèque et présente de toute éternité, ni dans le mythe, ni dans la langue, la présente relecture choisit de rendre signifiant le fait que le nom « Europe » ne désigne pas moins de cinq figures mythologiques fémi-

19 Alain de LIBERA, *La philosophie médiévale*, Paris, PUF, 1993.

20 *Ibid.*, 8.

nines différentes. Premier écho : le signe n'est pas une garantie de stabilité, il induit un flou identitaire dû à la référence démultipliée. « Europe » n'est donc pas un nom univoque, ce qui ne veut pas dire non plus que sa signification se dissolvent purement et simplement. S'il y a cinq « Europe », ce n'est pas pour autant qu'elles sont interchangeables avec d'autres figures mythologiques, pas plus que les unes avec les autres. Second écho : le danger d'un nom qui ne serait qu'un pur effet de langage, sans qu'il existe de rapport entre les cinq « Europe » mythiques. Un nom coquille vide, vide en vérité, et non pas chaotique, en tant que, rappelons-le, le chaos/magma est l'origine de toute vie²². À notre rescousse face à cette aporie : la fille d'Agénor et sœur de Kadmos, la plus connue des cinq « Europe », souvent d'ailleurs aussi la seule qu'on connaisse. De cette Europe, séduite et enlevée par Zeus alors qu'elle jouait au bord du rivage, l'iconographie a conservé une vision privilégiée : celle de la jeune fille terrorisée, accrochée au dos du dieu transformé pour l'occasion en taureau, et transportée au milieu d'une mer en fureur, loin des entours humanisés. Ici aussi, nous pouvons *choisir* d'élire cette figure précise d'Europe, *parce que*, précisément, nous y avons découvert/inventé du sens : nous pouvons choisir de rendre significatives la radicale passivité et la terreur de cette Europe, électron libre emportée par le désir d'un autre. Le mode de réflexion analogique rendu possible par les différentes formes de narration mobilisées jusqu'à présent, permet en effet de tisser un lien entre cette Europe mythique et la constellation des significations imaginaires associées à l'Europe que j'essaie ici de mettre en évidence. Démocratie, modernité, progrès sont de telles significations imaginaires constitutives de l'identité européenne. Elles vont tellement de soi qu'on en oublierait de les penser comme créations collectives, inscrites dans une historicité et donc contingentes et ambivalentes, deux traits caractéristiques des « choses humaines » (*ta anthrôpina*). Contingence : ce qui est aurait pu ne pas être, et pourrait donc aussi disparaître. Ambivalence : à un premier niveau, l'histoire de la triade démocratie/liberté/progrès est liée, comme la lumière à son ombre, à la triade guerre/colonisation/auto-aliénation de l'homme à la machine. Cette ambivalence-là est connue, analysée, critiquée, mais ne cesse pourtant pas d'être effective. Dès lors, à un second niveau, il nous reste à continuer à chercher d'analyser l'autre facette de l'ambivalence de l'Europe, celle que l'enlèvement du personnage mythique d'Europe permet d'approcher analogiquement : à l'activité polymorphe de notre Europe triomphante, voire

21 Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

22 Hésiode, *Théogonie* (trad. A. Bonnafé) v. 116-117 : « en vérité, aux tout premiers temps naquit Chaos, l'Abîme-Béant, et ensuite Gaïa la Terre aux larges flancs – universel séjour à jamais stable... »

que. Ainsi pouvons-nous comprendre qu'en parallèle au progrès technique, au mouvement de conquête/colonisation des autres continents, l'activité de l'Europe est peut-être aussi de l'ordre d'un affect, celui des migrations/translations incessantes de ses hommes, de ses savoirs et de ses textes, qui suppose des souffrances mais aussi des joies et des rencontres. Du coup, cette Europe-là est aussi celle qui a dépassé le stade de la pétrification dans la terreur face à l'altérité : elle est celle qui non seulement sait, mais aussi choisit délibérément d'assumer sa particularité, qui est d'être « immigrée à elle-même », selon la jolie formule de Rémi Brague²³. Ainsi, l'épreuve de l'affect et de la passivité assumée jusqu'au bout peut conduire à la recherche active du bien vivre ensemble (*eu zein*) et non plus à celle de la domination.

