



HAL
open science

”Europa de Gary : l’imposture au secours des impostures du mythe Europe ”, Revue Droit & Littérature, n° 4, 2020, p. 189-199

Maxime Decout

► **To cite this version:**

Maxime Decout. ”Europa de Gary : l’imposture au secours des impostures du mythe Europe ”, Revue Droit & Littérature, n° 4, 2020, p. 189-199. Revue Droit & Littérature, 2020, 4, pp.189-199. hal-03021581

HAL Id: hal-03021581

<https://hal.science/hal-03021581>

Submitted on 24 Nov 2020

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.

EUROPA DE GARY : L'IMPOSTURE AU SECOURS DES IMPOSTURES DU MYTHE EUROPE

[Maxime Decout](#)

Lextenso | « [Revue Droit & Littérature](#) »

2020/1 N° 4 | pages 189 à 199

ISSN 2552-8831

ISBN 9782275074719

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-droit-et-litterature-2020-1-page-189.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Lextenso.

© Lextenso. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Europa de Gary : l'imposture au secours des impostures du mythe Europe

Maxime DECOUT

Professeur à Aix-Marseille Université – IUF

Romain Gary est né à l'écriture avec l'expérience de la guerre et la perte d'une certaine Europe. De là, il tirera son premier roman, *Éducation européenne*, consacré à un apprentissage paradoxal qu'il résume de la sorte : « tout ce que cette fameuse éducation européenne vous apprend, c'est comment trouver le courage et de bonnes raisons, bien valables, bien propres, pour tuer un homme qui ne vous a rien fait¹ ». Né en Lituanie, ballotté dès son plus jeune âge par les remous de l'Histoire, en Pologne, en Russie puis en France, Gary complète rapidement son éducation européenne par une carrière internationale d'où il observe avec acuité les transformations de l'Europe, les tensions politiques et les jeux de pouvoir des grandes puissances. Tout au long de ce parcours, qui nourrira sa pensée et son écriture, Gary l'Européen reste profondément attaché aux valeurs humanistes de cette entité impossible, se met à l'affût de toutes les infidélités que l'Europe est prête à commettre à l'encontre de son propre mythe².

*E*uropa, en 1972, est certainement l'un des romans les moins connus de Gary alors qu'il s'agit d'un des plus importants parmi ceux qui ont pris la question européenne à bras-le-corps³. Ce roman-somme colle au mythe Europe pour le louer et le corroder en mille endroits. Mais cette contestation en vient peut-être à faire partie de son objet : attaquée, l'Europe dévoile la part de fantasme, de rêve, d'illusion et de refus du réel qui la fait exister⁴. C'est dès lors une fraternité surprenante qui s'affermirait dans le roman : celle qui la lie à la littérature. L'Europe, par sa mise

1. Romain Gary, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972 [1945, 1956], p. 273.

2. Sur les relations de Gary avec l'Europe, on consultera entre autres Fabrice Larat, *Romain Gary : un itinéraire européen*, Genève, Georg Éditeur, « Europe », 1999, ainsi qu'Anne Simon, « Le ravissement d'Europe », dans *Romain Gary écrivain-diplomate*, Mireille Sacotte (dir.), Paris, Ministère des Affaires étrangères – ADPF publications, 2003, p. 87-94.

3. Sur cette question, on renverra notamment à Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, « Littérature européenne », 1998.

4. Concernant ce roman et ses relations avec l'Europe, voir Paul Audi, « Réflexions sur l'Europe d'*Europa* », dans *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Mireille Sacotte (dir.), Paris, PUF, 2002, p. 13-32.

en cause continue, laisse transparaître qu'elle procède de la même impulsion que la littérature : l'imaginaire exalté, le mensonge inspiré, la mauvaise foi féconde, l'imposture fertile. Par ce roman délirant, aux accents crépusculaires, Gary déclare une nouvelle fois sa flamme à la vieille Europe dont les penchants criminels n'ont cessé de se confirmer. Ce roman, où la littérature, partout, se marie au mythe européen, se fonde sur une double vision : celle de la grandeur du mythe qu'est l'Europe, celle de son inexorable chute au contact de la réalité. C'est dans ce battement, dans cet irréconciliable, que se déploie cette vaste fable à la tonalité à la fois enchanteresse et désenchantée, nostalgiquement merveilleuse et âprement réaliste. *Europa* est un roman sur l'illusion déçue mais aussi et surtout sur la manière dont l'imposture et la mauvaise foi demeurent des puissances vitales pour enrichir ou transcender le réel⁵. Gary y affronte la possibilité de raconter un mythe en se demandant si l'Europe ne serait pas une littérature comme les autres.

