

Olivia ELKAIM

**Présences de l'Histoire dans l'œuvre
romanesque de Milan Kundera**



Éditions des Nik's News
www.niksnews.com/editions/

1998

L'œuvre appartient à son auteur.
L'auteur est seul responsable du contenu de son œuvre.
L'auteur autorise les Éditions des Nik's News à :

- ajouter à son œuvre des informations les concernant ;
- diffuser gratuitement son œuvre ;
- choisir le ou les formats de diffusion de son œuvre.

Les Éditions des Nik's News s'engagent à ne plus publier une œuvre si son auteur le désire.

Table des matières

Introduction

I. L'Histoire dans l'action du roman

A. « L'illusion lyrique » : autour de 1948

1. « La vie est ailleurs »

- a. Le Coup de Prague
- b. Clichés historiques

2. Terreur et désillusion

- a. « La révolution dévore ses enfants »
- b. 1956, année charnière

3. Cubisme de l'événement

- a. Un récit polyphonique
- b. Un récit multilinéaire

B. Le printemps de l'espoir : autour de 1968

1. La libéralisation

- a. « Liberté chérie »
- b. Un socialisme à visage humain

2. L'invasion

- a. La « fête de la haine »
- b. « Les poires plutôt que les chars »
- c. La capitulation de Dubcek

3. La normalisation

- a. La résistance
- b. L'exil

II. Des individus dans l'Histoire

A. L'homme, objet de l'Histoire

1. La machine totalitaire

- a. La « maison de verre »
- b. L'interrogatoire
- c. Le camp de concentration

2. Cercles et exclus

- a. La ronde, la danse
- b. Scènes d'exclusion
- c. La chute

B. Expériences et inexpérience des individus

1. L'immaturité

- a. Tyrannie des immatures
- b. Victimes de l'immaturité

2. Le prétexte des immatures

- a. « Einmal ist keinmal »
- b. Les alibis de l'Histoire

3. La petite histoire

- a. La merde contre l'Histoire
- b. La mort

C. Des situations concrètes

1. Ego expérimentaux
 - a. « Les vérités ennemies »
 - b. L'intellectuel sceptique
 - c. Hors l'Histoire
2. Des vies dévastées
 - a. Pouvoir d'une métaphore
 - b. Pouvoir et crise des mots

III. Le narrateur et l'Histoire

A. L'expérience du romancier

1. Présences du narrateur-auteur
 - a. La part d'autobiographie
 - b. D'un roman à l'autre
2. Art et Histoire
 - a. Le roman contre le kitsch
 - b. Les artistes

B. La mémoire et l'oubli

1. Histoire et oubli
 - a. Oublis collectifs, oublis individuels
 - b. Idylle, le mirage de l'intemporel
 - c. Kitsch et oubli
2. La répétition contre l'oubli
 - a. Ethique de la variation
 - b. La mémoire des vaincus
 - c. idylle, la nostalgie de la beauté

C. Les démystifications

1. La frontière
 - a. Sexe et Histoire
 - b. Contre les mythes de l'Histoire
2. Communisme et démocratie
 - a. Le critère de sensibilité
 - b. L'incommunicabilité

Conclusion

Bibliographie

Abréviations

LP : *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, Coll. Folio.

LRO : *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, Coll. Folio.

ILE : *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, Coll. Folio.

Introduction

L'histoire de deux êtres qui sont sur le point de devenir amants est si éternelle que nous pouvons presque oublier l'époque où elle a lieu. Comme il est agréable de raconter ces sortes d'aventures ! Comme il serait délicieux de l'oublier, celle qui a épuisé la sève de nos courtes vies pour l'asservir à ses inutiles travaux, comme il serait beau d'oublier l'Histoire !

Mais voici que son spectre frappe à la porte et entre dans le récit. Il n'entre pas sous l'apparence de la police secrète, ou sous l'apparence d'une soudaine révolution ; l'Histoire ne chemine pas seulement sur les cimes dramatiques de la vie, mais elle imprègne aussi comme une eau sale la vie quotidienne ; elle entre dans notre récit sous l'aspect d'un caleçon.¹

Comme il est agréable de raconter ces sortes d'aventures ! L'admiration de Kundera pour Cervantes ou Rabelais² est sans doute à l'origine de son plaisir de raconter des histoires. Tous ses romans racontent des histoires d'amour, sur un ton grave (l'amour de Ludvik pour Lucie dans *La plaisanterie*) ou sur un ton léger et moqueur (les aventures de Jan dans *Le livre du rire et de l'oubli*). Comme il l'écrit dans *Les testaments trahis*, il aime marier le non-sérieux au terrible³ parce que « l'union d'une forme frivole et d'un sujet grave dévoile nos drames (ceux qui se passent dans nos lits ainsi que ceux que nous jouons sur la grande scène de l'Histoire) dans leur

¹ M. Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, 1987, Coll. Folio, p.357.

terrible insignifiance »⁴. Kundera prend en effet le parti de mettre à jour l'insignifiance des choses humaines. Mais ce parti-pris est-il possible quand certains événements historiques se mêlent de la vie quotidienne et que certaines idéologies cherchent à nier l'autonomie des individus ?

L'Histoire est un thème central des romans de Kundera. Il émet au conditionnel l'envie de l' « oublier » (*Comme il serait beau d'oublier l'Histoire !*) mais ses romans regorgent d'Histoire. Du moins, c'est l'impression qu'ils donnent lors d'une première lecture. Jusqu'à *L'insoutenable légèreté de l'être*, 1948 et 1968 sont des dates clefs de ses romans et s'il fait allusion à des événements antérieurs, ce n'est que pour les rattacher aux événements du 20^{ème} siècle et les mettre en perspective.

Comme le souligne Kvetoslav Chvatik, « Milan Kundera n'a pas eu besoin de chercher son thème existentiel, le thème l'avait choisi : c'était l'expérience existentielle de l'histoire d'après-guerre pour un habitant de l'Europe centrale, l'effondrement des mythes de la gauche européenne. »⁵ On ne peut « oublier l'Histoire » en lisant les romans de Kundera.

Nous choisissons trois romans pour étudier les différents aspects de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Kundera : *La plaisanterie* est son premier roman, commencé en 1962 ; il raconte les conséquences du Coup de Prague sur la vie d'un certain nombre de personnages. *Le livre du rire et de l'oubli*, publié en 1978, est écrit en France alors que le romancier pensait ne plus écrire après *La valse aux adieux* en 1972. *L'insoutenable légèreté de l'être*, écrit en 1984, est le dernier roman dont

² M. Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, Coll. Folio. La première partie de cet essai est intitulée « L'héritage décrié de Cervantes ».

³ M. Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, coll. Folio, p.12.

⁴ M. Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p.120-121.

l'action se déroule principalement à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix en Tchécoslovaquie.

Dans l'extrait de *La vie est ailleurs*, ci-dessus, il faut considérer avec attention le deuxième paragraphe. Le « spectre » de l'Histoire *frappe à la porte et entre dans le récit*. Le spectre est un phénomène à la fois négatif, mystérieux, angoissant et surtout, actif : il *entre dans le récit* comme si le narrateur n'y pouvait rien, comme si c'était malgré lui. Dans une première partie, nous examinerons comment surviennent les événements historiques dans l'action de ces trois romans.

Elle [l'Histoire] imprègne aussi comme une eau sale la vie quotidienne : l'Histoire s'immisce de différentes manières dans la vie intime des individus et menace leur intégralité. La notion d'individu est centrale dans ces trois romans : quelles sont ses réactions, ses positions « dans le piège qu'est devenu le monde »⁶, face à des situations historiques qu'il ne maîtrise pas ? C'est ce que nous analyserons dans un deuxième temps.

Enfin, l'histoire personnelle du romancier coïncide avec les événements historiques de la seconde moitié du 20^{ème} siècle : il est à la fois témoin et acteur de la période communiste en Tchécoslovaquie. Les interventions, les absences et les prises de position du (ou des) narrateur(s) doivent être, à ce titre, commentées dans une troisième partie.

⁵ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, coll. Arcades, p.17.

⁶ *Ibid.*, p.43.

I. L'Histoire dans l'action du roman

Dans *La vie est ailleurs*, le poète Jaromil rêve sa mort. Cette rêverie engendre une digression sur la mort de personnages historiques qui ont, pour certains, particulièrement marqué l'histoire du peuple tchèque :

Jan Masaryk expira en 1948, jeté d'une fenêtre dans la cour d'un palais de Prague. Son destin se brisa contre la coque dure de l'Histoire. Trois ans plus tard, le poète Konstantin Biebl, effrayé par le visage du monde qu'il avait aidé à construire, se précipite du haut d'un cinquième étage sur les pavés de la même ville (la ville des défenestrations), pour périr, comme Icare, par l'élément terrestre et, par sa mort, offrir l'image de la discorde tragique entre l'air et la pesanteur, entre le rêve et le réveil.

Maître Jean Hus et Giordano Bruno ne pouvaient mourir ni par la corde ni par le glaive ; ils ne pouvaient mourir que sur le bûcher. Leur vie est ainsi devenue l'incandescence d'un signal, la lumière d'un phare, une torche qui brille au loin dans l'espace des temps. Car le corps est éphémère et la pensée est éternelle et l'être frémissant de la flamme est l'image de la pensée. Jan Palach qui, vingt ans après la mort de Jaromil, s'est arrosé d'essence sur une place de Prague et a mis le feu à son corps, aurait pu difficilement faire retentir de son cri la conscience de la nation s'il avait choisi de périr noyé.¹

Cet extrait contient deux dates clefs de l'œuvre romanesque de Kundera : 1948 et 1968. La mention de Jean Hus et Giordano Bruno met en perspective ces événements historiques du 20^{ème} siècle. Bruno, philosophe italien du 17^{ème} siècle, partisan de la théorie de Copernic (l'héliocentrisme), est brûlé vif à Rome après avoir été accusé d'hérésie. Au 15^{ème} siècle, Hus, un réformateur religieux Tchèque, est également mort sur le bûcher pour avoir prononcé des sermons contre les erreurs du catholicisme. Le savant de *La lenteur* fait sa biographie : « Il a été un grand réformateur de l'Eglise. Un précurseur de Luther. Professeur à l'université Charles qui fut la première université fondée dans le Saint Empire romain (...) Hus a été en même temps un grand réformateur de l'orthographe. »²

1948 est un tournant dans l'histoire des Tchèques et des Slovaques. Le « Coup de Prague » du 21 février 1948 consacre la mainmise soviétique sur la Tchécoslovaquie, qui contribue à former un glacis contre l'Occident. Seul membre non communiste du cabinet Gottwald en 1948, Jan Masaryk, selon la thèse officielle controversée, se « tue » en « se »

¹ M. Kundera, *La vie est ailleurs*, op. cit., pp. 434-435.

² M. Kundera, *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, coll. Folio, p.70.

défenestrant. Prague, au cœur de la Guerre froide, vit « l'illusion lyrique »³ de l'avènement du socialisme. Cette date est cruciale pour les quatre protagonistes de LP. LRO qui s'ouvre sur une photographie truquée du Coup de Prague, est ponctué d'allusions aux conséquences de la soviétisation : le procès de Milada Horakova en 1950 et le procès Slansky en 1950.

1968, autre date clef, voit naître le Printemps de Prague, l'espoir d'une libéralisation du régime, vite réprimé par les chars du Pacte de Varsovie. Le 16 janvier 1969, Jan Palach, un étudiant en histoire, s'immole par le feu sur la place Saint-Venceslas de Prague pour protester contre l'occupation soviétique. Ce geste transforme le jeune homme, mort après trois jours d'agonie, en symbole extrême de la lutte antisoviétique. 1968, au cœur de ILE, cause la chute de Tomas et Tereza. Les conséquences de la « normalisation », la déchéance sociale ou l'exil, sont évoquées dans LRO.

Le roman inscrit les trois récits dans une chronologie évocatrice : 1948 et le Coup de Prague, 1952 et les procès politiques, 1956 et le rapport Khrouchtchev, 1968 et le Printemps de Prague.

³ A. Malraux, *L'espoir*, Paris, Gallimard, 1937, Coll. Folio. « L'illusion lyrique » est le titre de la première partie du roman.

A. L'illusion lyrique : autour de 1948

« L'âge lyrique » : C'est ainsi que devait s'intituler *La vie est ailleurs*. Ce roman, biographie fictive du poète Jaromil, dénonce les dangers du lyrisme associé à la révolution, ces années d'« illusion lyrique » autour de 1948 où « le poète régnait avec le bourreau »⁴. « Le propos n'est pas en premier lieu la biographie d'un individu unique, le roman traite de thèmes beaucoup plus généraux : de la jeunesse, de l'attitude "lyrique" et du problème de l'exploitation politique abusive de "l'âge lyrique". »⁵

Le Coup de Prague en 1948 est également examiné dans LP et LRO. Certains personnages, comme des milliers d'autres Tchèques à l'époque, sont attirés par une idéologie égalitariste qui promet un « avenir radieux »⁶.

1. La vie est ailleurs

Le titre du second roman de Kundera, « La vie est ailleurs », fait allusion à la dernière phrase du *manifeste du surréalisme* de Breton en 1924 : « L'existence est ailleurs »⁷. Kvetoslav Chvatik affirme que c'est aussi une citation de Rimbaud que les Parisiens ont pu lire sur les murs de la capitale en 1968⁸. Elle consacre la croyance en une autre vie, ailleurs.

En février 1948, le Coup de Prague suscite beaucoup d'espoir dans une partie de la population.

a. Le Coup de Prague

Le Coup de Prague n'est pas à proprement parler une révolution mais il bouleverse durablement la fragile République Tchécoslovaque, née sur les ruines de la

⁴ M. Kundera, *La vie est ailleurs*, op. cit., p.401.

⁵ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, coll. Arcades, p. 97.

⁶ Avant d'être le titre d'un roman d'Alexandre Zinoviev, l'expression « l'avenir radieux » faisait partie du monumental slogan érigé sur la place des Cosmonautes à Moscou : « Vive le communisme ! L'Avenir Radieux de l'humanité ! ».

⁷ A. Breton, *Les manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, Coll. Folio essais.

⁸ K. Chvatik, op. cit., p.101.

Première Guerre Mondiale. Le prestige de l'Armée Rouge qui a libéré l'Europe centrale du joug nazi n'est pas encore entamé.

Un certain nombre de Tchèques, attirés par l'idéologie communiste, se révolte contre les bourgeois et veut vivre dans la vérité. Pour Helena, « seul le bourgeois dans son imposture se partage en un être public et un homme privé » (LP, p.38). La réconciliation du privé et du public est un leitmotiv dans LP : pour Helena, dont la ferveur et la joie reflètent l'esprit de février 1948, « l'homme nouveau diffère de l'ancien par le fait qu'il a rayé de sa vie le divorce entre le privé et le public. » (LP, p.33). Ludvik, qui est plus tard exclu du parti, tient en 1948 un discours de propagande à son ami Jaroslav. Celui-ci s'en souvient :

Le capitalisme a détruit cette *vie collective*. L'art populaire a perdu ainsi son assise, sa raison d'être, sa fonction. En vain tenterait-on de le ressusciter dans une société où l'homme vit à l'écart d'autrui, *pour lui seul*. Mais voici que le socialisme va délivrer les gens du *joug de la solitude*. Ils vivront dans une *collectivité nouvelle*. Unis par un *même intérêt commun*. Leur vie privée fera corps avec la vie publique. Ils seront liés par une foule de rituels. Certains seront empruntés au passé : fête de la récolte, soirées de danse, coutumes liées au travail. D'autres seront des innovations : célébration du Premier mai, meetings, anniversaire de la Libération, réunions. (LP, p.215, je souligne)

Ce discours joue sur tous les ressorts de la propagande communiste. Il prône le collectivisme : les expressions « vie collective », « collectivité nouvelle », « même intérêt commun » (assez redondante), le soulignent. Les premières victimes du collectivisme sont mentionnées par Jaroslav un peu plus loin : « Justement parce que c'étaient de gros cultivateurs, l'ère nouvelle resserrait sur eux [les parents de Vlasta, sa femme] son étai. (...) On leur imposait des livraisons considérables. Son père avait été déclaré koulak. On avait réquisitionné son tracteur et ses machines. On le menaçait d'arrestation. » (LP, p.221). Cette anecdote signale que la propriété privée est abolie.