« EUROPE » : UN NOM À CRÉER, PAR ET POUR JE, ANONYMES

Si cet article s'inscrit dans le projet de « penser l'Europe », pourquoi ces trois détours par la charade, le conte et le mythe, qui semblent n'avoir aucun lien direct avec l'Europe envisagée comme entité économico-politique, et pourquoi avoir adopté un ton ludique plutôt que critique ? Dans la recherche du juste ton à adopter pour parler ici de l'Europe, le ludique s'est imposé comme propédeutique à la critique. Le ludique est en effet ce qui permet de prendre le jeu au sérieux, car il nous fait redécouvrir le sérieux du jeu. Dans un texte intitulé « der Dichter und das Phantasieren », Freud compare l'activité de tout enfant en train de jouer à l'activité créatrice du poète : chacun « se crée un monde à lui, ou plus exactement, transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance »²⁴. Freud insiste alors sur le sérieux avec lequel l'enfant joue, ainsi que sur la quantité d'affect qu'il investit dans cette activité : « le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité »²⁵. Sérieux et pourrions-nous ajouter, concentration extrême de l'enfant, tout entier absorbé dans son jeu. C'est cette concentration de l'esprit sur une seule activité et le sérieux accordé à ses productions imaginaires que l'artiste sera ensuite capable de réactiver à l'âge adulte. Ce texte de Freud permet rétrospectivement de considérer que le jeu enfantin est le cœur implicite du conte de Borgès. Au niveau de ce qui est thématisé dans le récit, le jeu

23 BRAGUE, *op. cit.*, 116.

24 Sigmund FREUD, « Der Dichter und das Phantasieren », *Studienausgabe*, hrsg. A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, 10. *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt-am-Main, (1908), 1980, 169-179. Traduction française : « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. E. Marty et M. Bonaparte, Paris, (1933), 1980, 70.

25 *Ibid.*

origine est l'imaginaire des enfants. Loin que monde imaginaire et monde réel s'excluent ou s'opposent, le conte nous les montre comme étroitement entre-mêlés, voire indissociables. La réalité fournit le modèle que les enfants imitent, en jouant à l'appel à la prière par le muezzin. Mais comme le dit Freud, ils réagencent les éléments du monde selon un ordre totalement nouveau, et cette reconfiguration, qui est le jeu en acte, constitue une véritable création, comparable à celle des artistes : l'un des enfants a eu la capacité d'imaginer qu'il pouvait à lui seul symboliser la multiplicité des fidèles par la seule position de son petit corps, les deux autres ont imaginé que si l'un portait l'autre sur ses épaules, ils représenteraient ensemble le muezzin et sa tour. Le jeu est tout à la fois tableau allégorique et incarnation de la métaphore, de la synecdoque, de la métonymie, bref, invention du théâtre ! L'enfant est ainsi celui qui parvient à concrétiser son monde intérieur dans le monde externe grâce aux ressources offertes par la réalité, et en miroir, le monde se trouve réellement transformé par l'imaginaire de l'enfant. Le jeu enfantin est par ailleurs présenté comme une activité qui réussit là où échoue celle du philosophe : absorbé dans l'enchaînement de ses syllogismes, Averroës se coupe du monde en s'enfermant dans sa réflexion, alors que l'imagination des enfants les fait s'ouvrir au monde et découvrir non pas intellectuellement mais dans la pratique, ce que sont comédie et tragédie. Enfin, c'est aussi le jeu enfantin qui donne la clé d'interprétation du conte tout entier : « Averroës cesse d'exister lorsque je cesse de croire en lui » ; le jugement du conteur ne parodie-t-il pas le *cogito* cartésien (« je cesse d'exister si je cesse de penser »), en visant à réactualiser dans l'écriture adulte la puissance démiurgique du jeu enfantin ? La brève incursion du côté de la *Poétique* d'Aristote a par ailleurs permis de montrer en quoi ce philosophe plaçait lui aussi le jeu au cœur du processus d'apprentissage de son humanité par le petit humain, *via* l'importance centrale de la *mimèsis*. Le livre VIII des *Politiques* nous apprend plus précisément que c'est surtout la *mimèsis* musicale qui contribue à réaliser cette éducation (*paideia*). Élément central de l'éducation traditionnelle, la musique est analysée par Aristote en fonction de trois finalités possibles : susciter un plaisir, faire tendre à la vertu en éduquant le caractère, contribuer à une vie bonne placée sous le signe de la *phronèsis*, l'intelligence pratique qui permet la délibération (1339a 14-16). L'intérêt pour nous est qu'Aristote conclut que la musique réalise ces trois finalités (1339 b 14-16). Le plaisir musical est donc lié à l'éducation de l'âme du futur citoyen, car la musique éduque le *thumos*, la partie prédiscursive de l'âme, en l'habituant à la modération. Enfin, il est possible de proposer l'hypothèse selon laquelle Aristote considère que la *mimèsis* parachève l'auto-éducation de l'humain, en mettant le spectateur adulte et citoyen sur le