I. Le mythe Europe

Par rapport à bien d'autres écrivains, la singularité de Gary est qu'il ne s'empare pas seulement de l'Europe comme d'un motif romanesque. Son approche est aussi étayée par une analyse fine et scrupuleuse du monde européen depuis l'univers de la diplomatie. C'est avec une incroyable lucidité qu'il ausculte par exemple la situation européenne dans *La nuit sera calme* en 1974.

Mais toute pensée de l'Europe, qu'elle soit sociologique, géopolitique, historique, philosophique ou littéraire, affronte une série de difficultés d'abord liées à l'entité Europe elle-même et à sa foncière hétérogénéité. Car cette Europe n'est pas seulement un espace régi par un ensemble de règles : elle est aussi, et davantage peut-être, une construction intellectuelle qui combine une histoire culturelle et une portée symbolique. Cette pluralité, *Europa* ne l'ignore pas et l'exhibe au moment où les personnages tentent de définir ce qu'est l'Europe : « En Angleterre, cela voulait dire : savoir mourir pour ses attitudes. En France : tenir toujours prête une excuse hautement humanitaire. En Allemagne, cela n'a jamais significé rien d'autre que l'Allemagne⁶. »

Sous cette diversité, *Europa* épingle pourtant des invariants à l'intérieur de l'Europe qui lui sert de théâtre. Le premier d'entre eux est érigé en caractéristique définitionnelle, rappelée avec insistance dans les pages du texte : l'Europe est un mythe⁷. Un mythe qui nous nourrit, nous entoure et nous dépasse, un mythe qui, pour pouvoir intégrer la trame romanesque, est d'abord celui dans lequel les personnages pensent et qui les obsède. Celui-ci existe à la fois hors d'eux et en eux ; il est le cadre dans lequel ils évoluent et avec lequel ils raisonnent, tout comme le résultat de leurs propres projections fantasmatiques.

5. Sur les bienfaits de la mauvaise foi et de l'imposture, en particulier chez Gary, nous nous permettons de renvoyer à notre trilogie consacrée à l'authenticité en littérature, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2015, *Qui a peur de l'imitation ?* Paris, Minuit, « Paradoxe », 2017, et *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018.

6. Romain Gary, *Europa*, Paris, Gallimard, 1972, p. 60. Les références au roman seront données entre parenthèses dans le texte.

7. C'est aussi ce que démontre à sa manière Paul Audi dans *L'Europe et son fantôme* (Paris, Léo Scheer, « Manifeste Léo Sheer », 2003) à partir du rapport de Gary à l'Europe.

Voilà qui justifie, ou prescrit, le climat onirique imprégnant la quasi-totalité du roman. Dès les premières pages, c'est entre le sommeil et la veille que nous rencontrons l'ambassadeur de France à Rome, Danthès, qui s'échine à réélaborer l'Europe de ses songes. Le personnage s'engage dans une démarche active de rêverie, de dérive ou de méditation, cultivant « délibérément ces états seconds qui lui permettaient de se mouvoir dans une dimension toute mythologique, mais dans laquelle, pourtant, ce qu'il appelait Europe puisait sa seule substance de vie réelle et féconde. » (10) « Ce qu'il appelait Europe » : l'autonymie réalise un détour par le langage et nous éloigne de la chose. Ramenée à sa nature linguistique, l'Europe semble nommée de manière presque insatisfaisante à la suite d'une décision subjective de Danthès. D'emblée, le nom Europe affiche son inadéquation à une réalité qu'il peine à circonscrire clairement.

S'interroger ainsi sur une identité et une nomination, c'est déjà avouer une perte ou un défaut. Danthès ne l'ignore pas : « *son* Europe, celle dont il rêvait si passionnément, demeurerait et risquait de demeurer à tout jamais une entité purement mythologique » (18). Le drame est en place : parce qu'il s'est donné pour règle de rester fidèle à ce mythe, Danthès ne pourra plus vivre que dans un monde imaginaire.