Le discours de Ludvik stigmatise l'individualisme sans le nommer : « pour lui seul » ou « joug de la solitude » le soulignent. Enfin ce discours met en lumière la création d'un nouveau folklore, de nouvelles fêtes destinées à « lier » (le terme y est) le peuple, et la mise en place des réunions et meetings.

Ces réunions et meetings sont également évoqués dans LRO de manière ironique : « il [Mirek] lui racontait qu'il s'était révolté contre son père réactionnaire, elle [Zdena] vitupérait les intellectuels, ils avaient des ampoules aux fesses et se tenaient par la main. Ils allaient aux réunions, dénonçaient leurs concitoyens, mentaient et s'aimaient. » (LRO, p.41). Un élément se greffe ici au folklore et aux changements sociaux : ils *dénonçaient leurs concitoyens* : le régime communiste encourage aussi la délation.

A partir de 1948, certaines attitudes sont proscrites et certains mots deviennent péjoratifs. Dans LRO, le narrateur le rappelle ironiquement :

Le mot intellectuel, dans le jargon politique d'alors, était une insulte. Il désignait un homme qui ne comprend pas la vie et qui est coupé du peuple. Tous les communistes qui ont été pendus en ce temps-là par d'autres communistes ont été gratifiés de cette injure. Contrairement à ceux qui avaient solidement les pieds sur terre, ils planaient, disaient-on, quelque part dans les airs. Il était donc juste, en un sens, que la terre fût par châtement définitivement refusée à leur pieds et qu'ils restent suspendus un peu au-dessus du sol. (LRO, p.17).

Ces mots sont aussi évoqués dans LP :

C'était la première année après Février quarante-huit ; une vie nouvelle avait commencé, vie vraiment différente, dont la physionomie, telle qu'elle s'est fixée dans mes souvenirs, était d'un sérieux rigide, avec ceci d'étonnant que ce sérieux n'avait rien de sombre, mais au contraire les dehors du sourire ; oui, ces années-là se déclaraient les plus joyeuses de toutes, et quiconque n'exultait pas devenait aussitôt suspect de s'affliger de la victoire de la classe ouvrière ou bien (manquement non moins grave) de plonger en *individualiste* au fond de ses chagrins intimes. (LP, pp.49-50).

Individualisme, cosmopolitisme, nihilisme, impérialisme, désignent des attitudes proscrites après le Coup de Prague et sont des motifs d'accusations lors des procès politiques.

b. Clichés historiques

Le 21 février 1948, au balcon du palais Kinsky sur la place de la vieille ville à Prague, Klement Gottwald annonce le succès du Coup de Prague et l'instauration d'un gouvernement communiste. Cet épisode est historique car il renforce le camp soviétique dans le contexte nouveau de la Guerre Froide. Il est décrit dans LRO :

En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague pour haranguer les centaines de milliers de citoyens massés sur la place de la Vieille Ville. Ce fut un grand tournant dans l'histoire de la Bohême. Un moment fatidique comme il y en a un ou deux par millénaire.

Gottwald était flanqué de ses camarades, et à côté de lui, tout près, se tenait Clementis. Il neigeait, il faisait froid et Gottwald était nu-tête. Clementis, plein de sollicitude, a enlevé sa toque de fourrure et l'a posée sur la tête de Gottwald.

La section de propagande a reproduit à des centaines de milliers d'exemplaires la photographie du balcon d'où Gottwald, coiffé d'une toque de fourrure et entouré de ses camarades, parle au peuple. C'est sur ce balcon qu'a commencé l'histoire de la Bohême communiste. Tous les enfants connaissaient cette photographie pour l'avoir vue sur les affiches, dans les manuels ou dans les musées.

Quatre ans plus tard, Clementis fut accusé de trahison et pendu. La section de propagande le fit immédiatement disparaître de l'Histoire et, bien entendu de toutes les photographies. Depuis, Gottwald est seul sur le balcon. Là où il y avait Clementis, il n'y a plus que le mur vide du palais. De Clementis, il n'est resté que la toque de fourrure sur la tête de Gottwald. (LRO, pp.13-14)

Cet extrait, incipit de LRO, place d'emblée le récit sous le signe de l'ironie grinçante comme le souligne l'anecdote de la toque de fourrure. Il le place aussi sous le signe de l'Histoire : Gottwald, secrétaire général du Parti communiste tchécoslovaque à partir de 1929, devient président du conseil en 1946. Organisateur du Coup de Prague, il succède à Benes à la présidence de la République de 1948 à 1953, date à laquelle il meurt.

Cet incipit met en lumière les deux thèmes connexes de la mémoire et de l'oubli en mentionnant les techniques de la section de propagande qui effaçait les personnalités devenues indésirables des photos du passé. « Du passé faisons table rase » est un des vers de *L'Internationale* : à Prague, cet impératif a été détourné pour être appliqué avec rigueur. Rapidement, les illusions de 1948 ont fait place pour certains à la terreur et la désillusion.

2. Terreur et désillusion

Avant de rejoindre le PC en 1949, Jaroslav a des appréhensions à l'égard du communisme : « On était en quarante-huit. Tête en bas, la vie entière venait de basculer. Lorsque, avec les vacances, Ludvik vint nous voir à notre cercle, notre accueil fut plutôt embarrassé. Le coup d'Etat des communistes en février nous était apparu comme l'avènement de la terreur. »(LP, p.211).

L'avènement de la terreur. Presque personne n'y croit en 1948. Mais les procès politiques, la dékoulakisation (processus de confiscation des biens des koulaks, les paysans

aisés) et les exclusions (comme celles de Ludvik ou Kostka) contribuent à une certaine désillusion.

a. « La révolution dévore ses enfants »

Le régime de Gottwald correspond au règne finissant de Staline, marqué par la terreur. Après la mort de Jdanov, défenseur de l'orthodoxie stalinienne, le petit père des peuples est convaincu de l'existence d'un « complot des blouses blanches », ourdi contre sa personne par des médecins juifs. Sa mort met fin aux préparatifs d'une nouvelle épuration⁹.

En Tchécoslovaquie, l'épuration est avant tout sociale, comme le souligne l'allusion à la dékoulakisation dans LP ou cet extrait de LRO :

Les anciennes injustices étaient réparées, de nouvelles injustices étaient perpétrées, les usines étaient nationalisées, des milliers de gens allaient en prison, les soins médicaux étaient gratuits, les buralistes se voyaient confisquer leurs bureaux de tabac, les vieux ouvriers partaient pour la première fois en vacances dans les villas expropriées et nous avions sur le visage le sourire du bonheur. Puis, un jour, j'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas dire, j'ai été exclu du parti et j'ai dû sortir de la ronde. (LRO, pp.106-107).

Cette énumération permet d'entrevoir le revers de la médaille communiste. L'antithèse « ancienne – nouvelle » le souligne et on remarque que chaque élément positif est contrebalancé par un élément négatif : anciennes injustices – nouvelles injustices, nationaliser – prison, gratuit – confisquer, vacances – exproprier.

Le Parti s'imisce aussi dans la vie privée des individus, comme le prouve l'anecdote racontée par Helena dans LP :

Un de nos rédacteurs, un homme marié, entretenait une liaison avec une technicienne, une jeune célibataire, irresponsable et cynique, l'épouse, dans son désespoir, vient demander l'aide de notre comité, nous étudions le cas pendant des heures, nous faisons venir à tour de rôle la femme, la technicienne et les témoins appartenant au service, nous nous efforçons de comprendre tous les aspects de l'affaire et de nous montrer équitables, le rédacteur reçoit un blâme du Parti, la technicienne est admonestée et tous les deux doivent, devant le comité, promettre de rompre. (LP, p.37)

⁹ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972, Coll. Points essais, p.24-26.

Cette anecdote met en lumière la volonté de tout contrôler, la négation de l'autonomie des individus. Elle souligne également le puritanisme (au moins de façade, dans la condamnation) des mœurs communistes.

L'épuration est également intellectuelle, comme le dévoile Ludvik dans LP à propos de la disgrâce du poète tchèque, Frantisek Halas :

L'idéologue en chef de ces années-là [années cinquante] venait d'accuser le poète, depuis peu disparu, de morbidité, de manque de foi, d'existentialisme et de tout ce qui rendait, alors, un son d'anathème politique. (L'ouvrage où il avait réuni ses opinions sur la poésie tchèque et sur Halas était sorti alors à un tirage énorme et des milliers de cercles de jeunes l'étudiaient comme texte obligatoire.) (LP, p.118).

Morbidité, manque de foi, existentialisme désignent des attitudes condamnées par le Parti. Cet extrait évoque aussi la propagande : l'ouvrage contre Halas bénéficie d'un « tirage énorme » et devient un texte d'étude « obligatoire ».

Le parti communiste commence à éliminer les autres partis pour devenir parti unique. Le procès de Milada Horakova, ancienne résistante, emprisonnée pendant presque cinq ans par les nazis, est le premier procès à « grand spectacle » de la Tchécoslovaquie avec un scénario minutieusement préparé, des « aveux » appris et récités. Il se tient à Prague du 31 mai au 8 juin 1950 ; l'accusée est pendue le 27 :

C'était en juin 1950 et Milada Horakova avait été pendue la veille. Elle était députée du parti socialiste et le tribunal communiste l'avait accusée de *menées hostiles à l'Etat*. Zavis Kalandra, surréaliste tchèque, ami d'André Breton et de Paul Eluard avait été pendu en même temps qu'elle. Et de jeunes Tchèques dansaient (...) parce que leur danse était la manifestation de leur innocence qui tranchait sur la noirceur coupable des deux pendus, *traîtres au peuple et à son espérance*. (LRO, pp.107-108, je souligne).

Cet extrait nous apprend que le PC a aussi la mainmise sur la justice, comme le souligne l'expression « tribunal communiste ». Les chefs d'accusation « menées hostiles à l'Etat » et « traîtres au peuple et à son espérance » prouvent la transformation progressive de la Tchécoslovaquie en un Etat totalitaire.

La terreur est à son comble en 1952 lors des procès de Prague, appelés aussi « procès Slansky ». Rudolf Slansky était secrétaire général du Parti communiste

tchécoslovaque depuis 1945, partisan inconditionnel de Moscou et président du « groupe des cinq », organisme spécialement chargé de suivre au jour le jour la répression ; à ce titre, il avait approuvé des dizaines de condamnations à mort. Lors de son procès, il est accusé de sionisme, de titisme, de cosmopolitisme, etc, avec d'autres membres du parti dont Clementis et Artur London qui, à cette époque, était vice-ministre des affaires étrangères. Après un « lavage de cerveau », tous ont dû procéder à une autocritique publique. Artur London a relaté cet épisode dans son récit *L'aveu*, porté à l'écran par Costa-Gavras.

Kundera évoque ces procès dans LP :

on était (...) à la veille des *fameux procès politiques* et, dans maintes salles (du parti, de la justice, de la police), des mains sans cesse se levaient pour enlever aux accusés la confiance, l'honneur, la liberté ; Alexej était le fils d'une importante personnalité communiste depuis peu incarcérée. (LP, p.140, je souligne).

Dans cet extrait le ton est grave, comme le souligne la gradation « la confiance, l'honneur, la liberté ». La révolution communiste dévore ses enfants communistes : Alexej est une victime typique de cette période, envoyé au camp à cause de son père, communiste accusé de trahison et incarcéré.

b. 1956, année charnière

A la mort de Staline, Nikita Khrouchtchev devient premier secrétaire du PCUS. En février 1956, lors du 20^{ème} congrès du Parti, il fait un rapport qui stigmatise le « culte de la personnalité » de Staline, ses crimes et ses erreurs économiques et politiques. Destiné à rester secret, le rapport est néanmoins publié aux Etats-Unis et rapidement connu. Cette révélation, dans le cadre d'une politique de « déstalinisation » commencée dès 1953, a d'immenses répercussions sur les partis communistes occidentaux et les pays satellites de l'Union Soviétique, y compris la Tchécoslovaquie, comme l'explique François Furet dans *Le passé d'une illusion* :

Voici que le « rapport secret » de février 1956 bouleverse d'un coup, aussitôt qu'il est connu, le statut de l'idée communiste dans l'univers. La voix qui dénonce les crimes de Staline ne vient plus d'Occident mais de Moscou, et du saint des saints à Moscou, le Kremlin. Elle n'est plus celle d'un communiste en rupture de ban, mais du premier des communistes dans le monde, le

patron du parti de l'Union Soviétique. Au lieu d'être atteinte par le soupçon qui frappe le discours des ex communistes, elle est revêtue de l'autorité suprême dont le système a doué son chef (...) L'extraordinaire pouvoir du « rapport secret » sur les esprits vient de ce qu'il n'a pas de contradicteurs.¹⁰

Cet événement est évoqué une seule fois, dans le monologue de Helena :

Le parti ne s'est jamais rendu coupable à mon endroit et je l'ai toujours payé de la même monnaie, même aux heures où tous avaient envie de l'abandonner, *en cinquante-six, avec ce déferlement des crimes de Staline*, les gens étaient devenus fous alors, ils crachaient sur tout, ils prétendaient que notre presse mentait, les maisons de commerce nationalisées ne marchaient pas, la culture suffoquait, les coopératives rurales n'auraient pas dû voir le jour, l'Union Soviétique était un pays sans liberté et le pire était qu'ainsi s'exprimaient des communistes mêmes, dans leurs réunions à eux, Pavel [mari de Helena] aussi parlait de cette façon, et tout le monde l'applaudissait (...).

Le Parti, par bonheur, a su taper sur les doigts des hystériques, ils se sont tus, Pavel, comme les autres, a mis une sourdine, son poste de professeur de marxisme à l'Université était trop avantageux pour qu'il le mette en jeu, pourtant quelque chose restait dans l'air, des germes d'apathie, de méfiance, d'incroyance, germes foisonnant en silence, secrètement... (LP, p.36, je souligne).

Ce monologue est empreint d'une ferveur communiste qui n'a pas été ébranlée par la révélation des crimes de Staline. Helena veut être en symbiose avec ce parti qu'elle qualifie plus loin de « créature vivante » (LP, p.37). Son discours est hyperbolique : on note l'expression « déferlement des crimes de Staline », les qualifications « fous » ou « hystériques ». Cet extrait laisse entendre la méfiance à l'égard du régime, suscitée par la « déstalinisation » : l'énumération verbale négative « mentaient », « ne marchaient pas », « suffoquait », « n'auraient pas dû voir le jour » le souligne.

Ce passage évoque une particularité de cette « révolte » des esprits : elle est née dans les rangs même des communistes, ce que relève Kundera dans LRO :

Il me semble qu'en Bohême l'Histoire a effectué une expérience inédite. Là-bas, ce n'est pas, selon les anciennes recettes, un groupe d'hommes (une classe, un peuple) qui s'est dressé contre un autre, mais des hommes (un génération d'hommes et de femmes) qui se sont soulevés contre leur propre jeunesse. (LRO, p.29).

En Hongrie, l'Armée rouge brise dès novembre 1956 une révolte populaire soutenue par le Premier ministre Imre Nagy, communiste libéral. En Tchécoslovaquie, « un quelque chose restait dans l'air, Des germes d'apathie, de méfiance, d'incroyance, germes

¹⁰ F. Furet, *Le passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au 20^{ème} siècle*, Robert Laffont / Calmann-Lévy,

foisonnant en silence, secrètement.» dit Helena (je souligne). Ces «germes» donnent naissance, plus de dix ans après le rapport Khrouchtchev, au mouvement de libéralisation du Printemps de Prague.