s'adresse exclusivement à des citoyens adultes. Dès lors, la musique éduque la partie prédiscursive de l'âme de l'enfant, afin de disposer favorablement son caractère à l'actualisation de la *phronèsis* lorsqu'il sera adulte. Si la tragédie constitue bien une forme d'apprentissage, on peut donc supposer qu'elle prend le relais de la musique, en s'adressant avant tout à la partie rationnelle de l'âme du spectateur/citoyen. En effet, ce qui différencie l'adulte de l'enfant, c'est que ce dernier possède la capacité de délibérer sous une forme « inachevée (*atelès*) », car son intellect n'est qu'en puissance (*Pol.*, I, 1260 a 13-14 ; *Eth. Nic.*, VI, 1144b 8-9). Il faut donc bien que la spécificité de l'éducation de l'homme adulte soit de contribuer à l'actualisation de l'intellect. La visée propre de la tragédie serait ainsi non pas tant de restreindre le *thumos*, que de permettre l'épanouissement de la *phronèsis*, vertu intellectuelle du politique. Les *Politiques* d'Aristote nous ramènent ainsi à la tragédie athénienne, et à la revalorisation de sa dimension ludique. La tragédie fut bien un jeu. Mais un jeu très sérieux, peut-être le plus sérieux qui fut jamais joué : c'est une communauté politique toute entière qui se fit enfant-artiste, en faisant de son jeu une institution civique et religieuse centrale. Et le jeu devint critique : indispensable au fonctionnement démocratique, car confrontant la triomphante Athènes à ses faiblesses et à ses violences inouïes, à la fragilité et à la force de son projet politique jalonné d'aporées. La cité athénienne a inventé et actualisé dans la tragédie sa scène imaginaire de la démocratie comme projet. Ceci ne veut pas dire l'opposition entre une démocratie réelle et une démocratie phantasmée, puisque le jeu a réellement été joué. À chaque occurrence des Grandes Dionysies, la *paideia* tragique fut agissante au sein du collectif des spectateurs, foules anonymes. Il faut y insister : l'éducation tragique n'est pas endoctrinement, imposition de contenus de savoir pré-déterminés. Elle est le difficile apprentissage de l'invention de soi avec autrui. Cette invention de l'identité personnelle et collective consiste à faire s'épanouir l'*orgè* – l'impulsion vitale prédiscursive – en passion instituant des lois et en pulsion épistémique, à mesure que se tisse son cadre – donc forcément aussi sa limite –, qui est celui d'un monde commun harmonieux. Harmonie ne veut pas dire unité, ni même équilibre, ce fragile point d'où l'on peut toujours tomber. L'harmonie est ce qui peut et doit contenir des dissonances et des silences, car elle n'est rien d'autre que la reprise de la multiplicité des voix qui la composent. Jouer le jeu de la tragédie, c'est donc s'apprendre à délibérer et à juger en faveur du juste en étant confronté aux

26 KLIMIS, *Les Études philosophiques*, op. cit., ainsi que, dans le même volume, P. DONINI, « *Mimèsis* tragique et apprentissage de la *phronèsis* », 436-450.