II. Une histoire d'amour

Or écrire l'Europe et son mythe est, pour le romancier, un problème narratif avant d'être un problème philosophique. La saisir comme une entité globale impose de lui prêter un certain nombre de traits et donc, à divers degrés, de la personnifier. C'est sur cette possibilité que Gary bâtit *Europa* sans pour autant en faire un principe affiché et stable pour le lecteur, une assise à partir de laquelle nous pourrions façonner une vision univoque et arrêtée des choses. Plutôt que de nous installer au cœur d'une allégorie, le romancier préfère nous livrer la personnification sous la forme d'une ressource non assurée : « S'il avait été possible d'imaginer l'Europe comme une entité vivante, on eût pu alors méditer sans fin sur sa double personnalité, celle de sa réalité et celle de son imaginaire » (172). On ne sait trop si la phrase entérine une fin de non-recevoir ou ouvre une brèche, si elle fonctionne à la manière d'une prétérition pour désigner l'imaginaire des personnages ou le roman lui-même. En tout état de cause, l'hypothèse signale les limites de l'opération envisagée, en la ramenant à sa nature purement virtuelle et spéculative. Au lieu d'être actualisée, la personnification est présentée comme une tendance naturelle de la pensée, un désir profond de donner chair à ce qui n'en a pas.

C'est donc cette inclination, spontanée chez l'être humain et peut-être plus encore chez le romancier, que Gary présente dans sa disponibilité même en l'épaulant de tout un cortège d'objections. L'écrivain a d'ailleurs toujours été réticent devant sa propre propension à mobiliser des symboles ou des allégories, ou du moins face à la lecture allégorique à laquelle certains de ses textes invitent si facilement, puisqu'ils se construisent autour d'entités fortes où se cristallisent les significations du roman, comme les éléphants des *Racines du ciel*, le chien de *Chien blanc*, le python

de *Gros-Célin* ou les cerfs-volants dans le roman éponyme⁸. *Europa* relève du même balancement entre tendance à l'allégorie et défiance vis-à-vis d'elle. Aussi le roman l'exploite-t-il avec discrétion, suggérant régulièrement des analogies et les défaisant sitôt qu'il les pose.

Reste que la difficulté à aborder l'Europe passe par un phénomène diffus de parallélisme avec les personnages. Celui-ci n'est jamais affiché clairement, à peine suggéré. Le lecteur ne sait trop s'il doit lire l'intrigue, notamment les aventures amoureuses, comme un reflet de la passion de Danthès pour l'Europe. Le premier signe en est ce nom, qui échappe parfois comme un soupir, sans véritable explication : *Europa*. Tout le désir de Danthès et toute la dynamique du récit se focalisent en cet endroit : faire de l'Europe une *Europa*, faire d'une entité théorique une femme aimée. Pourquoi ? Pour la rencontrer véritablement, pour lui offrir la chance de s'incarner, pour fournir la preuve par le réel de son existence. Et, puisque Malwina, l'ancienne maîtresse de Danthès, et Erika, la fille de celle-ci, semblent toutes deux liées à un certain visage de l'Europe, c'est aussi en elles que le héros s'évertue à concrétiser sa passion abstraite.

Or les histoires amoureuses de Danthès ne s'accordent pas tout à fait avec sa carrière de diplomate consacrée à l'Europe : tel est le nœud de l'intrigue. L'ambassadeur avait en effet été placé face à un choix difficile : continuer sa carrière au service de l'Europe ou l'abandonner pour vivre avec Malwina (188). Car la direction du personnel lui avait refusé ce mariage (188-189, 220), en raison du passé trouble de celle qui avait été la maîtresse de nombreux aristocrates allemands et autrichiens, et qui avait été liée à des affaires de prostitution. Malwina figure néanmoins pour Danthès une facette de l'Europe, son passé libertin et cultivé, comme il le fait observer au Ministre qui s'oppose à son mariage : « la culture a toujours eu de très mauvaises fréquentations (...). Est-ce que vous croyez qu'on peut séparer l'idée de l'Europe du libertinage ? » (220) Le choix de Danthès de rompre avec Malwina a finalement eu un autre motif : ne pas vivre que d'un amour mythique pour l'Europe mais agir concrètement à son service (223). Avec Erika, une nouvelle chance semble se profiler pour l'ambassadeur, puisque celle-ci pourrait lui offrir « tout ce qu'une vie professionnelle trop réglée et entièrement vouée à l'Europe lui avait jusqu'à présent refusé » (17).

Le roman révèle donc très lentement et précautionneusement les pôles du désir qui « l'organisent » : le clivage d'un homme entre deux amours inconciliables. La dimension symbolique de ces relations se précise pas à pas, notamment à partir du moment où le récit commence à personifier l'Europe de Danthès sous les traits d'une femme « qu'il paraissait (...) avoir tenue dans ses bras, la faisant parler d'une voix qui paraissait bien venir d'elle alors que ce n'était que celle du ventriloque : Danthès inventait *son* Europe comme Erika avait inventé *son* Danthès » (115). Mais cette confusion des plans, entre les personnages et l'idéal chimérique de l'Europe, est peut-être aussi le fruit d'une projection de Danthès qui « parlait de la culture comme un amant trahi par une femme qu'il adorait » (117). Face au dilemme où il s'enferme, entre l'Europe du diplomate et l'Europe mythique, celle de la culture et de l'art en regard de celle des deux femmes aimées, Danthès pourrait bien s'épuiser à concilier deux fidélités, en métamorphosant l'Europe en femme et les femmes aimées en Europe mythique.