Kundera aborde dans ses romans un certain nombre de faits historiques. On remarque que ces événements sont mis en perspective par le biais de différents personnages, communiste comme Helena ou opposant au communisme comme Ludvik. La ferveur communiste est suggérée dans le monologue intérieur de Helena, au style volontairement «lâché». Certains événements abordés dans ce monologue sont évoqués par Ludvik dans un récit froid, au ton sérieux, parfois très grave, notamment quand il raconte les années de camp. Dans LRO, le narrateur-auteur fait sur un ton ironique le récit des événements de 1948 et 1950. On s'aperçoit que l'évocation des événements historique est multiple ou encore, *cubiste*.

3. Cubisme de l'événement

Le Coup de Prague est au centre de LP et LRO. Cet événement est relaté dans un récit polyphonique (dans LP, il y a en effet plusieurs voix narratives) et multilinéaire (dans LRO, il y a plusieurs lignes d'action). Cette conception du roman peut faire penser au cubisme en peinture qui révolutionne au début du 20^{ème} siècle les modes de représentations traditionnels : à partir de 1909, Picasso et Braque adoptent plusieurs angles de vue pour la figuration d'un même objet, «disséqué en multiples facettes dans une gamme restreinte de teintes sourdes»¹¹. Kundera aussi adopte plusieurs points de vue pour raconter un même événement : 1948.

a. Un récit polyphonique

1995, p.513.

¹¹ Larousse 1991.

Dans LP, le récit à la première personne, non continu, combine quatre narrateurs-personnages alternant selon le schéma suivant : 1^{ère} partie : A, 2^{ème} partie : B, 3^{ème} partie : A, 4^{ème} partie : C, 5^{ème} partie : A, 6^{ème} partie : D, 7^{ème} partie : A / B / C, sachant que A = Ludvik ; B = Helena ; C = Jaroslav ; D = Kostka.

Le monologue de Ludvik occupe deux tiers du livre, l'ensemble des autres monologues en occupe un tiers (Jaroslav : un sixième ; Kostka : un neuvième ; Helena : un dix-huitième). Cette structure détermine ce que Kundera appelle « l'éclairage des personnages » : Ludvik est illuminé de l'intérieur par son propre discours et de l'extérieur par le discours des autres personnages qui tracent son portrait. Il en est de même pour tous les personnages éclairés à des degrés divers par d'autres personnages.

Cette composition fait alterner le récit sobre et analytique de Ludvik, le monologue intérieur de Helena, la réflexion rêveuse de Jaromil et le discours mystico-religieux de Kostka, et permet de relativiser chacun des points de vue. Cette multiplicité évite qu'une vérité unique ne s'établisse, celle de Ludvik, le personnage principal du roman.

Elle permet surtout de présenter des expériences historiques vécues et racontées par différents personnages. Par exemple, la perception de Julius Fucik est très différente chez Ludvik, Jaroslav et Helena. Fucik, journaliste pragois, communiste et critique littéraire, a été exécuté à Berlin en 1943. Il a été célébré par les communistes après la guerre pour son *Reportage écrit sous la potence*, écrit dans une prison hitlérienne et pour ses nombreux témoignages sur l'URSS. Helena, dès le début de son récit, y fait référence : « ... je ne dois pas être triste, je ne dois pas, *que la tristesse ne soit jamais liée à mon nom*, cette phrase de Fucik est ma devise, même torturé, même sous la potence, Fucik n'était jamais triste... » (LP, p.29). Contrairement aux trois autres narrateurs-personnages, Helena adhère au Parti et à sa doctrine, comme pour s'aveugler. Une certaine naïveté émerge de son discours, comme le

soulignent la répétition « je ne dois pas », l'utilisation du terme « devise » ou encore le rapprochement du martyr et de son quotidien de femme trompée.

En 1956, après ses années de camp, une discussion oppose Ludvik à Jaroslav à propos du même Fucik. Elle est relatée dans le récit de Jaroslav :

Ludvik était comme un cheval emballé. *Non, ce n'était pas tellement la suffisance qui le [Fucik] poussait à écrire. C'était la faiblesse. Car être courageux dans l'isolement, sans témoins, sans l'assentiment des autres, face à face avec soi-même, cela requiert une grande fierté et beaucoup de force. Fucik avait besoin de l'aide du public. Dans la solitude de sa cellule, il se fabriquait au moins un public fictif. Il lui fallait être vu ! Se fortifier d'applaudissements ! Imaginaires, à défaut d'autres ! Métamorphoser sa cellule en une scène et rendre son sort supportable en l'exposant, en l'exhibant.*

J'étais préparé à l'abattement de Ludvik. A son acrimonie. Mais cette fureur-là, cette dérision fielleuse me prenait au dépourvu. Quel mal lui avait fait le pauvre Fucik ? Je vois le prix d'un homme dans sa fidélité. (LP, p.237).

Le passage souligné est du discours indirect libre qui rapporte les paroles et la fureur de Ludvik. Les deux amis soutiennent deux positions opposées, comme le soulignent les deux paragraphes ou encore la négation au début du discours de Ludvik : « Non, ce n'était pas... ». La ponctuation de ce discours est remarquable : beaucoup d'exclamatives traduisent la haine qu'éprouve Ludvik pour le martyr. Jaroslav, en revanche, éprouve de l'admiration pour Fucik, comme le souligne la dernière phrase de l'extrait.

b. Un récit multilinéaire

Cinq des sept parties de LRO racontent une histoire différente, reliées entre elles par une série de thèmes communs. Comme le suggère Kundera dans *L'art du roman*, il a tenté de supplanter l'unité d'action par l'unité de thèmes : le rire, l'oubli, la frontière, qui ont tous un rapport à l'Histoire. 1948 est évoqué dans les première, troisième et sixième parties. Au sein de chaque partie, l'événement historique n'est pas traité pour lui-même mais entre en résonance avec un autre événement, un élément autobiographique, une histoire fictive ou une analyse du narrateur-auteur. C'est le cas dans la troisième partie, intitulée « Les anges » : l'auteur juxtapose un récit sur les jeunes Praguais et Eluard qui en 1948, « s'envolent » au-dessus de Prague, un récit autobiographique sur la « normalisation » d'après 1968, l'anecdote

fictive de deux étudiantes américaines qui étudient *Rhinocéros* de Ionesco à une époque indéterminée (forcément après la parution de *Rhinocéros*, en 1959), une fable sur les rires de l'ange et du diable, une analyse d'un livre féministe. Ces cinq éléments n'ont *apparemment* rien à voir et l'événement de 1948 semble isolé. Mais, comme le précise Kundera dans *L'art du roman* : « ces éléments ne peuvent exister l'un sans l'autre, ils s'éclairent et s'expliquent mutuellement en examinant un seul thème, une seule interrogation : "qu'est-ce qu'un ange ?" »¹² A la lumière de cette explication, on s'aperçoit que l'élément historique fait écho à l'élément fictif, autobiographique ou analytique. Ainsi l'envol des étudiants et du poète au-dessus de Prague en 1948 peut être rapproché de l'envol des deux Américaines et de leur professeur (LRO, p.120) ; le rire de la jeune fille qu'Eluard tient par les épaules (p.109) fait penser au rire des américaines, analysé dans la fable sur les deux rires (p.100) : le narrateur oppose le rire des anges, rire de consensus et d'adhésion aveugle à un Parti, à un mouvement (féministe, par exemple) ou à une interprétation littéraire, et le rire du diable, rire ironique et moqueur.

Dans ce récit multilinéaire, l'Histoire n'est jamais prise pour elle-même mais analysée à la lumière de la fiction ou de l'autobiographie pour explorer une question.

1948 installe les communistes au pouvoir en Tchécoslovaquie. C'est le début d'au moins une décennie de terreur et de répression contre les non communistes d'abord, puis au sein même du Parti. L'Etat veut tout contrôler : politique, justice, éducation, art, et ceux qui se dérobent, résistent ou disent « quelque chose qu'il ne fallait pas dire » (LRO, p.107) sont envoyés en camp, comme Ludvik, ou exécutés. Cet événement historique est raconté dans un récit polyphonique (LP) qui permet de confronter différents points de vue et d'éviter une interprétation unilatérale de l'Histoire. Il est un élément d'analyse dans un récit multilinéaire comme LRO.

¹² M. Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p99.

1956 n'est qu'évoqué dans LP mais cette date instaure les germes du doute dans un système qui se veut totalitaire. Le printemps de Prague, enfin, met en lumière des aspirations à plus de liberté, aspirations étouffées par la « normalisation ».

B. Le printemps de l'espoir : autour de 1968

Le Printemps de Prague : les gardiens de l'idylle se voyaient contraints de démonter les microphones des appartements privés, les frontières étaient ouvertes, et les notes s'enfuyaient de la grande partition de Bach pour chanter chacune à sa façon. C'était une incroyable gaieté, c'était le carnaval !

La Russie, qui écrit la grande fugue pour tout le globe terrestre, ne pouvait tolérer que les notes s'égaillent. Le 21 août 1968, elle a envoyé en Bohême une armée d'un demi-million d'hommes. Peu après, environ cent vingt mille Tchèques ont quitté le pays et, parmi ceux qui sont restés, cinq cent mille environ ont été contraints d'abandonner leur emploi pour des ateliers perdus dans les fins fond, pour de lointaines fabriques, pour le volant des camions, c'est-à-dire pour des lieux d'où personne n'entendra plus jamais leur voix.

Et pour que l'ombre du mauvais souvenir ne vienne pas distraire le pays de son idylle restaurée, il faut que le Printemps de Prague et l'arrivée des tanks russes, cette tache sur une belle Histoire, soient réduits à néant. C'est pourquoi aujourd'hui en Bohême on passe sous silence l'anniversaire du 21 août, et les noms de ceux qui se sont soulevés contre leur propre jeunesse sont soigneusement gommés de la mémoire du pays comme une faute d'un devoir d'écolier. (LRO, p.30)

Cet extrait de LRO rappelle les trois phases du Printemps de Prague : 1. La libéralisation, période de dégel qui se traduit par l'ouverture des frontières et une libre expression ; 2. L'invasion du 21 août 1968 ; 3. La « normalisation » qui se traduit pour des milliers de Tchèques par l'exil ou l'exclusion politique et sociale, et qui gomme de la mémoire collective le souvenir du printemps réprimé.

1. La libéralisation

Dans les années soixante, un vent de liberté souffle sur Prague. Milan Kundera commence LP en 1962 et le soumet à un éditeur en 1965. Diamétralement opposé à l'idéologie officielle, son roman passe néanmoins entre les mailles de la censure et paraît dans son intégralité en 1967. C'est un succès.

La même année, le 4^{ème} congrès de l'Union des écrivains, qui réunit les écrivains réformistes (dont Kundera) autour de la « gazette littéraire », se déclare en conflit ouvert avec le pouvoir.

Cette période de dégel est évoquée à la fin de LP avec la métamorphose de Zemanek. Ludvik retrouve Zemanek, l'homme qui l'a fait exclure du parti et de l'université quinze ans plus tôt, en 1950 :

Zemanek semblait avoir radicalement abandonné son attitude d'autrefois, et si je vivais actuellement dans son entourage, je me trouverai bon gré mal gré, de son côté. Et cela était horrible, à cela je n'étais nullement préparé, encore qu'un tel changement d'attitude n'eût, certes, rien de prodigieux, au contraire, nombreux étaient ceux qui le subissaient, *la société tout entière le vivait par degrés*. (LP, p.395, je souligne).

En fait, la société tchèque aspire à plus de liberté, à un « socialisme à visage humain ».

a. Liberté chérie

Entre 1948 et le début des années soixante, les communistes ont tenté d'instaurer un Etat totalitaire. *Totalitaire* : comme le souligne Hannah Arendt dans *Le système totalitaire*, cette notion doit être utilisée avec parcimonie¹³. Le Larousse en donne cette définition : « Se dit d'un régime politique non démocratique dans lequel les pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire sont concentrés entre les mains d'un nombre restreint de dirigeants qui subordonnent les droits de la personne humaine à la raison d'Etat. »

A partir de 1948, en Tchécoslovaquie, les trois pouvoirs sont concentrés entre les mains du Parti. Mais dès les années soixante, sous l'impulsion du rapport Khrouchtchev, ce système se lézarde, ce que souligne involontairement Jaroslav dans LP :

Me trouvant à Prague dernièrement, je suis allé dans un de ces petits théâtres que l'on a vus s'ouvrir à foison avec les années soixante et qui ont vite été très courus grâce à de jeunes animateurs à l'esprit étudiant. On y jouait une farce pas très intéressante, mais il y avait des chansons pleines d'esprit et un bon jazz. Tout à coup les musiciens se sont coiffés de ces feutres ronds à plume qui se portent chez nous avec le costume populaire et se sont mis à imiter un orchestre avec cymbalum. Stridulant, à cœur joie, ils parodiaient les mouvements de nos danses et ce geste typique – le bras projeté droit vers le ciel. Le public se tordait de rire. Je n'en croyais pas mes yeux. Il y a seulement cinq ans, personne n'aurait eu l'audace de se payer ainsi notre tête. Du reste, ça n'aurait fait rire personne. Et maintenant nous voici comme des guignols. Pourquoi sommes-nous comme des guignols, tout d'un coup ? (LP, p.196).

¹³ H. Arendt, *Le système totalitaire*, op. cit., p. 13.

Cette anecdote se déroule « dernièrement », c'est-à-dire en 1965. On y relève plusieurs signes de libéralisation : la multitude de ces petits théâtres, lieux de culture et de liberté, comme le souligne l'expression « à foison », le jazz qu'on y joue alors qu'il est considéré par l'orthodoxie communiste comme un art « bourgeois ». Dans les années cinquante, « non seulement le jazz disparut complètement de la surface de notre patrie, mais il symbolisa le capitalisme occidental et ses goûts décadents. » (LP, p.216). La charge des chants et des danses folkloriques moraves, utilisées dans les années cinquante par la propagande communiste, et le rire qu'elle suscite prouve aussi cette libéralisation.

Comme le souligne cet extrait, l'Etat socialiste échoue dans les années soixante et doit laisser souffler un vent de libéralisation qui exige « un socialisme à visage humain. »

b. Un socialisme à visage humain

Un chapitre de ILE (V, 2), raconté dans la perspective de Tomas, fait part de la libéralisation de la Tchécoslovaquie. Au printemps 1968 (« ça se passait au printemps 1968 », p.257), les Tchèques s'interrogent sur la responsabilité des communistes dans les crimes perpétrés depuis 1948 :

Ceux qui pensent que les régimes communistes d'Europe centrale sont exclusivement la création de criminels laissent dans l'ombre une vérité fondamentale : les régimes criminels n'ont pas été façonnés par des criminels mais par des enthousiastes convaincus d'avoir découvert l'unique voie du paradis. Et ils défendaient vaillamment cette voie, exécutant pour cela beaucoup de monde. Plus tard, il devint clair comme le jour que le paradis n'existait pas et que les enthousiastes étaient donc des assassins. (...)

Ceux qui étaient accusés répondaient : on ne savait pas ! On a été trompés ! Au fond du cœur, on est innocents !

Le débat se ramenait donc à cette question : était-il vrai qu'ils ne savaient pas ? Ou faisaient-ils seulement semblant de n'avoir rien su ?

Tomas suivait ce débat (comme dix millions de Tchèques) et se disait qu'il y avait certainement parmi les communistes des gens qui n'étaient quand même pas aussi totalement ignorants... (ILE, p.254).

La possibilité d'un débat d'opinion sur les coupables des crimes communistes, suivi par « dix millions de Tchèques », c'est-à-dire l'ensemble de la population, est la preuve d'une certaine reconquête de la liberté d'expression.

Tomas en profite pour s'engager. Son engagement prend racine dans l'histoire d'Œdipe qu'il compare (pour l'opposer) aux dirigeants communistes tchèques des années cinquante qui crient haut et fort en 1968 qu'ils ne savaient rien des crimes perpétrés en Tchécoslovaquie dans ces années-là. Œdipe s'est crevé les yeux quand il a appris qu'il avait tué son père et couché avec sa mère. Tomas se demande à ce propos : « Est-on innocent parce qu'on ne sait pas ? » :

Tomas se rappela l'histoire d'Œdipe : Œdipe ne savait pas qu'il couchait avec sa propre mère et, pourtant, quand il eut compris ce qui s'était passé, il ne se sentit pas innocent. Il ne put supporter le spectacle du malheur qu'il avait causé par son ignorance, il se creva les yeux et, aveugle, il partit de Thèbes.