l'absence des plus violentes et potentiellement destructrices de son même et d'autrui. Jouer le jeu de la tragédie, c'est entrer dans le processus d'une auto-éducation qui ne peut pas avoir de fin, puisque le jeu démocratique n'est que cette création/recréation collective perpétuelle du « bien vivre ensemble », jamais acquis. La tragédie athénienne est donc l'un des lieux de dévoilement privilégié de ce que le philosophe Cornélius Castoriadis a appelé la création des « significations imaginaires de la société » :

L'histoire humaine, donc aussi les diverses formes de société que nous connaissons dans cette histoire, est essentiellement définie par la création imaginaire [...] ces formes, créées par chaque société, font être un monde dans lequel cette société s'inscrit et se donne une place. C'est moyennant elles qu'elle constitue un système de normes, d'institutions au sens le plus large du terme, d'orientations, de finalités de la vie collective comme de la vie individuelle [...] Cette création est l'œuvre, non pas d'un ou de quelques individus désignables, mais de l'imaginaire collectif anonyme, de l'imaginaire instituant.²⁷

C'est donc la démocratie, ou plus précisément le projet démocratique, entendu comme signification imaginaire sociale axiale de l'Europe, que je tente ici de réinterroger. On peut alors créer une transition de la tragédie à la figure mythologique d'Europe, afin de dévoiler la strate pathique qui sert de fondement à la signification imaginaire de la démocratie. À titre d'exemple, dans l'*Antigone* de Sophocle, les deux héros, Antigone et Créon, sont tout autant l'un que l'autre *apolis*, inintégrables à la cité. Ceci, parce qu'ils sont dans l'activité pure (*praxis*), sans dimension d'affect (*pathos*) : Créon ordonne, ne supporte pas qu'on s'oppose à ses ordres, reste fermé à toute pitié comme à tout dialogue avec autrui. Antigone s'est elle aussi coupée de tout dialogue avec les vivants pour ne plaire qu'aux morts, et elle semble s'être fermée à toute pitié et à tout affect vis-à-vis de ceux qui l'aiment, sa sœur Ismène et son fiancé Hémon. Puisque la réceptivité originaire à autrui leur fait défaut, Créon et Antigone s'enferment dans le penser seul (*monos phronein*) dénoncé par le chœur, se coupant par là même de toute possibilité d'interaction avec autrui. C'est pourquoi Créon et Antigone agissent seuls, en vertu de ce que chacun estime être le juste, en restant sourds aux raisons d'autrui, et donc fermés aussi bien à la pitié qu'à la persuasion²⁸. De

aussi à elle-même par le désir unilatéral de Zeus, nous fait réfléchir au fait que le sort de l'Europe économique-politique est bel et bien lié à celui des autres continents. La polarité des rapports de force, alors, s'inverse. Tandis que nous pensions être tout-puissants, voici que nous nous découvrons comme Europe attachée sur le dos de Zeus : soumis à la force et aux désirs de l'empire américain, sans réelle autonomie vis-à-vis de lui. Mais aussi, liés aux continents africain, asiatique et sud-américain, dont le marasme ne pourra pas ne pas nous atteindre en retour, si nous persistons dans le *monos phronein* de l'ancien colonisateur occidental. Ce travail sur les significations imaginaires de l'Europe vise par ailleurs à contribuer à la critique de ce qui pourrait être appelé la crypto-sacralisation du nom, dans le sillage des travaux d'Henri Meschonnic sur la critique du signe²⁹. Ce dernier a montré que les théories du signe reposent toutes sur un dualisme du signe, dualisme entre le mot et la chose, donc entre le langage et la vie : le mot serait ce qu'il y a à la place de la chose, absente, à laquelle il renvoie par un lien de connexion nécessaire. Selon Meschonnic, cette vision dualiste s'ancre dans une théologie cachée : celle des noms divins, simples traces matérielles et visibles de l'absence d'une transcendance immatérielle et invisible. Donc, toujours en manque par rapport à cette absence. Mais aussi, noms secrets, rêves d'un langage qui parviendrait à annuler les limites inhérentes à la linéarité et à la discursivité du langage humain pour délivrer l'épiphanie du divin. Toute théorie du signe porte en elle de façon plus ou moins oubliée cette filiation au nom sacré, qui aboutit à ce que, même dans les versions en apparence les plus éloignées du théologique, les noms « soient dotés d'une puissance négative, qui dans le langage fait un antilangage, le détruit au profit des choses »³⁰. La version de la crypto-sacralisation du nom la plus difficilement perceptible comme telle est celle qui fait du langage une somme de mots-outils (signifiants) correspondant terme à terme avec un ensemble d'objets (signifiés) bien définis et déterminés. Dans cette perspective, le mot-outil mène directement et de façon non problématique à la chose, et il s'efface derrière elle. En apparence neutre et anodine, cette conception instrumentalise et ruine en réalité le langage. Platon l'avait déjà thématiqué : dans le dialogue du *Phèdre*, Socrate pose la distinction essentielle entre les mots de l'espèce de « fer » et ceux de l'espèce de « juste » (263a). Lorsque nous entendons les premiers (les mots-outils), « nous pen-