8. Voir par exemple ce qu'en dit Gary dans la préface à l'édition américaine des *Racines du ciel*, reprise dans *L'Affaire homme*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 110-111.

III. À travers l'Europe, à travers le temps

La vision mythique de l'Europe par le personnage principal est donc l'élément déclencheur d'une vie à côté, décalée, une existence qui n'a pas d'autre choix que de faire sécession face au réel. Gary prend soin de matérialiser cette scission en plaçant son héros dans un lieu en retrait, un palais du XVIII^e siècle à Rome, et en le faisant vivre au contact d'une microsociété, elle aussi en marge : la petite « tribu » qu'il forme avec Erika, Malwina et l'énigmatique Baron. Anachronique, le lieu de résidence du diplomate donne corps au désir de se retrancher et de s'abriter qui s'exprime aussi dans l'étrange faculté des personnages à avoir existé en d'autres époques. La vieille Hispano offerte à Erika par Danthès et datant de 1927 relève de la même logique puisque 1927 est, selon l'ambassadeur, « un assez bon cru, un moment où l'Europe avait retrouvé pour quelques brefs instants de répit un souffle civilisé, avant une nouvelle rupture entre sa culture et sa vérité, entre ses chefs-d'œuvre et Hitler » (10).

La narration se structure dès lors autour d'une tension entre l'Europe mythique du passé et l'Europe réelle qui a débouché sur la Seconde Guerre mondiale. Cette oscillation est permanente et c'est elle qui soutient la dynamique du texte. En effet, malgré sa longueur, le roman repose sur une intrigue relativement ténue : l'ambassadeur de France à Rome, Jean Danthès, entretient une relation avec une jeune femme, Erika, dont la mère, Malwina von Leyden, est son ancienne maîtresse. Mais l'argument n'est que second dans ce texte où les discours tenus par les personnages et les modalités narratives prennent une importance exceptionnelle.

Du point de vue des discours, les protagonistes partagent deux sujets de préoccupation : l'Europe et leur propre identité fluctuante. C'est un discours presque théorique que le roman accueille dans sa méditation sur l'Europe, laissant la place à de longues tirades qui tentent de cerner la nature du mythe Europe. Tour à tour, les personnages spéculent, avancent des hypothèses, débattent, au sein d'une polyphonie débridée où, comme chez Dostoïevski, des raisonneurs s'essayent à diverses argumentations et réfutations. Du point de vue de la narration, Gary adopte un parti pris surprenant : il importe les techniques narratives du Nouveau Roman, en particulier celles de Robbe-Grillet qu'il avait pourtant violemment stigmatisé en 1965 dans son pamphlet, *Pour Sganarelle*. Le roman se construit autour d'allers-retours entre les événements vécus et les événements inventés par les uns et les autres. Les actions des personnages sont parfois narrées une première fois avant d'être corrigées dans une seconde version. Le lecteur est ainsi incapable de prendre la mesure exacte de ce qu'il lit. Sa lecture est en permanence affectée d'un trouble et d'une inquiétude qui brisent ses certitudes.

Ce procédé est en partie la résultante des relations pathologiques de Danthès avec le temps, lui qui a « la sensation de vivre certains événements deux fois, tantôt par une étrange répétition, tantôt dans une anticipation » (19). Cette poétique est d'ailleurs mise en abyme lorsque le texte précise que « les événements qui avaient déjà eu lieu se plaisaient à se répéter, pour peu qu'ils eussent été goûtés, ou à se défaire et à se reproduire autrement et ailleurs, s'ils avaient déplu (...), dans une mouvance constante et créatrice d'elle-même » (268). Le roman, qui se déroule en quelques jours, se déploie dans un présent suspendu où les scènes recommencent et où s'insinue toute la

profondeur des siècles passés dans lesquels les personnages voyagent, ont vécu ou se projettent, l'hésitation n'étant jamais vraiment résolue. C'est tout particulièrement le cas de Malwina qui aurait connu les Médicis, Louis II de Bavière, Nostradamus, Leibniz et Laclos.