Tomas entendait le hurlement des communistes qui défendaient la pureté de leur âme, et il se disait : A cause de votre ignorance, ce pays a peut-être perdu pour des siècles sa liberté et vous criez que vous vous sentez innocents ? Comment, vous pouvez encore regarder autour de vous ? Comment, vous n'êtes pas épouvantés ? Peut-être n'avez-vous pas d'yeux pour voir ! Si vous en aviez, vous devriez vous les crever et partir de Thèbes !

Cette comparaison lui plaisait tellement qu'il s'en servait souvent dans les conversations avec ses amis et qu'il exprimait par des formules de plus en plus acérées et de plus en plus élégantes.

Il lisait à cette époque, comme tous les intellectuels, un hebdomadaire publié à quelque trois cent mille exemplaires par l'Union des écrivains tchèques, qui avait acquis une autonomie considérable à l'intérieur du régime et parlait de choses dont les autres ne pouvaient pas parler publiquement. Le journal des écrivains publiait même des articles où l'on demandait qui était coupable, et dans quelle mesure, des assassinats judiciaires commis lors des procès politiques des premières années du communisme. (...)

Il [Tomas] écrivit un jour ses réflexions sur Œdipe et les envoya à l'hebdomadaire. (ILE, pp.255-256)

L'expression libérée, individuelle, est mise en lumière, notamment dans le second paragraphe par de nombreux points d'interrogation et d'exclamation. L'existence d'un hebdomadaire autonome (historiquement, la « gazette littéraire » à laquelle appartenait Kundera), diffusé à trois cent mille exemplaires, est une nouvelle preuve de la libéralisation que la société a tenté d'imposer au régime.

Au printemps 1968, Ivan Svitak, poète tchèque, dédie aux étudiants de la faculté de lettres de l'Université Charles de Prague un texte intitulé « La tête contre le mur », qui reflète l'aspiration à un socialisme à visage humain :

Croyez à la pensée
 A la raison
 A l'homme concret
 A l'amour
A la démocratie socialiste
 A l'intelligence
 Aux paradoxes
 Au hasard
 A la liberté
 A vous-mêmes
Ne croyez pas à l'idéologie
 A l'illusion
 A la masse anonyme
Au pouvoir
A la dictature totalitaire
 A la certitude
 Aux projets
 A la nécessité
 A l'autorité
 Jeunes gens, croyez en vous-mêmes.¹⁴

Ce texte, comme le texte fictif de Tomas dont on n'a que la thèse principale, témoigne d'une vraie libéralisation de la parole et de la pensée. Tomas, dans le roman, demande que soient punis ceux qui, sciemment ou non, ont commis des crimes politiques. Ivan Svitak oppose la « démocratie socialiste » à la « dictature totalitaire », l'individu, « l'homme concret » à la « masse anonyme ». Ces propos contre l'idéologie communiste totalitaire (mais pas contre le socialisme ; les Tchèques voulaient seulement plus d'*humanité*) sont inacceptables pour l'URSS.

D'ailleurs, « Deux ou trois mois plus tard, les Russes décidèrent que la libre discussion était inadmissible dans leur province et leur armée occupa en l'espace d'une nuit le pays de Tomas. » (ILE, p.257)

2. L'invasion

Sous l'impulsion d'Alexandre Dubcek, premier secrétaire du PCT en janvier 1968, le Parti cherche à « aérer » le régime. Les staliniens sont rejetés au profit des libéraux, la censure supprimée, les frontières ouvertes vers l'Occident. Dubcek tente de canaliser ce mouvement de libéralisation pour rassurer un Kremlin de plus en plus inquiet. Mais, le 21 août 1968, les forces du Pacte de Varsovie occupent le pays et mettent fin aux illusions tandis que Dubcek et Svoboda, le président de la République, sont arrêtés.

a. La fête de la haine

L'expression « fête de la haine » qui désigne le Printemps de Prague est utilisée à deux reprises dans ILE. Dans la première partie, « la légèreté et la pesanteur », racontée dans la perspective de Tomas :

L'euphorie n'avait duré que les sept premiers jours de l'occupation. Les hommes d'Etat tchèques avaient été emmenés par l'armée russe comme des criminels, personne ne savait où ils étaient, tout le monde tremblait pour leur vie, et la haine des Russes étourdissait comme un alcool. *C'était la fête enivrante de la haine.* Les villes de Bohême se couvraient de milliers d'affiches peintes à la main rehaussées d'inscriptions sarcastiques, d'épigrammes, de poèmes, de caricatures de Brejnev et de son armée dont tout le monde se moquait comme d'une troupe de clowns illettrés. (ILE, p.45, je souligne).

Dans la deuxième partie, « l'âme et le corps », racontée dans la perspective de Tereza :

Elle prit des photos sur des centaines de pellicules. Elle en distribua à peu près la moitié à des journalistes étrangers sous forme de rouleaux à développer (la frontière était toujours ouverte, les journalistes arrivaient de l'étranger, au moins pour un aller et retour, et ils acceptaient avec reconnaissance le moindre document). Beaucoup de ses photos parurent à l'étranger dans les journaux les plus divers : on y voyait des tanks, des poings menaçant, des immeubles endommagés, des morts recouverts d'un drapeau tricolore ensanglanté, des jeunes gens à moto qui tournaient à toute vitesse autour des chars en agitant des drapeaux tchèques au bout de longues perches, et de très jeunes filles vêtues de minijupes incroyablement courtes, qui provoquaient les malheureux soldats russes sexuellement affamés en embrassant sous leurs yeux des passants inconnus. L'invasion russe, répétons-le, n'a pas été seulement une tragédie ; ce fut aussi *une fête de la haine* dont personne ne comprendra jamais l'étrange euphorie. (ILE, pp.104-105, je souligne)

Tereza prend beaucoup de photos dans les premiers jours de l'invasion. Ces photos témoignent partout dans le monde de l'occupation soviétique mais elles mettent en danger les photographes :

¹⁴ Texte publié dans l'édition du printemps 68 de *Student*, no 6. Relevé à l'exposition « Magnum » à la Sorbonne

Un jour qu'elle s'était montrée trop téméraire et qu'elle avait photographié de près un officier qui pointait son revolver sur des manifestants, elle fut appréhendée et on lui fit passer la nuit au quartier général russe. *On menaçait de la fusiller*, mais dès qu'elle fut relâchée elle retourna dans les rues prendre des photos. (ILE, p.44, je souligne).

Ceux qui sont photographiés sont également mis en danger par ces photos qui paraissent à l'étranger :

Le fils du sexagénaire surveillait avec des amis l'entrée d'un immeuble où était installée une section spéciale de l'armée russe. Les Tchèques qui sortaient de là, cela ne faisait pour lui aucun doute, étaient des indicateurs au service des Russes. Il les suivait avec ses copains, repérait le numéro minéralogique de leurs voitures et les signalait aux journalistes d'un émetteur tchèque clandestin qui avertissait la population. Il en avait rossé un avec l'aide de ses amis.

Le sexagénaire disait : « *cette photo est la seule preuve matérielle*. Il a tout nié, jusqu'au moment où on lui a présenté ça. »

Il sortit une coupure de presse de sa poche de poitrine : « ça a paru dans le *Times* à l'automne 1968. »

Sur la photo on voyait un jeune homme qui tenait un type à la gorge. Autour, des gens regardaient. Au-dessous de la photo on pouvait lire : Le châtiment d'un collabo.

Tereza se sentit soulagée. Non, ce n'était pas elle qui avait pris cette photo. (ILE, pp.204-205, je souligne)

Ce sont des photographies pour l'Histoire, « déposée[s] dans les archives du monde entier » (ILE, p.104), mais ces photos aident aussi la police secrète dans son travail.

Cette invasion amène Tomas et Tereza à s'exiler. « Ici, ils ont des comptes à régler avec toi » (ILE, p.44), comme le dit Tereza. Mais tous les personnages de Kundera ne vivent pas l'invasion aussi tragiquement.

b. « Les poires plutôt que les chars »

Dans LRO, certains personnages ont un autre point de vue sur l'invasion soviétique. C'est le cas de maman dans la deuxième partie de LRO ou de Zdena dans la première partie intitulée « les lettres perdues ».

Une nuit, par exemple, les chars du gigantesque pays voisin avaient envahi leur pays. Cela avait été un tel choc, un tel effroi, que personne, pendant longtemps, n'avait pu penser à autre chose. On était au mois d'août et les poires étaient mûres dans leur jardin. Une semaine plus tôt, maman avait invité le pharmacien à venir les cueillir. Mais le pharmacien n'était pas venu et ne s'était même pas excusé. Maman ne pouvait pas le lui pardonner, ce qui mettait hors d'eux Karel et Markéta. Ils lui faisaient des reproches : tout le monde pense aux tanks, et toi tu penses aux poires. (...).

Seulement, les chars sont-ils vraiment plus importants que les poires ? A mesure que le temps passait, Karel comprenait que la réponse à cette question n'était pas aussi évidente qu'il l'avait toujours pensé, et il commençait à éprouver une secrète sympathie pour la perspective de

maman, où il y avait une grosse poire au premier plan et quelque part, loin en arrière, un char pas plus gros qu'une bête à bon dieu... (LRO, pp.52-53)

Ce passage évoque assez vaguement l'invasion soviétique. Il n'y a pas de datation précise : cet événement a lieu « une nuit », « au mois d'août ». Mais ces deux détails suffisent pour que le lecteur identifie l'événement. Il est présenté de manière hyperbolique, comme le soulignent l'adjectif « gigantesque » ou les substantifs « choc » et « effroi », si bien que la réaction de maman contraste avec la gravité de l'événement. *Tout le monde pense aux tanks, et toi tu penses aux poires* : la réaction « égoïste » de maman et la question posée au début du second paragraphe contribuent à relativiser la perspective historique.

De même, Zdena a une vision très personnelle de l'invasion soviétique, liée à son amour pour Mirek qui ne l'aime plus depuis une vingtaine d'années :

Je [c'est le narrateur-auteur qui s'exprime]l'imagine, un beau matin d'août, réveillée en sursaut par l'épouvantable vacarme des avions. Elle était sortie dans la rue en courant et des gens affolés lui dirent que l'armée russe occupait la Bohême. Elle éclata d'un rire hystérique ! Les chars russes étaient venus punir tous les infidèles ! Elle allait enfin voir la perte de Mirek ! Elle allait enfin le voir à genoux ! Elle allait enfin pouvoir se pencher sur lui comme celle qui sait ce qu'est la fidélité, et l'aider. (LRO, p.33)

Là encore l'invasion est présentée de manière hyperbolique : on relève les adjectifs « épouvantable » ou « affolés ». Mais Zdena voit dans cette invasion la punition de Mirek qui ne lui a pas été fidèle et projette sur l'écran de l'Histoire son fantasme de vengeance et de générosité : elle veut « pouvoir se pencher sur lui (...) et l'aider.

Kundera n'offre donc pas une vision unilatérale d'août 1968. Dans LRO, il le décompose entre une vision générale et une vision plus étroite et personnelle. Dans ILE, il le présente selon deux perspectives, celle de Tomas et celle de Tereza. Il en est de même pour la capitulation de Dubcek.

c. La capitulation de Dubcek

Quand les troupes du Pacte de Varsovie entrent dans Prague, Dubcek est arrêté et envoyé en URSS. Les Tchécoslovaques ne savent pas où il se trouve et craignent pour sa vie.

Mais il revient à Prague avec un compromis qui s'avère être une semi-capitulation :

Les Russes avaient forcé les hommes d'Etat tchèques kidnappés à signer à Moscou un compromis. Avec ce compromis Dubcek rentra à Prague et lut son discours à la radio. Ses six jours de séquestration l'avaient à ce point diminué qu'il pouvait à peine parler, qu'il bégayait et cherchait son souffle, marquant au milieu des phrases des pauses interminables qui duraient près d'une demi-minute.

Le compromis sauva le pays du pire : des exécutions et des déportations en masse en Sibérie, dont tout le monde avait peur. Mais une chose apparut tout de suite clairement : la Bohême devait s'incliner devant le conquérant. Elle allait à tout jamais bégayer, bafouiller, chercher son souffle comme Alexandre Dubcek. La fête était finie. On entrait dans le quotidien de l'humiliation. (ILE, pp.45-46)

Cet extrait est issu de « la légèreté et la pesanteur » dont le récit est fait dans la perspective de Tomas. Cette précision n'est pas anodine car, contrairement au point de vue de Tereza, celui de Tomas est dénué de pathos. Le mot « compromis » est repris trois fois mais on s'aperçoit que sa signification d' « accord obtenu avec des *concessions réciproques* »¹⁵ est faussée. Les expressions « forcé... à signer », « s'incliner devant le conquérant » et les méthodes soviétiques, l'enlèvement et la séquestration, le démontrent. Dans ce passage, l'accent est mis sur la faiblesse de Dubcek, soulignée par les verbes « diminuer », « bégayer », « chercher son souffle » et mise en parallèle avec la faiblesse de tout un pays qui va se mettre à « bafouiller » lui aussi. Un certain réalisme pessimiste ressort de cet extrait, mis en avant notamment par l'expression « à tout jamais ».

Dans « l'âme et le corps », le point de vue de Tereza, plus pathétique, sur cet épisode, insiste également sur la faiblesse de Dubcek. Mais il montre aussi la réaction sur le vif à ce discours, l'impression d'une trahison :

Il était revenu humilié et s'était adressé à un peuple humilié. Il était humilié au point de ne pouvoir parler. Tereza n'oublierait jamais ces pauses atroces au milieu des phrases. Était-il à bout de force ? Malade ? L'avait-on drogué ? Ou bien, n'était-ce que le désespoir ? S'il ne reste rien de Dubcek, il en restera ces longs silences atroces pendant lesquels il ne pouvait respirer, pendant lesquels il cherchait son souffle devant un peuple entier collé aux récepteurs. Dans ces silences, il y avait toute l'horreur qui s'était abattue sur le pays.

C'était le septième jour de l'invasion, elle avait écouté ce discours dans la salle de rédaction d'un quotidien qui était devenu pendant ces journées le porte-parole de la résistance. A

¹⁵ Larousse 1991.

ce moment-là, tous ceux qui étaient dans la salle et qui écoutaient Dubcek le haïssaient. Ils lui en voulaient du compromis auquel il avait consenti, ils se sentaient humiliés de son humiliation, et sa faiblesse les offensait.

Maintenant, à Zurich, en songeant à cet instant, elle n'éprouvait plus aucun mépris pour Dubcek. Le mot faiblesse ne sonnait plus comme un verdict. On est toujours faible, confronté à une force supérieure, même quand on a le corps d'athlète de Dubcek. (ILE, pp.112-113, je souligne)

Deux moments différents se dégagent dans cet extrait : 1. « maintenant, à Zurich », Tereza, en exil en Suisse, se souvient de l'enlèvement de Dubcek et de son discours radiophonique le 28 août ; 2. « c'était le septième jour de l'invasion », une analepse, soulignée dans le passage, permet de revivre l'événement.

Le premier paragraphe montre Dubcek humilié, comme le souligne à trois reprises le texte. L'hyperbole, « horreur » ou « atroce » par deux fois, et les quatre questions sans réponse renforcent la dramatisation de cet événement.

L'analepse fait resurgir dans toute sa présence le jour du renoncement radiophonique par le démonstratif « c'était... ». Elle met en lumière ce que n'évoque pas le récit de Tomas, le sentiment d'être trahi par un des meneurs du printemps, la haine de Dubcek, comme le souligne l'expression très forte « humiliés de son humiliation ».

La capitulation de Dubcek est le point de départ de la « normalisation » de la Tchécoslovaquie, qui se traduit par l'exil, la déchéance sociale et l'oubli : « Ceux qui ont émigré (ils sont cent vingt mille), ceux qui ont été réduits au silence et chassés de leur travail (ils sont un demi-million) disparaissent comme un cortège qui s'éloigne dans le brouillard, invisibles et oubliés. » (LRO, p.44).