27 Cornélius CASTORIADIS, « Imaginaire politique grec et moderne », *Les carrefours du labyrinthe*, IV. *La montée de l'insignifiance*, Paris, Seuil, 1996, 159.

28 Cornélius CASTORIADIS, « Anthropogonie chez Eschyle et auto-crédation de l'homme chez Sophocle », *Figures du Pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, Seuil, 1999, 13-33 et Sophie KLIMIS, « Antigone et Créon à la lumière du « terrifiant/extraordinaire »

(*deinotès*) de l'humanité tragique », *Antigone et la résistance civile*, éd. L. Couloubaritis et F. Ost, Bruxelles, Ousia, 2004, 63-102, pour plus de détails sur l'analyse de cette pièce.

29 Henri MESCHONNIC, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

30 Henri MESCHONNIC, *Le signe et le poème*, op. cit., 54.

qui se porte dans une direction différente et à nos contestations mutuelles s'ajoutent celles que nous avons avec nous-mêmes» (263a). Socrate montre alors que les rhéteurs manipulent le langage en faisant passer les mots de la seconde catégorie pour des mots de la première. La critique est forte, à la mesure du danger terrifiant que les rhéteurs font courir à la cité en représentant à la foule l'injuste sous l'apparence du juste. Car l'injuste maquillé en «juste» et présenté comme ayant la même évidence que «fer» brise toute contestation possible. Tel est bien le danger de l'instrumentalisation inhérente à la conception du mot-outil, qui en fait l'auxiliaire nécessaire des totalitarismes : le mot-outil casse la possibilité de penser dans le langage, il dessèche les significations imaginaires sociales, en dressant la société à réagir au langage sur le mode du réflexe de type pavlovien³¹. L'autre version de la crypto-sacralisation du nom est celle qui survalorise le mot-langue. Cette conception pense le tout du langage sur le modèle de la théorie des noms divins, dont elle est l'héritière en ligne directe. Effaçant l'importance de la syntaxe (décidément trop liée à la finitude du langage humain), elle transforme et réduit le langage en Langue, c'est-à-dire en lexique. Tout comme le nom divin vise à faire imploser le langage en transformant le dire en vision du divin, de même cette théorie fait du mot isolé le lieu de dévoilement et d'épiphanie de la Vérité de l'Être. Seule la Langue posséderait le pouvoir d'accéder au vrai, ce qui la distingue de l'usage ordinaire du langage, à qui cette vérité est supposée rester cachée. Or, le langage ordinaire en question se trouve être réduit à une somme de mots-outils. Loin d'être son opposé, le mot-outil est donc en réalité le *factotum* du mot-langue : afin de promouvoir sa propre authenticité, le mot-langue-vérité doit en effet utiliser le mot-outil comme repoussoir, en le dévaluant dans l'inauthentique. Telles sont les deux faces de la théorie heideggerienne du langage³². Le danger qui lui est inhérent consiste à ranger l'usage ordinaire, commun et partagé du langage (en réalité, le seul qui existe) dans la catégorie du mot-outil, et à hypostasier comme Langue sa propre recreation du langage dans le langage³³. Tentons maintenant d'envisager le nom «Europe» à partir de ce

31 Cornélius CASTORIADIS, *Devant la guerre*, Paris, Fayard, 1981, 230-238, sur la «lexitechnie», instrumentalisation des mots par une rhétorique pervertie dans le régime soviétique.