On discerne alors mieux les raisons qui ont poussé Gary à faire d'*Europa* une sorte de roman encyclopédique tout à fait unique dans son œuvre⁹. Le texte se présente comme une somme, un inventaire, presque une tentative d'épuisement de la culture européenne, de ses périodes, de ses artistes et de ses œuvres. Plus qu'un bilan ou un catalogue raisonné, il s'agit d'énumérations en tous sens, sans ordre établi, de parcours rapides et libres des époques, de rappels lapidaires ou détaillés, et parfois même de pastiches ou de citations déguisées, qui ne sont pas toujours dénués d'intentions parodiques, comme ici : « Danthès courait en bredouillant sur l'asphalte aux sanglots longs des klaxons d'automobiles, vêtu de probité candide et d'un habit de cour très "siècle des Lumières" » (366). Le télescopage des époques chez les personnages répercute ce tohu-bohu de références culturelles. Cette Europe est celle d'un bric-à-brac artistique, où Proust et Joyce se fréquentent, où « Talleyrand perdait la foi », « où Cagliostro rendait visite à Nietzsche » (116), où l'on entraperçoit, comme Proust le faisait, le côté Dostoïevski de Madame de Sévigné. Cette réinvention est donc aussi mise en circulation entre les époques, grâce à la narration. Plus encore : les personnages sont pris dans des identités empruntées, dont ils trouvent le modèle dans l'art. Si Malwina et Danthès vivent dans un XVIII^e siècle inspiré de Sade, Laclos, Diderot et Voltaire, Erika cultive pour sa part un romantisme tout à fait littéraire (30). La plupart des conduites sont dictées par des sources littéraires, dans un bovarysme diffus qui souligne l'emprise de la culture et de l'art sur les individus, leur force performative qui pourrait presque valider l'idée selon laquelle l'Europe aurait pu vivre jusqu'à un certain point des mythes qu'elle a construits.

Entre le musée et la bibliothèque, *Europa* est guidé par un devoir de mémoire de la culture européenne, peut-être même de sauvegarde d'un patrimoine menacé, si bien qu'on peut se demander si le roman ne risque pas aussi de se faire tombeau.

IV. Fin de partie

Car cette ambiance distinguée et onirique a surtout des airs de bal masqué désabusé et de fin de partie. Le constat est partagé par les trois personnages principaux, Erika, Danthès et Malwina : l'Europe n'existe plus que dans le passé, dans l'imaginaire qui lui est associé, dans la « Narration » qui en est faite. Telle est l'une des révélations de Danthès à la fin du roman, qui vient conforter la lecture allégorique de la passion amoureuse : Erika aurait pu avoir été inventée par Malwina pour séduire à nouveau Danthès et le punir de l'avoir délaissée. Le constat frappe le personnage et s'écrit en majuscules : « IL N'Y AVAIT JAMAIS EU D'ERIKA COMME IL N'Y AVAIT

9. Plus largement, on renverra, sur cette question, aux travaux de Nathalie Piégay-Gros, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, « Titre courant », 2009, ou de Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques*, Paris, Corti, « Les essais », 2015.

JAMAIS EU D'EUROPE » (285). C'est Jarde qui, à la fin du roman, explique à Danthès que l'Europe n'est ni cette sorcière malveillante qu'est Malwina (*malevolent*) ni l'innocente Erika (362). Ces deux extrêmes seraient plutôt la matérialisation de la schizophrénie inhérente à l'être humain face à toute construction mythologique passée à l'épreuve du réel. Le texte prend ainsi des accents d'apologue, s'apparente à un conte philosophique surgi de ce XVIII^e siècle si souvent allégué pour son raffinement, son humanisme et l'aristocratie de sa culture. La forme du roman en arrive dès lors à épouser étroitement son propos. À sujet mythique, texte mythique lui aussi. Jarde donne la clef de lecture, comme l'ermite dans *Zadig*, si ce n'est que, au vu de l'incertitude permanente sur le réel et l'invention qui préside à l'intrigue, cette clef demeure *une* clef, parmi d'autres, soumise au doute comme tout le reste. *Europa* est bien une fable sur l'Europe, qui tend la main à l'un des premiers contes inventés par Gary, celui qu'il avait inséré dans *Éducation européenne* pour personnifier l'Europe et lui donner la parole¹⁰.

Dans les dédales du roman, trois raisons sont alors avancées pour expliquer la fin du mythe Europe.