3. La normalisation

La « normalisation » de la Tchécoslovaquie est orchestrée par Svoboda et par Husak, secrétaire général du Parti, puis successeur de Svoboda au poste de président de la République en 1975. Cette période de l'Histoire tchèque est synonyme d'oubli généralisé :

dans LRO, Husak est appelé le « président de l'oubli », et de tentative de retour à la dictature post-stalinienne, ce qui signifie :

Dans les pays communistes, l'inspection et le contrôle des citoyens sont des activités sociales fondamentales et permanentes. (...) pour qu'un citoyen ait un visa et passe ses vacances au bord de la mer (...) il faut d'abord que soient réunis toutes sortes de rapports et de certificats les concernant (de la concierge, des collègues de travail, de la police, de la cellule du parti, du comité d'entreprise) et ces attestations sont ensuite additionnées, soupesées, récapitulées par des fonctionnaires spécialement affectés à cette tâche. » (ILE, p.141).

Ce contexte politique explique l'exil de centaines de milliers de Tchèques après l'invasion. La persécution des intellectuels notamment, interdits de vie publique, censurés, fait naître une résistance, vite réprimée.

a. La résistance

Tomas doit renier l'article qu'il a écrit en 1968 sur les crimes des communistes s'il veut continuer à exercer son métier de chirurgien :

On parlait de lui à l'hôpital et en dehors de l'hôpital (Prague avait les nerfs à vif et les nouvelles de ceux qui *flanchaient*, *dénonçaient*, *collaboraient*, y circulaient avec l'extraordinaire vélocité d'un tam-tam africain) et il le savait et ne pouvait rien contre. (...) Il alla trouver le chef de service et lui annonça qu'il ne signerait rien. (ILE, pp.263-264, je souligne)

S'il signe la lettre de rétractation, il sera considéré comme un « collabo », ce que souligne l'énumération de trois verbes péjoratifs : « flancher », « dénoncer » et « collaborer ». Tomas résiste aux communistes et n'a plus le droit d'être chirurgien. Il devient laveur de carreaux mais « à cette époque, les gens vivaient encore les persécutions contre les intellectuels tchèques dans une sorte d'euphorie et de solidarité. (...) ils l'accueillaient avec une bouteille de champagne ou d'eau-de-vie. » (ILE, p283).

La résistance se solde pour Tomas par l'interdiction d'exercer sa profession et la contrainte de changer de métier. Dans LRO, au début de la première partie, Mirek aussi résiste :

On est en 1971 et Mirek dit : la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli.

Il veut justifier ainsi ce que ses amis appellent de l'imprudence : il tient soigneusement son journal, conserve sa correspondance, rédige les minutes de toutes les réunions où ils discutent de la situation et se demandent comment continuer. Il leur explique : ils ne font

rien qui soit contraire à la constitution. Se cacher et se sentir coupable, ce serait le commencement de la défaite. (...)

Il a quand même fini par se ranger à l'opinion de ses amis plus prudents. La constitution, il est vrai, garantit la liberté de parole, mais les lois punissent tout ce qui peut être qualifié d'atteinte à la sécurité de l'Etat. On ne sait jamais quand l'Etat va se mettre à crier que cette parole-ci ou cette parole-là attente à sa sécurité. (LRO, pp.14-15).

1971 : la normalisation bat son plein. Mirek résiste en conservant les documents des réunions secrètes pour lutter contre l'oubli. Le dernier paragraphe de cet extrait met à jour une des techniques de l'Etat totalitaire pour piéger les résistants : une façade libérale (la liberté de parole est garantie par la constitution) mais des lois qui contrecarrent ce principe constitutionnel (elles punissent toute « atteinte à la sécurité de l'Etat »). A la fin de la première partie, Mirek est condamné à la prison :

Devant la table de travail, les deux hommes [de la police] dressaient la liste des objets saisis : des lettres d'amis de Mirek, des documents des premiers jours de l'occupation russe, des analyses de la situation politique, des procès verbaux de réunion et quelques livres.

« Vous n'avez pas beaucoup d'égards pour vos amis », dit l'homme à lunettes qui, d'un mouvement de la tête, désigna les objets saisis. (...)

Ils firent signer à Mirek la liste des objets saisis puis ils l'invitèrent à les suivre, accompagné de son fils. Au bout d'un an de détention préventive, le procès eut lieu. Mirek fut condamné à six ans, son fils à deux ans, et une dizaine de leurs amis à des peines d'un à six ans de prison. (LRO, pp.43-45)

Les exemples de Tomas et Mirek appartiennent au domaine de la fiction mais ils renvoient une réalité historique, éclairée aussi par un épisode autobiographique de LRO, celui des rubriques d'astrologie. « Chassé de son travail » à l'institut de cinéma de Prague et interdit de publication après l'invasion soviétique, Kundera écrit des rubriques d'astrologie pour l'hebdomadaire de son amie R. :

J'ai donc écrit sous un nom imaginaire un long et bel article sur l'astrologie, puis chaque mois un texte bref et assez stupide sur les différents signes pour lesquels je dessinais moi-même des vignettes du Taureau, du Bélier, de la Vierge, des Poissons. Les gains étaient dérisoires et la chose en elle-même n'avait rien de divertissant ni de remarquable. Tout ce qu'il y avait de plaisant dans tout cela, c'était mon existence, l'existence d'un homme rayé de l'histoire, des manuels de littérature et de l'annuaire du téléphone, d'un homme mort qui revenait maintenant à la vie dans une surprenante réincarnation pour prêcher à des centaines de milliers de jeunes d'un pays socialiste la grande vérité de l'astrologie. (LRO, pp.98-99)

La renaissance clandestine du romancier est découverte. Excepté sa convocation à la police, on ne connaît pas les conséquences de son acte de résistance. En revanche, la jeune journaliste, comme Tomas, dans ILE, est chassée de son emploi :

Elle avait signé le procès-verbal [lors de son interrogatoire] et deux jours plus tard le rédacteur en chef l'avait convoquée et lui avait annoncé qu'elle était licenciée avec effet immédiat. Elle était allée le jour même à la radio où elle avait des amis qui lui proposait depuis longtemps du travail. Ils l'avaient accueillie avec joie mais quand elle était revenue le lendemain pour remplir les papiers, le chef du personnel, qui l'aimait bien, avait l'air désolé : « Quelle bêtise avez-vous faite, ma petite ! Vous vous êtes gâché la vie. Je ne peux absolument rien pour vous. » (LRO, p.114)

Si le narrateur-auteur ne raconte pas les conséquences immédiates qu'a eues l'épisode des rubriques sur sa vie, une phrase dans LRO nous apprend qu'il s'est exilé en France en 1975: « je suis monté dans une voiture et j'ai roulé le plus loin possible vers l'Ouest jusqu'à la ville bretonne de Rennes où j'ai trouvé dès le premier jour un appartement à l'étage le plus élevé de la plus haute tour » (LRO, p.197).

b. L'exil

L'invasion s'est soldée par l'émigration de centaine de milliers de Tchèques, comme le rappelle le romancier à plusieurs reprises. Ses personnages illustrent ce phénomène d'exil volontaire pour échapper au joug soviétique. Tereza et Tomas émigrent dès les premiers jours de l'invasion, comme le souligne ce dialogue :

Quelle ne fut pas la surprise de Tomas quand elle lui dit, *le dixième jour de l'occupation* : « au fond, pourquoi est-ce que tu ne veux pas aller en Suisse ?
 - Et pourquoi est-ce que j'irais ?
 - Ici, ils ont des comptes à régler avec toi.
 - Avec qui n'en ont-ils pas ? répliqua Tomas avec un geste résigné. Mais dis-moi : tu pourrais vivre à l'étranger ?
 - Et pourquoi pas ?
 - Après t'avoir vue prête à sacrifier ta vie pour ce pays, je me demande comment tu pourrais le quitter maintenant ?
 - Depuis que Dubcek est rentré, tout a changé », dit Tereza. (ILE, pp.44-45, je souligne)

Tamina est une autre figure d'exilée mais elle s'est enfuie dès 1970 (précisions temporelles, LRO, pp.136-137) : « Tamina et son mari avaient quitté la Bohême illégalement. Ils s'étaient inscrits pour un séjour au bord de la mer que l'agence de voyage officielle

organisait en Yougoslavie. Une fois arrivés, ils avaient abandonné le groupe et, franchissant la frontière de l'Autriche, ils s'étaient dirigés vers l'Ouest. » (LRO, p.133)

Cet exil a des conséquences dans le pays qu'ils ont fui :

Les anciens collègues de son mari avaient signé une déclaration publique où ils le calomniaient et le condamnaient. Ils n'avaient certainement fait cela que pour ne pas perdre leur place comme le mari de Tamina avait perdu la sienne un peu plus tôt. Mais ils l'avaient fait. Ils avaient ainsi creusé entre eux et les deux exilés un fossé que Tamina ne consentirait plus jamais à sauter pour retourner là-bas. (LRO, pp.152-153)

Un historien pourrait s'intéresser à ces trois romans de Kundera : ils apportent un éclairage historique unique sur la Tchécoslovaquie communiste car c'est celui d'un romancier qui a vécu cette période. Les dates clefs de l'Histoire tchèque depuis 1948 ponctuent ces romans et un certain nombre d'hommes politiques y figurent. Le romancier mêle donc l'Histoire (racontée dans les livres d'Histoire) à des fictions (LRO est le seul roman où il y ait quelques passages autobiographiques).

Dans *L'art du roman*, Kundera analyse un événement majeur de l'Histoire du 20^{ème} siècle, la Première Guerre Mondiale. Cette analyse éclaire le sens de la présence de l'Histoire dans ses romans :

Dans notre siècle, subitement, le monde se referme autour de nous. L'événement décisif de cette transformation du monde en piège a sans doute été la guerre de 14, appelée (et pour la première fois dans l'Histoire) guerre mondiale. Faussement mondiale. Elle ne concernait que l'Europe, et encore pas *toute* l'Europe. Mais l'adjectif « mondial » exprime d'autant plus éloquemment la sensation d'horreur devant le fait que, désormais, rien de ce qui se passe sur la planète ne sera plus affaire locale, que toutes les catastrophes concernent le monde entier et que, par conséquent, nous sommes de plus en plus déterminés de l'extérieur, par les situations auxquelles personne ne peut échapper et qui, de plus en plus, nous font ressembler les uns aux autres.¹⁶

C'est dans le *piège* d'une *situation* historique que sont pris les personnages des romans de Kundera. Ce piège doit permettre au romancier d'explorer les multiples dimensions de l'existence.

¹⁶ M. Kundera, *L'art du roman*, op. cit., pp.43-44.

II. Des individus dans l'Histoire

Les romans de Milan Kundera sont immergés dans l'Histoire de cette partie de l'Europe, la Tchécoslovaquie, qu'il appelle la « Bohême ». Mais le romancier refuse qu'on voie dans ses romans des œuvres historiques ou socio-politiques. Dans la note qu'il rédige en mai 1985 à la fin de l'édition française de LP, il rappelle l'accueil du public étranger en 1968 : il y a essentiellement vu une œuvre contre le stalinisme. Ce point de vue a été relayé par la préface politique d'Aragon qui déclarait notamment : « je me refuse à croire qu'il va se faire là-bas un Biafra de l'esprit. Je ne vois pourtant aucune clarté au bout de ce chemin de violence. » (cité dans LP, note de l'auteur, p. 458).

Un Biafra de l'esprit : cette expression pessimiste fait allusion à la guerre civile qui, après la sécession et la proclamation d'indépendance de cette région orientale du Nigéria en 1967, a fait un million de morts. En Tchécoslovaquie, l'invasion russe tue l'espoir, suscité par le Printemps de Prague, d'une certaine autonomie politique et des libertés d'opinion et d'expression.

En revanche, dès 1967, la critique tchèque a vu dans LP un roman de l'existence humaine et Kundera souligne à la fin de sa note que son roman n'est « rien que roman » (LP, p.462). Cette mise au point nous met en garde contre des interprétations trop historiques des romans de Kundera. Elle nous permet de considérer l'Histoire comme un thème qui illumine des existences humaines singulières.

En effet, dans LP, LRO et ILE, certains personnages sont en conflit avec l'Histoire. Ces individus luttent contre la machine totalitaire : les communistes tchèques, en 1948 puis en 1968, ont tenté d'instaurer un régime totalitaire, ce qui se traduisait par l'absence de toutes les libertés fondamentales, l'enrôlement de la jeunesse, la mainmise du Parti sur l'art, l'éducation, la justice et toutes les fonctions de l'Etat. L'expérience du communisme en

Europe centrale éclaire l'inexpérience des personnages, leur immaturité. Les situations-limites qu'ils vivent, permettent au romancier d'explorer les multiples dimensions de l'existence.

A. L'homme, objet de l'Histoire

Les romans de Kundera mettent en lumière le conflit entre l'individu et l'Histoire, « le redoutable empiétement de la grande Histoire dans l'intimité des vies humaines. »¹ Perquisitions, interrogatoires, emprisonnements et exclusions menacent sans cesse leurs vies privées.

1. La machine totalitaire

Dans son analyse du système totalitaire, Hannah Arendt fait deux remarques qui peuvent éclairer ce conflit entre l'homme et l'Histoire, entre la spontanéité humaine et la domination totale, entre les idées et l'Idéologie : 1. « C'est (...) à l'élimination de toute spontanéité humaine en général, que tend la domination totalitaire, et non simplement à une restriction, si tyrannique qu'elle soit, de la liberté. » 2. « Ce qui rend si ridicules et si dangereuses toute conviction et toute opinion dans la situation totalitaire, c'est que les régimes totalitaires tirent leur plus grande fierté du fait qu'ils n'en ont pas besoin, non plus qu'aucune forme de soutien humain. »²

a. La « maison de verre »

Dans ILE et dans LP, la maison de verre désigne l'abolition voulue par le système totalitaire de la barrière entre vie privée et vie publique. « L'homme nouveau diffère de l'ancien par le fait qu'il a rayé de sa vie le divorce entre le privé et le public. » (LP, p.33). Cette phrase est commune à Pavel Zemanek et à sa femme, Helena mais Ludvik, avant le coup de Prague, tient aussi ce discours de propagande : « leur vie privée fera corps avec la vie publique. » (LP, p.215). Toutefois, l'attitude de Ludvik est en contradiction avec son discours : Kostka rappelle dans la sixième partie que Ludvik l'a soutenu quand on voulait l'exclure à cause de ses convictions religieuses : « il me dit que ma croyance religieuse était

¹ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Op. Cit., p.220.

mon affaire à moi et qu'après tout ça ne regardait personne. » (LP, p.314). Mais dans un Etat totalitaire, la pensée et la foi ne peuvent se soustraire à la Croyance en l'idéologie communiste. C'est pourquoi Ludvik et Kostka sont plus tard exclus de l'université et du parti.

Dans ILE, le romancier fait allusion à la maison de verre dans le glossaire, le « petit lexique des mots incompris » de Franz et Sabina. « Vivre dans la vérité » est l'expression litigieuse : « Pour Franz, “vivre dans la vérité”, c'est abolir la barrière entre le privé et le public. Il cite volontiers la phrase de Breton qui disait qu'il aurait voulu vivre “dans une maison de verre” où rien n'est un secret et qui est ouverte à tous les regards. » (ILE, p.165). Breton s'engage dans l'action politique en 1927 en adhérant au parti communiste mais il rompt avec cet engagement dès 1935 dans *Position politique du surréalisme*. Il s'oppose même farouchement au stalinisme et mène campagne après la guerre contre le réalisme socialiste, ce que n'ignore pas Kundera. Toutefois, son expression poétique « vivre dans la vérité » peut avoir des conséquences « pratiques » graves comme l'abolition de la frontière entre vie privée et vie publique ou la négation de l'individu et de son droit à l'intimité. Franz qui n'est pas vraiment politisé et qui vit en Suisse est fasciné par cette expression mais pour Sabina qui a vécu dans un pays communiste, elle a des résonances concrètes et historiques. Elle pense même que « qui perd son intimité a tout perdu. » (ILE, p.165).