32 Henri MESCHONNIC, *Le langage-Heidegger*, Paris, PUF, 1990.

33 Cette dernière a une valeur certaine, mais seulement lorsqu'on la reconnaît comme création individuelle, aux côtés des multiples, quotidiennes et incessantes créations du langage par tous les humains. Il en va de même de la pratique systématique de l'étymologie par Heidegger : parfois fausses, ces étymologies valent comme créations philosophiques

qui fait d'Europe un mot-outil. Aseptisé, bureaucratisé, le nom «Europe» est réifié en mot-code, en déictique aproblématique. Il masque qu'en sous-main, des groupes et des individus *choisissent* la direction dans laquelle ils veulent que la signification d'«Europe» se construise : indubitablement, celle d'une économie néolibérale, présentée non pas comme un choix de société, mais comme une nécessité qui s'impose : «on n'arrête pas la croissance». En tension : les groupes et individus anonymes qui agissent et manifestent pour dire que ce n'est pas de cette Europe-là qu'ils veulent, et qu'on peut en inventer d'autres. Réponse : le nom «démocratie» à son tour réifié en mot-outil, avec récupération des bénéfices que sa signification imaginaire véhicule. Cette première manipulation en permet une seconde : le glissement sémantique par lequel les deux mots-outils «démocratie» et «néolibéralisme» deviennent inter-changeables, voire synonymes. Les opposants piégés : la démocratie est leur signification imaginaire nucléaire, mais le jeu sur les mots-outils permet à la rhétorique néolibérale de présenter leur activité anti-néolibérale comme étant anti-démocratique. *Coda* (provisoire) : l'instrumentalisation du langage parachève la neutralisation de ses opposants en recourant à un troisième mot-outil, dont la puissance est celle d'une bombe : «terrorisme». Assimilation de la critique à l'hyperbole de la polémique. Paradoxe ultime : un seul mot peut faire taire le langage en brandissant la menace de la destruction du langage. Logique implacable et impeccable du marketing : la démocratie a de moins en moins la cote au sein de l'opinion publique européenne. Dès lors, il faut investir dans une valeur sûre, et l'entretien du climat d'insécurité est de loin le placement le plus rentable du moment. Dans la crypto-sacralisation du mot-langue, «Europe» devient ainsi un nom malin, valence négative du nom divin. «Europe», alors, est le nom d'un désastre. Il y a là un verdict, qui découle d'un constat : la prospérité économique de l'Europe, gagnée sur l'exploitation et l'esclavage des autres continents, hier et encore aujourd'hui ; l'hypocrisie d'oligarchies/ploutocraties qui se cachent à peine derrière la feuille de vigne du mot «démocratie», bien commode, cependant, à utiliser comme mot-outil pour imposer partout dans le monde le néolibéralisme sous sa forme la plus sauvage. Ce verdict est *exact*, mais piégé malgré lui par la logique du signe, ce qui l'empêche d'être *juste*. Pour qu'il ait pu être rendu, il aura en effet fallu que le nom «Europe» ait été essentialisé par ceux-là mêmes qui s'opposent à l'essentialisation. «Europe» doit avoir été

propres à la *theôria poiétique* de Heidegger, et pas comme moyen d'accès à ce qui serait la seule et unique signification «authentique».