La première est que « l'esprit européen » (18) a été terrassé par l'importance inédite prise par les lois du marché et par la guerre. C'est-à-dire : par une soumission de l'homme à la réalité. Le XX^e siècle, pour Gary, ne croit plus en ses mythes. Il est le lieu d'un retour radical au réel : « le grand drame du XX^e siècle serait la démystification » (204). Après les grandes découvertes scientifiques, l'homme est devenu une entité mesurable et un être qui coïncide avec ce qu'il est. Les progrès de la science apparaissent chez Gary comme une mise à mort de l'imaginaire par le réel : « la poésie sera du reste expliquée un jour scientifiquement, étudiée comme un simple phénomène sécrétoire¹¹ ». D'où l'absence de tout horizon, de tout désir de devenir autre chose que ce qu'on est puisque « tout ce qui parle de point final et sans suite refuse simplement de changer » (206). Dans ces conditions, l'Europe ne peut être qu'un marché commun ou un ensemble géopolitique, en aucun cas un idéal. Or avec Gary, l'Europe est mythique ou n'est pas :

« Il ne peut pas y avoir d'Europe tant que l'homme continuera à être démystifié... Dès que l'homme se coupe des mythes au nom du réalisme, il n'est plus que de la barbaque... » (62)

Ce triomphe absolu du réel s'explique aussi par le fait que l'Europe n'a pas tenu les promesses que son mythe avait formulées, qu'elle a été incapable d'être à la hauteur des valeurs que l'art lui avait léguées : elle « n'avait pas su assumer et vivre ses chefs-d'œuvre » (52), « l'Europe n'a jamais su devenir ce qui aurait pu la faire naître : une concrétisation vécue de son imaginaire. Elle n'a jamais su donner à vivre ses chefs-d'œuvre » (295). Plus grave encore, elle a démissionné devant ses valeurs, ou n'en a fait étalage que par hypocrisie, comme l'ont prouvé le nazisme et la collaboration :

« L'Europe, oui... Un certain théâtre de l'esprit, purement gesticulatoire, où le public savait qu'il était joué, mais se délectait néanmoins du spectacle, où la France avait oublié son rôle, mais découvrait un souffleur génial : de Gaulle... » (60)

10. Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 68-74.

11. Romain Gary, *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975 [1962], p. 14.

Ce sont en effet les camps et le nazisme qui hantent le texte comme un leitmotiv assourdissant et qui représentent un point de bascule pour la civilisation européenne. Danthès en a une expérience directe, lui qui a passé deux ans dans ces camps qui ont perpétré « l'assassinat de l'imaginaire » (117) : « Toutes les œuvres d'art y avaient péri : n'en étaient sortis que les faux, c'est-à-dire la vérité sur l'art des siècles et sur l'Europe. Les hommes y avaient souffert atrocement et y étaient morts, mais la Joconde s'en était tirée avec un sourire sale » (117). L'art, après Auschwitz, est un scandale s'il continue de regarder le monde avec indifférence, mépris ou amusement. Tout le jeu de défection et d'affirmation des convergences entre l'Europe et les personnages s'y reflète d'ailleurs à partir du moment où Danthès met la main sur des clichés pornographiques d'Erika, immédiatement après avoir contemplé des images des camps (354). Aucune comparaison explicite ici mais un même malaise se dégage de ce montage : celui d'un monde livré à l'obscénité et à la perversion, sous le vernis que lui confère la culture.

Au sein de cette grande débâcle du mythe Europe, si les œuvres d'art n'ont pas trouvé de prise sur la réalité, n'ont pas réussi à avoir le moindre prolongement ou écho authentique dans le réel, c'est aussi parce qu'elles s'en sont écartées d'elles-mêmes. L'Europe est morte d'un art élitiste et aristocratique qui n'a pas tenté de parler au peuple. Car c'est bien une caractéristique très singulière que Gary pose comme définitoire du mythe Europe : l'esthétique. Celle-ci est établie en raison première de toutes les valeurs qui lui sont associées, même celles qui en paraissent les plus éloignées :

« Depuis le Moyen Âge, la priorité était donnée secrètement à la beauté. La justice était belle, les idées étaient belles, le sacrifice, l'héroïsme, la conscience, tout cela était beau... Liberté, égalité, fraternité : l'exaltation dans la recherche de la perfection, du chef-d'œuvre vécu... (...) L'idéalisme européen a été d'abord et par-dessus tout une esthétique » (60-61).

Et, « comme dans tout esthétisme, il y avait divorce avec la réalité » (61). C'est pourquoi « l'Europe demeurerait un "ailleurs" sans cordon ombilical avec la réalité » (68). Avec cette conséquence : « elle a rejoint nos autres chefs-d'œuvre dans l'imaginaire » (62). Dans les vacillements du rêve et de la réalité qui dirigent l'ensemble du roman, c'est aussi l'Europe qui risque de n'avoir jamais existé, de n'avoir été qu'un rêve ou une invention. *Europa* est une expérimentation extrême qui met à l'épreuve les mythes de l'Europe pour savoir s'ils ont été autre chose qu'une pure Narration.