Ce fantasme de la maison de verre, où tout le monde sait tout de tout le monde, où rien n'est caché, même pas les pensées les plus secrètes, perd Ludvik Jahn qui adhère dès la fin de la guerre au parti communiste.

Le crime de Ludvik ? « J'étais celui qui a plusieurs visages. » (LP, p.52). Crime odieux pour le parti dans lequel le révolutionnaire doit se fondre (p.74). Markéta le lui rappelle : « tu es membre du parti et le parti a le droit de savoir qui tu es et comment tu penses. » (p.69).

² H. Arendt, *Le système totalitaire*, Op. Cit., p. 134 et 197.

C'est aussi ce que ne manquent pas de lui rappeler ses « camarades » lors de l'interrogatoire.

b. L'interrogatoire

Dans les trois romans, l'épisode de l'interrogatoire décrit les pratiques inquisitrices du parti ou de la police secrète.

Après avoir envoyé la carte à Markéta, Ludvik se retrouve dans la position de l'accusé face à trois « camarades ». Cet épisode a un effet d'autant plus fort qu'il ne se doute de rien. Pourtant, il a écrit sur la carte : « L'optimisme est l'opium du genre humain ! L'esprit sain pue la connerie. Vive Trotski ! » Il a écrit ces phrases par rancœur contre Markéta qui, au lieu de passer ses vacances avec lui, suit un stage de formation du parti. Mais dans un régime communiste, ces phrases résonnent comme une hérésie : parodier Marx (« La religion est l'opium du peuple »), insulter l'idéologie et surtout écrire « vive Trotski » à l'époque du culte de Staline sont des actes passibles de lourdes peines.

D'ailleurs, les camarades réagissent violemment :

Tu crois qu'il est possible de construire le socialisme sans optimisme ? demanda un autre. Non, dis-je. Alors toi, par conséquent, tu n'es pas partisan de l'édification du socialisme chez nous, déclara le troisième. Comment ça ? protestai-je. Parce que, pour toi, l'optimisme est l'opium du genre humain ! éclatèrent-ils. Quoi, l'opium du genre humain ? protestai-je encore. Pas d'échappatoire, tu as écrit ça ! Marx a qualifié la religion d'opium de l'humanité, mais à tes yeux l'opium, c'est notre optimisme ! Tu l'as écrit à Markéta. Je serais curieux de savoir ce qu'en diraient nos ouvriers et nos travailleurs de choc qui dépassent les plans... (LP, pp.59 et 60)

La ponctuation de cet extrait souligne la violence de la réaction: l'utilisation des points d'exclamation et d'interrogation. Les incises très brèves (protestai-je, éclatèrent-ils) accentuent la violence du débat, s'il en est. En fait, la parole de Ludvik est étouffée, le discours des camarades a sa propre logique qui ne tient pas compte de ses protestations : « parce que », « pas d'échappatoire » ou l'argument des ouvriers de choc montrent bien qu'ils ont arrêté leur opinion et que le piège se referme sur Ludvik dont la blague, la plaisanterie reste incompréhensible pour ces communistes enfermés dans leur logique.

Ludvik n'est pas le seul personnage à subir un interrogatoire. Dans LRO, un passage autobiographique révèle qu'après 1968, Kundera a pu rédiger sous un faux nom des rubriques d'astrologie alors qu'il lui était interdit d'exercer un métier public. La journaliste, R., qui lui a donné cette opportunité est convoquée par la police quand le délit est connu :

Ils l'avaient interrogée pendant toute une journée. Les deux premières heures, ils lui avaient demandé des tas de choses insignifiantes, elle se sentait déjà maîtresse de la situation (...) c'était à ce moment-là qu'ils lui avaient demandé : chère mademoiselle R., qui donc vous écrit des articles d'astrologie pour votre journal ? Elle avait rougi et avait tenté de parler d'un physicien célèbre dont elle ne pouvait révéler le nom. Ils lui avaient demandé : vous connaissez M. Kundera ? (...) Est-ce que vous savez que M. Kundera s'intéresse à l'astrologie ? C'est une chose que j'ignore, avait-elle dit. C'est une chose que vous ignorez ? avaient-ils dit en riant. Tout Prague en parle et c'est une chose que vous ignorez ? Elle avait encore parlé pendant quelques instants du spécialiste de l'atome, et l'un des flics s'était mis à lui crier après : qu'elle ne nie pas surtout ! (LRO, p.113)

Ce passage décrit les méthodes de pression psychologique de la police politique. Les questions multiples, en gradation et présentées dans une typographie particulière (pas de tirets, par exemple) font naître une gêne, une angoisse du piège, une impression de violence savamment graduée.

L'interrogatoire de Tomas est tout aussi remarquable dans ILE (pp.265 à 276). Le dialogue entre le policier, qui ne se présente évidemment pas comme policier, et Tomas fait naître le sentiment d'un piège. Il ne comprend d'abord pas qu'il s'agit d'un interrogatoire et ne se méfie pas. Quand il s'en aperçoit, il ment mais « nous ne savons pas mentir. L'impératif "dis la vérité !", que nous ont inculqué papa et maman, fait que nous avons automatiquement honte de mentir, même devant le flic qui nous interroge. Il nous est plus facile de nous disputer avec lui, de l'insulter (...) que de lui mentir carrément. » (p.269). Ainsi la police joue-t-elle sur la culpabilisation que peut ressentir la personne interrogée si elle ment.

Après l'interrogatoire, la journaliste et Tomas, au début des années soixante-dix, sont exclus de leur travail. Ludvik, exclu de l'université et du parti en 1950, est envoyé dans un camp de travail. Le motif du camp a des résonances multiples dans les trois romans.

c. Le camp de concentration

Dans les romans de Kundera, le camp de concentration, c'est avant tout le bataillon disciplinaire où est envoyé Ludvik. L'individu, crâne rasé, dénudé, surveillé par des chiens et des miradors, n'a plus droit à son âme : « je sentais mon âme se recroqueviller sur elle-même, je la sentais reculer et je m'effrayais à l'idée que, devant cet encerclement, elle n'avait pas où s'évader. » (LP, p.101).

Les prisonniers, surtout les plus faibles, sont humiliés, traînés dans la boue, aux sens propre et figuré. Alexej, qui a envoyé une lettre au parti pour dénoncer les pratiques du même de commandant (c'est ainsi qu'est désigné le jeune commandant du camp de redressement), est puni :

Devant le mutisme d'Alexej, il [le même de commandant] ordonna : « couché ! » Alexej s'aplatit dans la boue. Le même de commandant s'attarda au-dessus de lui et, tous, nous savions que rien d'autre ne pouvait alors venir que debout ! couché ! debout ! couché ! et qu'Alexej allait devoir se relever, s'aplatir, se relever, s'aplatir. (LP, p.168)

Dans le camp, on cherche aussi à « dévaloriser le temps de [leur] vie » dans la « pénombre de la dépersonnalisation » (LP, p.149) :

Puisque nous étions sans armes, nos exercices militaires étaient particulièrement absurdes ; ils n'avaient d'autre objet que de dévaloriser le temps de notre vie. Je me rappelle une fois, sous le règne du même de commandant, nous avons dû, l'après-midi durant, transporter de lourdes planches d'un coin de la caserne à l'autre, les ramener le lendemain, et continuer ainsi pendant dix jours d'affilée. (LP, p.149)

Outre sa signification concrète dans LP, le motif du camp qui caractérise aussi Tereza et Tamina représente la pudeur violée. Tereza est effrayée, comme en témoigne le rêve de la piscine, par la nudité qui évoque pour elle le camp de concentration. En réalité, elle n'a pas été déportée mais elle le « fantasme » en quelque sorte dans des rêves qui sont toujours liés à Tomas :

Elle défilait nue autour du bassin de la piscine avec une foule d'autres femmes nues, Tomas était en haut, debout dans un panier suspendu sous la voûte, il hurlait, les obligeait à chanter et à fléchir les genoux. Quand une femme faisait un faux mouvement, il l'abattait d'un coup de revolver. (...) Dès le début, c'était un rêve horrible. Marcher au pas, nue parmi d'autres femmes nues, c'était pour Tereza l'image la plus élémentaire de l'horreur. (...) Depuis l'enfance, la nudité était pour Tereza le signe de l'uniformité obligatoire du camp de concentration ; le signe de l'humiliation. (ILE, p.88)

Pour Tereza l'intimité du corps recouvre aussi l'intimité intellectuelle de son journal qu'un jour, sa mère a lu devant toute la famille (ILE, p.192). Dans LRO, on retrouve cette intimité violée : les lettres d'amour de Tamina et son mari, le seul souvenir de la jeune femme, sont lues par sa belle-mère et par son père.

Enfin, la diffusion à la radio des conversations privées de Jan Prochazka, romancier tchèque (ILE, p.191) signe l'abolition totale de la sphère privée. Le pays tout entier devient potentiellement auditeur d'une vie privée. Pour Kundera, ces méthodes de la police secrète permettent de faire entendre aux Tchèques les bribes de conversations dévalorisantes de ces personnalités éminentes : « Chose curieuse, on dit des grossièretés du matin au soir, mais pour peu qu'on entende à la radio un type connu et respecté ponctuer ses phrases d' "y me font chier", on est un peu déçu malgré soi. » (ILE, p.191).

Dans ces trois romans, le camps de concentration a deux significations distinctes : il désigne le camp dans toute sa réalité meurtrière et monstrueuse dans LP ; il symbolise le viol de l'intimité physique et intellectuelle dans LRO et ILE.

2. Cercles et exclus

Raskolnikov ne peut supporter le poids de sa culpabilité et, pour trouver la paix, il consent volontairement à la punition. C'est la situation bien connue où *la faute cherche le châtement*.

Chez Kafka, la logique est inversée. Celui qui est puni ne connaît pas la cause de la punition. L'absurdité du châtement est tellement insupportable que, pour trouver la paix, l'accusé veut trouver une justification à sa peine : *le châtement cherche la faute*. (...)

Ne sachant pas de quoi il est accusé, K., dans le chapitre VII du *Procès*, se décide à examiner toute sa vie, tout son passé « jusque dans ses moindres détails ». La machine de l' « autculpabilisation » s'est mise en branle. *L'accusé cherche sa faute*.³

Raskolnikov est le héros de *Crime et châtement* de Dostoïevski, roman publié en 1866. Pour prouver son indépendance et son droit à disposer de lui-même, il tue. Mais une force intérieure le pousse à avouer l'assassinat de la prêteuse sur gage et de sa sœur Lizaveta afin d'être l'objet d'un châtement librement consenti.

³ M. Kundera, *L'art du roman*, Op. Cit., pp.129-130.

Dans *Le procès* de Kafka publié en 1925, K. est arrêté au petit matin sans qu'il se sache coupable d'aucun crime, comme l'annonce d'emblée l'incipit du roman : « On avait sûrement calomnié Joseph K., car, *sans avoir rien fait de mal*, il fut arrêté un matin »⁴. Selon Kundera, il va alors « chercher sa faute ».

Certains personnages de Kundera sont également châtiés sans avoir commis de fautes. Quel est le *crime* de Ludvik, exclu de l'université et du parti, envoyé en camp de redressement après le Coup de Prague ? Quel est le crime de Tomas, exclu de son travail après le Printemps de Prague ? En fait, ils ne s'intègrent pas au cercle des fervents croyants en l'idéologie.

a. La ronde, la danse

L'image du cercle est récurrente dans LRO. Elle rejoint l'image de la ronde de danseurs en liesse au-dessus de Prague, qui exclut tous ceux qui font un pas de travers. Dans LP et ILE sont évoqués des manifestations et des cortèges qui peuvent rappeler les cercles de LRO.

La jeune fille s'est mise à rire et elle a tapé plus fort du pied sur le macadam, de sorte qu'elle s'est élevée de quelques centimètres au-dessus de la chaussée, entraînant les autres avec elle vers le haut, et l'instant d'après, plus un seul d'entre eux ne touchait terre, ils faisaient deux pas sur place et un pas en avant, sans toucher terre, oui, ils volaient au-dessus de la place Saint-Venceslas, leur ronde dansante ressemblant à une grande couronne qui prenait son essor... (LRO, p.109)

Dans LRO, Kundera examine la faculté des hommes à s'unir autour d'un idéal et à le célébrer dans la joie, la « joie ascétique et solennelle, en un mot, la Joie. » (LP, p.50). Il explore le thème des anges qu'on peut associer à ces hommes qui dansent dans une ronde quelle qu'elle soit, qui adhèrent à des idéaux, à une vérité et qui rejettent tout ce (ou ceux) qui peut (ou peuvent) y contrevenir. La variation sur ce thème permet d'accentuer l'effet de cette ronde exclusive : la danse des praguais en 48, la danse des élèves avec leur professeur (LRO, 3), la danse des enfants sur l'île de l'oubli (LRO, 6), la danse des nudistes sur une plage idyllique (LRO, 7). Cette variation souligne que cette danse n'est seulement historique : c'est

⁴ F. Kafka, *Le procès*, Paris, Gallimard, 1987, Coll. Folio, p.23, je souligne.

une attitude plus générale qui atteint toute personne adhérant à une idée, une idéologie (les Tchèques communistes en 1948), une interprétation littéraire (les élèves et leur professeur) ou une mode (le nudisme).

Dans LP, Helena se souvient d'un anniversaire de la libération après 1948 : « sur la tribune nos hommes d'Etat et aussi des étrangers, beaucoup de discours et beaucoup d'ovations, puis Togliatti à son tour s'est approché du micro pour une brève allocution en italien et comme toujours, la place a répondu en criant, en battant des mains, en scandant des mots d'ordre. » (LP, p.31).

Alors qu'Helena a un souvenir positif de ces rassemblements, Sabina éprouvent de la haine pour tous types de manifestation : « Elle voulait leur dire que le communisme, le fascisme, *toutes* les occupations et *toutes* les invasions dissimulent un mal plus *fondamental* et plus *universel*. L'image de ce mal, c'était le cortège de gens qui défilent en levant le bras et en criant les mêmes syllabes à l'unisson. » (ILE, p.148, je souligne). Ici apparaît l'idée d'une histoire qui se répète, de l'éternel retour des mêmes événements à peine modifiés : sous un régime communiste ou fasciste, ce sont les mêmes défilés, bras ou poings levés et paroles scandées.

Il y a ceux qui dansent dans le cercle avec ferveur et adhésion aveugle et il y a les exclus qui, pour y avoir été un moment intégrés, éprouvent une nostalgie infinie du cercle.

b. Scènes d'exclusion

« Et j'errais à travers les rues de Prague, autour de moi tournoyaient les rondes de Tchèques qui riaient en dansant et je savais que je n'étais pas de leur côté (...) mais j'avais beau ne pas être de leur côté, je les regardais quand même danser avec envie et avec nostalgie. » (LRO, pp.108 et 109). Cette scène se déroule en 1950 et relate une expérience intime et sans doute autobiographique du romancier. On la retrouve approfondie et analysée dans LP, récit d'une exclusion et d'une chute.

Ludvik aussi est exclu en 1950 et son exclusion casse la trajectoire de sa vie : « brisés les études, la participation au mouvement, le travail, les amitiés, brisés l'amour et la quête de l'amour, brisé en un mot tout le cours chargé de sens, de la vie. » (LP, p.86). L'obsession d'une salle qui lève le bras pour le condamner, pour l'exclure de sa propre vie, est présente au fil du texte mais prend corps seulement dans la cinquième partie. Cette apparition tardive n'est pas anodine : la scène du procès surgit au moment précis où il doit accomplir sa vengeance : coucher avec la femme de Zemanek, qui l'a fait condamner.