la rejeter en bloc. Europe doit être Une et Même à Elle-Même pour être ainsi condamnée sans appel. Peut-on dès lors encore parler de justice, lorsque le verdict n'émane pas des juges, mais du parti de l'accusation se basant sur les arguments de la défense? «Oui, mais condamnée au nom de la multitude de ses victimes anonymes». Telle est la puissance du nom malin : comme le nom divin, il s'efface comme mot pour délivrer une vision censée être Vérité. Peut-on résister à la force terrifiante de ce dévoilement? Car elles sont bien réelles, ces victimes. Face à elles, notre critique semble n'être qu'un simple jeu formel se contentant de démasquer des vices de procédure. Le refus de condamner «Europe» sans appel peut-il dès lors être autre chose que la recherche de circonstances atténuantes en faveur d'un bourreau? Oui, si nous nous rappelons de l'ambivalence d'«Europe», qui est tout à la fois bourreau, avocat de l'accusation et victime, maître et esclave, terrifiante et terrifiée, pitoyable et pleine de pitié. D'«Europe» viennent des inventions qui tuent, et d'autres qui sauvent, car chez elle comme partout dans le monde, il y a création et destruction de significations imaginaires sociales. «Europe» est donc réalité et possibilité, la seule matrice de possibles à venir pour nous, Européens, car c'est à partir d'elle que nous pouvons redécouvrir l'altérité qui nous constitue. La crypto-sacralisation du nom malin nie cette ambivalence d'«Europe», ce qui se traduit dans deux attitudes intellectuelles : l'idéalisation positive de l'Autre et/ou l'idéalisation négative de Moi (avec majuscules, car signes de l'enfermement dans la logique du signe...). Si de l'Europe on ne peut rien attendre que le pire, la première tentation est la fuite vers l'Ailleurs idéalisé, qui aurait forcément tout ce qu'on n'a pas, plus, jamais eu : en un mot, l'Authenticité. Mais comment s'échapper de soi-même, puisque nous sommes l'Europe, nous parlons un langage-Europe, nos significations imaginaires sont celles de l'Europe? La porte de l'Ailleurs idyllique est ainsi à jamais interdite : pas de possible «saut» hors de Moi-Europe dans Autre-Non-Europe. Pire : Moi-Europe a toujours déjà contaminé cet Autre, qui en a perdu sa pureté originelle. Tristes tropiques, toujours déjà *Lost Paradise*, et pas de possibilité de regagner un Éden qui n'a jamais existé... que dans l'imaginaire de Moi-Europe. Seconde tentation : si l'Europe est le Mal absolu et si je suis Moi-Europe qui me colle à la peau, la radicalisation extrême de la conclusion qui s'impose de ces deux prémisses – la croix de Moi-Europe, qui hait la logique sclérosante, est de ne pas pouvoir se passer des modes de raisonnement de ladite logique – est sa/ma destruction. Dans la mobilisation active des ressources créatrices du langage pour l'auto-annihiler : le langage de Moi-Europe choisit de se déliter, jusqu'à la tentation extrême du silence,

langage, qui est *respiration*. En se cachant l'ambivalence d'«Europe» – qui est forcément celle de Moi-Europe –, la crypto-sacralisation du nom malin nie donc l'effectivité positive de la création des significations imaginaires sociales, pour n'en voir que la face négative. Ce faisant, elle se condamne à une position sans issue. Si rien n'est plus possible à partir de Moi-Europe, la libération des opprimés implique qu'on le détruise. Un seul et unique possible : l'attentat... c'est-à-dire devenir le terroriste que la crypto-sacralisation du mot-outil voulait très précisément que ses ennemis deviennent, pour parvenir à ce qu'ils la débarrassent par eux-mêmes d'eux-mêmes. Et l'attentat se mue toujours nécessairement en suicide... le cas de figure est étrangement comparable à celui du héros tragique Ajax chez Sophocle : ayant échoué à détruire la communauté des Achéens qui niait sa valeur guerrière, Ajax se suicide pour attirer la vengeance divine sur les Achéens et signifier qu'il n'a plus de compte à rendre à personne d'autre qu'à lui-même. Or, l'intervention d'Ulysse, le pire ennemi d'Ajax, aboutit à ce que ce dernier soit réintroduit *post-mortem* dans la communauté par le biais de funérailles collectives. Ironie tragique : Ajax héroïsé fera désormais l'objet d'un culte qui renforcera la cohésion de la communauté qu'il avait voulu anéantir. Mais ce n'est pas le héros tragique que nous voulons être, c'est le spectateur citoyen de la tragédie. À ce «ni... ni...» opposé à la crypto-sacralisation du nom, il reste donc à formuler un pendant positif. C'est celui du langage comme forme de vie, innervé par les significations imaginaires sociales. L'humain parle comme il respire, parce que le langage le fait accéder à son humanité, et parce que son humanité est d'être dans la réinvention perpétuelle du langage, et donc de sa propre existence. Dans cette perspective, le mot «Europe» n'est ni un outil transparent, ni un fantôme diabolique. Il est ce que nous choisissons et décidons d'en faire dans une activité langagière commune. Ainsi, la dimension ludique du présent article n'a pas d'autre prétention que de montrer en acte le choix de créer un itinéraire individuel pour travailler sur les significations imaginaires de l'Europe. Il a été rendu possible en amont par l'héritage des multiples créations imaginaires collectives et anonymes de cette Europe. Il espère en aval contribuer à entretenir cette dynamique, anonyme, collective et citoyenne. L'attitude qui découle de cette conception du langage comme forme de vie est celle du pari de la *paideia*, individuelle et collective. L'éducation comme invention de soi avec autrui, dont la nécessaire auto-limitation en vue du bien vivre collectif fait partie du processus créateur lui-même. Puisque tout enfant est créateur, il s'agit de lui apprendre à ne jamais cesser de l'être, c'est-à-dire à ne jamais cesser de jouer. La finalité d'une telle