Cette coupure du mythe Europe avec le monde est le principal grief que le roman entonne et décline dans d'innombrables variations. Le péché de l'Europe est d'avoir disjoint l'homme de sa nature et de son existence réelle, de l'avoir plongé dans des chimères, des valeurs abstraites et non incarnées, au lieu de prendre acte de cette réalité et d'en tirer les conséquences. Voilà ce que lance son fils à Danthès :

« L'Europe, pourquoi pas ? Elle n'a jamais existé, et n'existera jamais : alors, on peut tout attendre d'elle... Les petites cours princières éclairées du XVIII^e, l'Europe monstrueusement individualiste des *Pléiades* de Gobineau, oui... Il y a eu en effet l'Europe de quelques-uns. Mais le peuple, tout ce qu'il a connu de cette Europe-là, c'est la merde, l'ignorance et les tranchées tricolores... » (184)

Le mythe Europe est un mythe aristocratique, réservé à une élite intellectuelle, et qui, ostracisant et ostracisé, ne pouvait que faire naufrage.

Le principal coupable de cette mise à l'écart est donc parfaitement ciblé : l'art et la culture. Danthès en a conscience :

« L'Europe de ses rêves ne pouvait coexister pacifiquement avec la souffrance, l'abêtissement et la misère physiologique d'un milliard d'êtres humains pour lesquels le mot même de "culture" était une insulte et une provocation. Le siècle des Lumières (...) avait pu se permettre ce luxe parce que la culture n'avait pas encore fait naître la conscience sociale qui restait à la charge de Dieu » (79).

Le siècle des Lumières emblématise on ne peut mieux cet aristocratismes culturel pour qui la misère humaine est un motif artistique plus qu'une réalité vécue. Avec son goût de la formule, Gary en conclut que nous vivons toujours dans « une Europe où la souffrance servait aux poèmes et où les guerres faisaient plus pour la littérature que la littérature contre la guerre » (110). Ce sont les lieux de culture qui sont alors régulièrement transformés en barricades délimitant un véritable ghetto de l'art : « l'Europe rata sa naissance lorsqu'elle laissa ses chefs-d'œuvre dans les musées, dans les bibliothèques et dans les salles de concert. Ce fut fini lorsqu'il apparut qu'un beau poème ne créait pas d'obligations humaines » (116).

De sorte que vivre, comme le font Danthès et Malwina, dans le passé englouti de l'Europe, dans le XVII^e et le XVIII^e siècles, c'est donner son congé non seulement au réel mais aussi au peuple, c'est se mettre à couvert dans une période aristocratique et rejouer ce qui a provoqué la défaite de l'Europe alors même que les personnages espèrent en sauver l'esprit en créant pour lui un ultime refuge. L'enjeu du roman est donc aussi de sonder la part de responsabilité dans l'illusion qui a abouti à la barbarie : Danthès s'interroge pour savoir s'il n'en est pas « le premier responsable » (163). Il « était un homme d'une "immense culture". Il ne pouvait donc échapper à la culpabilité » (164) : car même se sentir innocent serait la preuve « de son état de failli, d'égoïsme et d'*apartheid* moral ».

V. Le remède dans le mal

On constate par conséquent à quel point, chez Gary, l'Europe se mêle intimement, jusqu'à s'y confondre, avec l'art, en raison de sa nature foncièrement mythique. On décèle ainsi le paradoxe dans lequel la pensée de Gary se débat : l'Europe et l'art ne peuvent exister que sous la forme d'un imaginaire et de mensonges qui les excluent de la réalité et les tuent. On pourrait aussi le formuler de cette manière : l'humanité ne peut s'en tenir à la réalité pour fonder une civilisation, mais cette civilisation, qui doit reposer sur l'imaginaire et l'imposture artistique, tourne le dos au monde, ce qui la précipite dans la barbarie. Gary met en lumière un ensemble de cercles vicieux où l'art est nécessaire à la civilisation mais l'achemine vers sa ruine.