La mise en scène du procès révèle qu'il n'y a pas de défense possible, à part une auto-accusation. Après avoir lu un extrait de *Reportage écrit sous la potence* du martyr Fucik, héros communiste mort pendant la Seconde Guerre Mondiale, Zemanek annonce qu'il va lire une autre lettre :

Là-dessus, il débita les trois formules lapidaires, ridicules, abominables, de ma carte postale. Puis il garda le silence, l'amphithéâtre aussi et je sus que j'étais perdu. Le silence était long et Zemanek, ce prodigieux metteur en scène, veillait à ne pas l'écourter. Enfin, il m'invita à me prononcer. Je savais que je ne pouvais plus rien sauver. (LP, p.287)

La seule possibilité de salut serait alors de jouer le jeu du parti mais comme le héros de « Personne ne va rire » dans *Risibles amours*, Ludvik ne cède pas et il est exclu : « Je refusai de tenir le rôle qui se jouait communément lors de centaines de réunions, centaines de procédures disciplinaires, et même centaines d'audiences judiciaires : rôle de l'accusé qui, s'accusant lui-même avec passion (et s'identifiant de la sorte à ses accusateurs), tentait d'implorer pitié. » (LP, p.289).

Tomas et Tereza sont aussi des exclus mais des exclus de la seconde génération, celle d'après 68. Tomas, qui refuse de renier un article qu'il a écrit avant l'invasion, est obligé d'abandonner son poste de chirurgien, le « "es muss sein !" » profondément enraciné » de sa vie (ILE, p.278) et devient laveur de vitres.

c. la chute

Ces romans racontent des histoires de résistance (Tomas, Mirek, le narrateur-auteur de LRO) mais aussi des histoires de chutes : dans le passage autobiographique de la troisième partie de LRO, le narrateur-auteur avoue : « [dans les années cinquante] je tombais comme la pierre » (LRO, p.110). Après avoir été exclu de l'université et du Parti en 1950 également, Ludvik est invité au mariage de son ami Jaroslav et il dit : « il ne me restait donc plus qu'à fêter *ma chute* par une liesse nuptiale. » (LP, p.76, je souligne).

La chute de Ludvik ne s'arrête pas à sa vengeance car elle se révèle inutile : d'une part, Pavel et Helena vont divorcer ; d'autre part, il s'aperçoit que Pavel et lui-même ne sont finalement pas si différents : « La ressemblance entre moi et Zemanek ne se bornait pas au fait qu'ayant changé d'opinions, il s'était rapproché de moi ; cette ressemblance était plus profonde et englobait nos destinées entières. » (LP, p.401). Bien que rien ne puisse réparer sa vie pillée, Ludvik retrouve quand même une sérénité (certes éphémère) en jouant de la clarinette avec l'orchestre à la fin.

Le motif de la chute traverse la troisième partie de LRO et imprime la trajectoire de Tamina dans les quatrième et sixième parties. Exilée de son pays, seule et exclue de la société des hommes, elle meurt au large de l'île des enfants, sans même la nostalgie de la ronde perdue.

La déchéance de Tomas et Tereza se termine dans la solitude et dans la mort, à la campagne là où ils sont moins persécutés, là où « l'Etat a perdu son autorité. » (ILE, p.411). Désolidarisée de la société pragoise, de leurs anciens amis intellectuels, leur vie se déroule dans le cycle idyllique des saisons. Leur vie hors du monde semble enfin heureuse, comme le souligne la beauté de leur valse finale, mais un accident de camion aux freins négligés y met fin.

L'existence des héros kundériens est profondément marquée par l'expérience historique unique qu'a représentée le communisme en Europe centrale. A travers leurs existences singulières, on découvre un régime totalitaire ébranlé dans les années soixante par la libéralisation.

Cette expérience historique permet au romancier d'éclairer à la fois des expériences humaines fondamentales et l'inexpérience, au sens d'immatunité, de ses personnages.

B. Expériences et inexpérience des individus

« Pour un romancier, une situation historique devient un laboratoire anthropologique dans lequel il étudie sa question principale : qu'est-ce que l'existence humaine ? »⁵ Cette réflexion de Kundera révèle ce qu'il tient pour capital : le roman permet d'explorer l'existence, de *poser la question* de l'existence.

Dans le cadre particulier de l'après-guerre en Europe centrale, des individus vivent des situations-limites ; dans la brèche de ces situations, le romancier découvre et met en lumière leur immaturité, leur fatale inexpérience et confronte leurs petites histoires problématiques à l'épopée de l'Histoire.

1. L'immaturité

L'image de l'enfant inachevé, projeté dans un monde qu'il n'a pas demandé et le thème de l'infantocratie, le règne angoissant d'enfants irresponsables, sont récurrents dans l'œuvre romanesque de Kundera.

a. Tyrannie des immatures

Le même de commandant dans LP est la figure la plus frappante du tyran immature. Le narrateur-personnage, Ludvik, ne lui donne même pas de nom, ce qui contribue à le typifier. Ce jeune commandant immature, qui doit redresser les « ennemis de la classe ouvrière », trouve dans la tyrannie le seul moyen efficace d'affirmer son pouvoir sur des hommes plus âgés que lui. Ludvik, sorti de l'enfer du pénitencier depuis dix ans quand il fait ce récit, analyse ainsi l'immaturité :

La jeunesse est horrible : c'est une scène où, sur les hautes cothurnes et dans les costumes les plus variés, des enfants s'agitent et profèrent des formules apprises qu'ils comprennent à moitié, mais auxquelles ils tiennent fanatiquement. L'Histoire aussi est horrible, qui sert si souvent de terrain de jeux aux immatures ; terrain de jeux pour un Néron jeunot, pour un Bonaparte jeunot, pour les foules électrisées d'enfants dont les passions imitées et les rôles simplistes se transfigurent en une réalité catastrophiquement réelle. » (LP, pp.139, 140).

⁵ M. Kundera, postface pour les éditions américaine, italienne et allemande de *La vie est ailleurs*, dans : K. Chvatik, *op. cit.*, p.228.

On note dans cet extrait la métaphore filée du théâtre (« scène », « cothurnes », « costumes », « rôles ») et celle de l'imitation fanatique (« apprises », « imitées », « fanatiquement ») qui font de l'Histoire un théâtre mais un théâtre d'*une réalité catastrophiquement réelle*. Cette expression, qui se distingue par le pléonasme et le néologisme construit sur le substantif « catastrophe », est hyperbolique. Elle traduit avec force le sentiment d'horreur que peut ressentir le narrateur-personnage, Ludvik, qui fait cette analyse. L'horreur : c'est bien ce qui lie dans ce passage Histoire et jeunesse comme le souligne le parallélisme « La jeunesse est horrible », « l'Histoire aussi est horrible ».

La jeunesse ou les enfants ne semblent pas renvoyer directement à leur sens premier (Néron, Bonaparte ou, dans la fiction, le même de commandant sont certes jeunes mais ne sont pas des enfants) mais plutôt caractériser des individus immatures. L'énumération « Néron jeunot, (...), Bonaparte jeunot, (...), foules électrisées d'enfants » place avant tout Néron et Bonaparte sur le même plan dans l'analyse de l'immaturité. Pour le narrateur, ils représentent la même « jeunesse horrible » : Néron a dix-sept ans quand il devient empereur romain (54 après Jésus Christ) ; après avoir fait empoisonner le fils de son père adoptif, Britannicus en 55, il fait périr sa mère Agrippine et contraint son maître Sénèque à se suicider. Son règne se termine dans la terreur, marqué par le grand incendie de Rome, en 64, qu'on a attribué à sa folie. On doit au jeune Bonaparte, futur Napoléon 1^{er}, la répression du soulèvement royaliste du 13-Vendémiaire (5 octobre 1795) et le coup d'Etat du 18-Brumaire (novembre 1799).

L'énumération (gradation chronologique) se clôt sur la mention des « foules électrisées d'enfants » qui peut renvoyer à la jeunesse tchèque (ou d'une autre nationalité) du 20^{ème} siècle, cette jeunesse sans passé et qui écoute de la « musique sans mémoire » évoquée par le romancier dans LRO : « l'île [des enfants] retentit des cris d'une chanson et d'un vacarme de guitares électriques. » (LRO, p.285).

Dans LRO et LP, les bourreaux sont immatures. D'une autre manière, les victimes le sont aussi.

b. Victimes de l'immaturation

Certains héros de Kundera sont victimes de leur inexpérience. Mais cette inexpérience se distingue de l'immaturation terrifiante d'un tyran historique comme Néron ou fictif comme le même de commandant car ces héros-là ne cherchent pas à *faire* l'Histoire.

C'est le cas de R., la journaliste de LRO qui, convoquée à la police, avoue toute l'affaire des rubriques d'astrologie. Lors de son entrevue clandestine avec Kundera (LRO, pp. 113-116), elle ne peut maîtriser sa peur qui se manifeste notamment par de constants aller-retour aux toilettes. Mais le narrateur précise : « Comprenez bien, R. n'était pas peureuse, simplement *elle était jeune et elle ignorait tout du monde*. Elle venait de recevoir le premier coup, incompréhensible et inattendu, et elle ne l'oublierait jamais. » (LRO, p.115, je souligne).

Elle était jeune et elle ignorait tout du monde. Les personnages de Kundera vivent sur la « planète de l'inexpérience », titre que le romancier avait d'abord envisagé pour ILE. Tomas et Tereza sont aussi victimes de leur immaturation lors de leurs expériences parallèles avec la police secrète.

Lors de ses deux entrevues avec l'homme du ministère de l'intérieur à propos de l'article sur Œdipe (ILE, pp.265-276), Tomas est handicapé par son manque d'expérience. L'homme le flatte et Tomas prend cette flatterie au sérieux si bien qu'il a ensuite des difficultés à ne pas dire la vérité sur cette affaire. Kundera précise alors, comme dans le cas de R. :

Mais ce n'était pas seulement par vanité. C'était surtout par inexpérience. Quand on se trouve en face de quelqu'un qui est aimable, déférent, courtois, il est très difficile de se convaincre à chaque instant que *rien* de ce qu'il dit n'est vrai, que *rien* n'est sincère. Pour réussir à *ne pas croire* (...) il faut un effort gigantesque, et aussi de l'entraînement, donc de fréquents interrogatoires policiers. C'était cet entraînement-là qui manquait à Tomas. (ILE, p.266)

De même, Tereza est victime de l'ingénieur avec lequel elle couche dans la quatrième partie de ILE. Du moins, on ne sait pas si elle a été victime d'un piège monté par la police secrète ou si sa crainte que Tomas ne découvre son infidélité se transforme en paranoïa. Le doute subsiste, renforcé par ce que lui dit l'ancien ambassadeur : « Il faut qu'ils prennent les gens au piège pour les avoir à leur service et les utiliser pour tendre à d'autres d'autres pièges, et ainsi de suite pour faire peu à peu de tout un peuple une immense organisation d'indicateurs. » (ILE, p.239).

Ces machinations de la police secrète ont eu récemment un nouvel écho en République Tchèque, confirmant les épisodes romanesques de ILE. Depuis le 1^{er} septembre 1997, chaque citoyen Tchèque a le droit de consulter son dossier personnel dans les archives de la STB, l'ex-police politique tchécoslovaque. Le directeur du centre où se déroulent ces consultations dit au *Monde* :

Après avoir vu leur dossier, certains viennent se confier, chercher des éclaircissements, ou tout simplement une forme de réconfort. D'autres préfèrent réfléchir seuls. Lorsque vous découvrez que c'était votre conjoint qui vous dénonçait à la STB, cela ne peut vous laisser indifférent, même si vous avez divorcé depuis.⁶

Cette sorte de terreur au quotidien est racontée par Kundera. Tereza est angoissée à l'idée de s'être fait piéger : « Tereza pensait à la photo où son corps était nu dans les bras de l'ingénieur. Elle cherchait à se rassurer : même en admettant que cette photo existe, Tomas ne la verrait jamais. Pour ces gens-là [la police], cette photo n'avait d'utilité que s'ils pouvaient s'en servir pour faire chanter Tereza. » (ILE, p.247).

Dans les romans de Kundera, ceux qui croient *faire* l'Histoire, sont présentés comme des bourreaux, souvent malgré eux car leur immaturité les rend irresponsables : le même de commandant dans LP, les jeunes qui dansent dans LRO, voire Jaromil dans *La vie est ailleurs* en sont des exemples. D'autres personnages qui résistent comme Tomas ou R. ou qui sont faibles comme Tereza sont victimes de leur immaturité, d'une inexpérience qui est,

selon Kundera, « une qualité de la condition humaine »⁷, ce que nous allons tenter d'expliquer.

2. Le prétexte des immatures

« Pour notre malheur, nous vivons notre vie comme on écrit un brouillon. Un auteur peut toujours refaire quelque chose d'imparfait ou le jeter à la poubelle. Mais la vie ce n'est pas la même chose. Ce que nous avons vécu ne peut être ni corrigé, ni épuré, ni jeté. »⁸

a. « Einmal ist keinmal »

La phrase « Einmal ist keinmal » est un des motifs récurrents du code existentiel de Tomas, ce qui permet de le définir. « Einmal ist keinmal. Une fois ne compte pas. Une fois, c'est jamais. L'histoire de la Bohême ne va pas se répéter une seconde fois, l'histoire de l'Europe non plus. L'Histoire de la Bohême et l'histoire de l'Europe sont deux esquisses qu'a tracées la fatale inexpérience de l'humanité. » (ILE, p.322). Si la vie n'est qu'une ébauche de vie, si une fois ne compte pas, cela pose deux problèmes concomitants : 1. Le problème de la décision : comment décider parmi l'immensité des possibilités, comment savoir quel est le meilleur choix ? « L'homme ne peut jamais savoir ce qu'il faut vouloir car il n'a qu'une vie et il ne peut ni la comparer à des vies antérieures ni la rectifier dans des vies ultérieures. » (ILE, p.19). 2. Le problème de la responsabilité de l'action, responsabilité ou irresponsabilité qu'on peut imputer à l'inexpérience.

Les personnages de Kundera incarnent ces problèmes. Les événements historiques révèlent leurs faiblesses ou leurs motivations parfois inavouées.

b. Les alibis de l'Histoire

Dans LP, Kostka a, dans son soliloque, un accès de clairvoyance : « Subitement, l'idée me vient que j'invoque de prétendus appels divins comme simples prétextes pour me

⁶ *Le Monde*, Mercredi 22 octobre 1997, p.2. Voir aussi la caricature de Pancho.

dérober à mes obligations humaines. » (LP, p.359). Ces appels divins sont en fait les événements politiques qui ponctuent sa chute : son exclusion de l'université, son exclusion de la ferme d'Etat, qu'il recouvre du voile rassurant de la religion, d' « appels divins », pour en faire une nécessité qu'il ne peut combattre puisqu'elle est voulue par Dieu. En réalité, ces événements lui permettent de ne pas assumer ses obligations, obligations de père : « j'avais à Prague femme et enfant », obligations d'ami et d'amant : « l'amour de Lucie m'apaurait » (p.358).

Dans LRO, Hugo, l'amant de Tamina, trouve également un prétexte pour fuir l'obligation d'aller chercher les carnets de Tamina à Prague. Il a prétendument écrit un article politique qui l'empêcherait d'y aller : « je sais que tu m'en veux parce que je ne peux pas aller à Prague. Moi aussi, j'ai d'abord pensé que je pourrais attendre pour publier cet article, mais ensuite j'ai compris que je n'avais pas le droit de me taire plus longtemps. » (p178). Hugo est le champion de la *litost*, cette rancœur amère qui blesse la personne aimée, car l'article politique n'est qu'un prétexte pour se venger de l'indifférence que Tamina manifeste à son égard.

Dans ILE, Tereza décide de quitter Tomas et Genève pour retourner à Prague. Sa décision est doublement motivée par sa faiblesse et par la faiblesse de son pays : elle est faible, donc elle décide de retourner au « pays des faibles ».