Quand l'enfant a grandi et qu'il a cessé de jouer, quand il s'est pendant des années psychiquement efforcé de saisir les réalités de la vie avec le sérieux voulu, il peut arriver qu'il tombe un beau jour dans une disposition psychique qui efface à nouveau cette opposition entre jeu et réalité. L'homme adulte se souvient du grand sérieux avec lequel il s'adonnait à ses jeux d'enfants et il en vient à comparer ses occupations soi-disant graves à ces jeux infantiles: il s'affranchit alors de l'oppression par trop lourde de la vie et il conquiert la jouissance supérieure de l'humour.³⁴

Loin d'être régression infantile, l'humour apparaît comme la mobilisation véritablement adulte de l'imaginaire, qui permet à l'humain de faire face à l'absurdité et à l'injustice de la vie. Il est l'une des expressions les plus marquantes du fait que l'humain crée du sens comme il respire: l'absurdité «réelle» de la vie, l'importance prépondérante du hasard dans la conduite d'une existence, sont contre-balancées par le fait que l'homme ne cesse pas de leur opposer son invention «imaginaire» de significations nécessaires. La vie de l'être humain est une création imaginaire perpétuelle. Ainsi donc, s'apprendre l'humour, c'est s'apprendre à vivre. Plus précisément, au niveau des cadres d'éducation institutionnalisés, apprendre l'humour, c'est enseigner la critique. Ce lien intrinsèque entre humour et critique doit être distingué de celui qui lie l'ironie à la polémique³⁵. La polémique détruit et ne reconstruit rien. Elle met en accusation sans discussion possible, puisqu'en arrière-fond, la polémique se considère toujours comme seule détentrice de la vérité, quitte à ce que, sous sa forme la plus pessimiste, la seule vérité soit qu'il n'y a pas de vérité. L'ironie à l'œuvre dans l'éducation polémique consiste alors souvent à mimer l'ordre établi, à le reproduire jusque dans ses traits les plus caricaturaux, tout en souhaitant secrètement sa destruction. L'humour de l'éducation critique consiste quant à lui à se donner les moyens d'inventer dans la société instituée, autrement dit, à relancer en permanence la dynamique instituante³⁶. L'humour force l'enseignant à s'auto-critiquer sans cesse pour ne pas céder à la fascination de la posture du maître de vérité (ou de contre-vérité). La condition de cette auto-critique est la forme

³⁴ Sigmund FREUD, *Essai de psychanalyse appliquée*, op. cit., 71.

³⁵ Isabelle STENGERS, «Ironie ou humour?», *L'invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte, 1993, 69-83, et Henri MESCHONNIC, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, 7-9, pour la distinction entre critique et polémique.

³⁶ Henri MESCHONNIC, «Enseignement, séminaire», *Les états de la poétique*, op. cit., 265-274, pour un exemple concret d'éducation à la critique dans un cadre universitaire.

prendre». En effet, l'humoriste critique apprend au moins autant qu'il enseigne. Plus précisément: il enseigne d'autant mieux qu'il apprend de ceux à qui il enseigne. Dans le plaisir mais aussi la difficulté de la recherche partagée, un final, qui se veut un pari à risquer ensemble: *vouloir s'inventer une Europe démocratique...*