Cette pensée romanesque, qui se diffracte au gré d'une multiplication de prises de position et de discours, ne cherche nullement à aplanir les contradictions qui la fondent. Aussi l'art et l'Europe demeurent-ils des mensonges salutaires malgré leur caractère illusoire. C'est Malwina qui, dans le roman, est la porte-parole des vertus du mensonge, de la mauvaise foi et de l'imposture que Gary transfigure dans la plupart de ses textes en valeurs positives, en ce qu'elles permettent de ne pas être ce que l'on est et de sortir des prisons du Moi. Elles sont l'impulsion première d'un désaccord avec le monde tel qu'il va, avec un réel inexorable qu'elles bravent. Voilà ce que Malwina explique à Erika :

« Il faut d'abord savoir se mentir à soi-même, si on veut arriver à convaincre les autres et à créer quelque chose de valable. Ce qu'on appelait de mon temps l'Europe des Lumières, la civilisation, c'est une très jolie histoire que les hommes, et surtout les Français, se racontaient sur eux-mêmes. Il y a dans chaque être civilisé une part qui est faite de beaux mensonges, et si on la détruit, ce qui reste, c'est la bête. L'illusionnisme a été la plus grande, la seule entreprise culturelle de l'Histoire. (...) Le tout est de viser haut et ferme dans l'imposture, avec génie. Si Dieu doit naître un jour, c'est que nous aurons su l'inventer. Sans compter qu'il n'y a aucune preuve, aucune, que la réalité existe. La terre et l'humanité, c'est peut-être la littérature de quelqu'un » (204).

Si bien que, avec Malwina, « poussé à ce degré, le mensonge devient une œuvre de civilisation » (228). Celui-ci est conçu comme la part positive de l'homme, qui le différencie de la bête. La littérature est en cela la plus humaine des activités, celle où la mauvaise foi est autorisée, celle où cette part de l'homme a la licence de s'exprimer. Sans mauvaise foi, la civilisation s'anéantit, sans elle l'homme disparaît, sans elle la littérature et l'Europe sont condamnées.

Comment, en ce cas, concilier cet art vital du mensonge à soi et aux autres sans verser dans l'hypocrisie et l'oubli des réalités du monde ? Ne serait-ce pas la responsabilité de l'homme que de vivre ce paradoxe ? L'interrogation qui traverse *Europa* correspond en effet à cette situation puisqu'il s'agit, pour les personnages, d'être les maîtres de leur destinée, de rectifier leurs actions, de prendre le contrôle de leur existence. La répétition des mêmes scènes nous apparaît dès lors revêtir une ultime signification : elle signale à la fois un destin qui échappe, qui est vécu obsessionnellement, un passé qui ne passe pas, et un travail forcené pour se le réapproprier, pour le corriger, comme lorsque Danthès se prépare à la première rencontre avec Erika qui a pourtant déjà eu lieu au début du roman (160), afin de rencontrer à nouveau l'Europe, de revivre le moment fondateur du coup de foudre. Cette hésitation des personnages, entre maîtrise et déprise sur leur existence, souligne à quel point il est avant tout question de prise de conscience et de volonté d'agir face aux contradictions qui grèvent l'Europe.

À cet égard, les personnages nous recommandent plusieurs attitudes. L'une d'elles est offensive : il s'agit de celle que Marc, le fils communiste de Danthès, suggère pour sortir de ce que Gary appelle à plusieurs reprises l'*apartheid* de la culture. Elle repose sur « la révolution permanente, celle qui fait de la culture une réalité et de la réalité nouvelle, une culture nouvelle » (229). Car la culture, avec Gary, c'est d'abord « la lutte contre tout ce qui fait de l'art un luxe et de la beauté une aliénation et une provocation : c'est la naissance de l'éthique à partir de l'esthétique »

(232). Autre attitude : celle du compromis, et non de la compromission. C'est celle que Jarde tente d'expliquer à Danthès en lui soufflant qu'« il faut s'arranger avec les deux mondes, le *faux*, qui existe, et le *vrai* qui n'existe que comme une déchéance » (361). Tout porte à penser que l'Europe ne pourra exister comme mythe que si celui-ci parvient à conjuguer sa nature mensongère avec une prise en compte du réel, si sa mauvaise foi et son illusionnisme sont mis au service d'un combat contre l'immuable du monde. Il s'agit de prendre conscience et d'assumer lucidement le divorce entre l'Europe comme mythe et l'Europe comme réalité, entre l'Europe comme valeur et l'Europe comme fait, pour susciter le désir de rédimier cet écart. Seule une Europe assumant son illusion et sa crise permanente pourra prendre en charge la réalité qu'elle est pour lui opposer, fût-ce sous les auspices d'une attitude révolutionnaire, l'idéal qu'elle vise afin de se transformer.

Europa est donc à la fois désillusion face aux hypocrites mensonges et célébration du mythe lorsqu'il se fait imposture créatrice et libératrice. Le mythe est ce qui peut sauver le mythe s'il ne se vautre pas dans la pure abstraction. Le vers est certes dans le fruit mais le remède est dans le mal...