« Elle était *comme* Dubcek qui marquait une pause d'une demi-minute au milieu d'une phrase, elle était *comme* sa patrie qui bégayait, cherchait son souffle et ne pouvait parler. » (ILE, p.117, je souligne). Tereza légitime sa décision par le sort de son pays, sa faiblesse par le souvenir de la faiblesse du discours de Dubcek humilié. Mais la faiblesse du dirigeant tchèque n'est pas une donnée objective : il s'est laissé piégé par un mouvement de libéralisation qu'il a voulu canaliser mais qui l'a dépassé et il a été piégé par Brejnev qui a

⁷ M. Kundera, *L'art du roman, op.cit.*, p.162.

⁸ E. Sabato, *Héros et tombes*, Paris, Seuil, 1996, Coll. Points, p.110.

exigé un « compromis » après l'invasion de son pays. Cette faiblesse-là, née d'une contrainte historique, est une raison que se donne Tereza, libre de son choix, pour justifier sa faiblesse de caractère.

La vie de Tomas aussi est marquée par des événements historiques car il agit, ce qui le distingue des trois autres personnages (Kostka dans LP, Hugo dans LRO et Tereza dans ILE). Mais son « engagement » politique et intellectuel qui consiste à écrire un article sur la responsabilité des communistes dans les crimes du régime semble cacher une motivation plus profonde : son amour pour Tereza. En effet, s'il a l'idée d'une comparaison entre Œdipe et les dirigeants communistes, c'est que Tereza lui fait penser à « un enfant qu'on avait posé dans une corbeille et qu'on lui avait envoyé au fil de l'eau », à un enfant abandonné, à Œdipe. « Sans doute faut-il voir là le motif caché qui l'incita à aller chercher la traduction de l'Œdipe de Sophocle » (ILE, p.253). Cette anecdote met en lumière la contingence de son action.

De même, ce qui le pousse à ne pas signer la pétition que lui présentent son fils et le journaliste est son amour pour Tereza : « Il n'existait qu'un seul critère pour toutes ses décisions : ne rien faire qui pût nuire à Tereza. Tomas ne pouvait pas sauver les prisonniers politiques, mais il pouvait rendre Tereza heureuse. » (p.316).

Selon le romancier, l'inexpérience est inhérente à la condition humaine. Dans ILE, il évoque la possibilité de vivre une autre vie sur une autre planète tout en gardant le souvenir de sa vie passée : « Nous autres, sur la terre (sur la planète numéro un, sur la planète de l'inexpérience), nous ne pouvons évidemment nous faire qu'une idée très vague de ce qu'il adviendrait de l'homme sur les autres planètes. Serait-il plus sage ? La maturité est-elle seulement à sa portée ? » (ILE, p.323). Par inexpérience, ces personnages cherchent des raisons d'agir : l'Histoire en est une. Elle légitime, par exemple, les décisions de Kostka, Hugo ou Tereza. Quand Tomas agit sincèrement, il semble pourtant que son « engagement »

comme son « désengagement » proviennent de son amour pour Tereza. Certes, l'Etat communiste ne s'en acharne pas moins contre lui.

Dans tous les cas se profile derrière l'Histoire la petite histoire qui humanise ces personnages.

3. La petite histoire

« Ce refus du roman de voir l'Histoire se pavaner dans ses oripeaux d'apparat, le refus de cacher le désordre de la vie sous un uniforme, se signale par un désir irrévérencieux de faire entrevoir, ne serait-ce qu'un instant, le grotesque de ce qui se cache en dessous. »⁹ Le romancier dévoile par touches et parfois avec ironie l'humanité de certains personnages face à des situations historiques.

a. La merde contre l'Histoire

L'élément scatologique, s'il cherche d'abord à provoquer, a surtout une portée existentielle : le motif de la merde dans LP et ILE, celui du vomissement dans LRO, symbolisent la révolte du corps contre ce qui le dépasse : l'Histoire. D'une certaine manière, l'élément scatologique dévoile ce que cache l'Histoire : des hommes.

Le suicide de Iakov Staline, le fils du petit père des peuples, qui ouvre la sixième partie de ILE, est à cet égard édifiant. Dans le camp de prisonniers de guerre en Allemagne où il est interné, on lui reproche de ne pas nettoyer les latrines : « Les Anglais n'aimaient pas voir leurs latrines souillées de merde, fût-ce de la merde du fils de l'homme alors le plus puissant de l'univers. » (ILE, p.349). Ne supportant pas l'affront ni l'obligation de nettoyer, il se tue en s'élançant contre les barbelés électrifiés du camp. La merde est ici facteur d'ironie et de dérision à l'égard de l'Histoire et de ceux qui pensent la *faire*. On retrouve cette dimension

⁹ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Paris, XYZ, 1995, Coll. L'Harmattan, p.198.

ironique, presque *méchante*, dans LP avec le suicide scatologique manqué de la communiste Helena.

En fait, ces épisodes permettent de lever le voile embellissant dont l'Histoire peut recouvrir l'existence humaine. Derrière l'Histoire, il y a simplement la vie, le corps qui rappellent leurs droits.

Le vomissement a également une portée symbolique. « Place Saint-Venceslas, à Prague, il y a un type qui vomit. Un autre type passe devant lui, le regarde tristement et hoche la tête : si vous saviez comme je vous comprends... » (LRO, pp.19-20). Le cas du type qui vomit n'est pas unique, il rappelle Tereza qui vide son corps après avoir couché avec l'ingénieur ou Tamina qui vomit après que Hugo lui a annoncé qu'il n'irait pas à Prague pour des raisons « politiques ». Ce signe physique semble traduire un rejet intérieur profond, dégoût d'une époque ou d'un régime. La vie, le corps reprennent leurs droits contre l'Histoire.

Contre l'Histoire se dresse aussi la finitude de l'Homme, la conscience du temps qui passe et de la mort

b. La mort

L'annonce précoce de la mort de Tomas et Tereza inonde d'une lumière nostalgique les quatrième, cinquième et septième parties de ILE qui leur sont consacrées.

D'après ce qu'il [le fils de Tomas] disait dans sa lettre, ils avaient vécu ces dernières années dans un village où Tomas travaillait comme chauffeur de camion. Ils allaient souvent ensemble à la ville voisine où ils passaient toujours la nuit dans un petit hôtel. La route traversait des collines, tournait beaucoup, et le camion était tombé dans un ravin. On avait retrouvé les corps tout écrasés. (ILE, p.179)

Cette conscience de leur mort accompagne toute la lecture à partir de cette page et confère à chacune de leurs décisions un tour particulier : que valent les interrogatoires, les pétitions, la perte d'un travail, comparés à la mort simultanée et romantique du couple ?

Dans LP, Ludvik a une conscience vive du temps qui passe, du destin raté : « ma misère me lancinait, désolante misère de ma jeunesse ratée, misère de ces longues semaines

inassouvies. » (LP, p.174). La chute, le destin raté, la vie pillée par l'Histoire sont des leitmotifs qu'on retrouve dans les discours de Ludvik, Jaroslav et Kostka. Ils rappellent l'expérience de la vacuité que fait Ludvik durant ses années de camp et la vanité de son désir de vengeance : le temps passe sans rien réparer est la morale d'une histoire de vengeance inutile.

Au désir de vengeance se substitue le désir final d'arrêter le temps « comme dans une cabine de verre suspendue dans les profondeurs des eaux froides. » (LP, p.452). Il n'est pas anodin que ce désir d'arrêter le temps soit suscité par le folklore des chansons moraves qui rappellent à Ludvik son chez-soi lointain et trahi.

Dans ces trois romans, les personnages vivent des situations-limites qui mettent en lumière leur immaturité. La confrontation de leurs petites histoires singulières à l'Histoire universelle illustre ce qu'est le roman pour Kundera : un monde de la vie, un monde de l'expérience humaine, celle qui existe *avant* les concepts.

C. Des situations concrètes

Absence des libertés fondamentales, confiscation de la vérité, devenue mouvante, au gré des dirigeants : Primo Levi qui a vécu dans l'Italie mussolinienne et a été déporté à Auschwitz, le raconte dans *Si c'est un homme* :

Il n'y a qu'une vérité, celle qui est proclamée d'en haut ; les journaux se ressemblent tous, ils répètent tous une même et unique vérité ; même situation pour la radio, et vous ne pouvez pas écouter les radios étrangères, d'abord parce que c'est considéré comme un délit et que vous risquez la prison, et ensuite parce que la radio officielle fait intervenir un système de brouillage qui opère sur les longueurs d'onde des radios étrangères et rend leurs émissions inaudibles. Quand aux livres, ne sont traduits et publiés que ceux qui plaisent aux autorités ; les autres, il faut aller les chercher à l'étranger et les introduire dans votre pays à vos risques et périls, car ils sont considérés comme plus dangereux que de la drogue ou des explosifs ; et si on en trouve sur vous au passage de la frontière, on les saisit et vous êtes punis pour infraction à la loi. (...) Dans les Etats autoritaires, on a le droit d'altérer la vérité, de réécrire l'histoire rétrospectivement, de déformer les nouvelles, d'en supprimer de vraies, d'en ajouter de fausses.¹⁰

Cette situation historique extrême est un moyen concret, pour Kundera, d'explorer les différentes attitudes possibles de l'homme.

1. Ego expérimentaux

Dans ILE, le romancier fait une confession capitale sur le roman et ses personnages :

J'ai connu et j'ai moi-même vécu toutes ces *situations* ; d'aucune, pourtant, n'est issu le personnage que je suis moi-même dans mon curriculum vitae. *Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées*. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman. Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais *une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde*. (ILE, p.319, je souligne).

a. Les « vérités ennemies »¹¹

Les personnages sont des ego expérimentaux qui incarnent les possibilités existentielles non réalisées du romancier. L'expression « ego expérimentaux » est issue de la définition du roman que donne Kundera dans *L'art du roman* : « La grande forme de la prose

¹⁰ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Julliard, 1987, Coll. Presses Pocket, p.192.

où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence. »¹² Avec cette définition, il se place dans la lignée du romancier polonais Witold Gombrowicz qui affirme dans la préface de *La pornographie* (1960) : « je n'ai pour but que d'exploiter certaines possibilités d'un thème. »¹³

Chez Kundera, chaque personnage est défini par un certain nombre de mots-thèmes qui constituent son « code existentiel ». Les personnages ne sont pas décrits et ils n'ont pas vraiment de psychologie. Tamina naît de l'oubli, Tomas de la légèreté et de la pesanteur, Tereza de l'âme et du corps, Ludvik de la vengeance, etc.

Dans ILE, face à l'exil en Suisse, Kundera propose trois possibilités : 1. La possibilité « Sabina » pour qui la Suisse n'est qu'une étape de sa vie de trahisons successives ; 2. La possibilité « Tomas » qui vit à Genève comme à Prague entre son métier de chirurgien et ses aventures sexuelles ; 3. La possibilité « Tereza » qui ne supporte pas l'exil et décide finalement de rentrer au « pays des faibles ».

De même, dans LRO, l'oubli suscite deux possibilités : 1. Mirek qui écrit son destin pour le figer dans l'Histoire ; 2. Tamina qui perd le souvenir de son mari que seuls des carnets irrécupérables peuvent lui rappeler.

Dans LP, face à la chute, il y a la possibilité « Ludvik » qui ne sait pardonner et la possibilité « Kostka » qui voit dans les différentes étapes de sa chute un appel du Christ.

Les trois romans de Kundera fonctionnent sur ce schéma qui multiplie les différentes possibilités et permettent d'accéder à une connaissance littéraire de l'homme.

Deux possibilités retiennent notre attention : celle de l'intellectuel sceptique et celle du personnage qui se situe hors de l'Histoire.

b. L'intellectuel sceptique

¹¹ Expression empruntée à André Malraux à propos des personnages de Dostoïevski.

¹² M. Kundera, *L'art du roman*, op.cit., p.179.

¹³ W. Gombrowicz, préface de *La pornographie*, Paris, Gallimard, 1995, Coll. Folio, p.10.

La figure de l'intellectuel sceptique est présente dans les trois romans : Ludvik dans LP, Tomas dans ILE ou Jan dans LRO. Ces personnages sont les frères de Jakub dans *La valse aux adieux* ou du quadragénaire de *La vie est ailleurs*.

Ils se caractérisent par un certain recul intellectuel : dans son récit, Ludvik utilise une langue sobre et précise d'analyste, Jan laisse éclater son rire « du diable » à l'enterrement de Passer ou à la soirée érotique de Barbara, Tomas réfléchit à la possibilité d'une comparaison entre les dirigeants communistes des années cinquante et Œdipe. Ces trois personnages sont des *lecteurs*, ce qui permet au romancier de renouveler certains topoi de la littérature européenne. La lecture de *Daphnis et Chloé* alimente la réflexion de Jan sur l'amour, la nudité et l'excitation : « dans cette période-là, le livre préféré de Jan était l'antique roman de *Daphnis et Chloé*... » (LRO, p.297). La lecture d'*Œdipe* de Sophocle est à l'origine de l'article qu'écrit Tomas :

Elle était allongée sur son lit et il était à son chevet, persuadé que c'était un enfant qu'on avait posé dans une corbeille et qu'on lui avait envoyé au fil de l'eau.

Depuis, il affectionnait cette image de l'enfant abandonné et il pensait souvent aux mythes anciens où elle apparaît. Sans doute faut-il voir là le motif caché qui l'incita à aller chercher la traduction de l'*Œdipe* de Sophocle. (ILE, p.253).

Certains personnages de Kundera sont donc cultivés, comme l'indique la lecture de poèmes de Frantisek Halas dans LP ou celle d'*Anna Karénine* qui parcourt ILE, ne serait-ce que par le nom donné à la chienne de Tereza. Le romancier semble particulièrement affecter ces intellectuels sceptiques, cultivés, qui lisent et écrivent : d'une certaine manière, ils pourraient même être son reflet.

Tristan et Don Juan sont également convoqués par Sabina afin de caractériser la duplicité amoureuse de Tomas, Don Juan pour sa recherche effrénée du millionième de dissemblance chez chaque femme qu'il séduit mais Tristan pour son amour pour Tereza : « Elle revoyait Tomas comme si c'était une de ses toiles : au premier plan, Don Juan comme un faux décor peint de la main d'un peintre naïf ; par une fente du décor on apercevait Tristan. » (ILE, p.181).

Dans le cas de Ludvik, le romancier semble faire implicitement allusion à Hamlet, le héros de Shakespeare. Comme Hamlet, Ludvik veut se venger d'une trahison (celle de l'Histoire, celle de ses « camarades » qui ont lever le bras pour l'exclure). Mais sa vengeance est retardée à la fois par ses années au camp et sa rencontre tardive de la femme de Zemanek en 1965. Quinze ans après les faits, cette vengeance s'avère inutile :

La vengeance, comme je m'en suis convaincu ces jours-ci, est aussi vaine que ma course sur le trottoir roulant. Oui, c'est alors, dans la grande salle de la faculté, pendant que Zemanek déclamait *Reportage écrit sous la potence*, oui, c'est alors et alors seulement que j'aurais dû m'avancer vers lui, et le gifler ! Ajournée, la vengeance se transforme en leurre, en religion personnelle... (LP, p.420)

Avec des personnages comme Ludvik ou Tomas se pose le problème de l'action et de ses conséquences dans un monde aliéné : « le gouffre entre l'individu et son acte, entre l'acte et ses conséquences devient de plus en plus profond »¹⁴. Il semble y avoir dans l'Histoire un mécanisme incompréhensible qui détruit l'individu en transformant ses actes en leur contraire, surtout dans le cas de Ludvik : pour une blague, il est envoyé au camp. Tomas, lui, s'est exposé à la répression en attaquant ouvertement le régime. Mais la répression qui s'abat sur lui, si elle est « explicable », n'en est pas moins disproportionnée et odieuse. Cette disproportion est d'ailleurs évoquée lors de l'interrogatoire de Tomas qui s'exclame : « Allons donc ! Mon article a paru quelque part en fin de journal parmi d'autres lettres. Personne ne l'aura remarqué. » (ILE, p.268).

L'existence de ces personnages est immergée dans l'Histoire mais Kundera envisage aussi la possibilité d'existences qui échapperaient à l'Histoire.

c. Hors l'Histoire

Tamina est exilée dans une ville à l'ouest de l'Europe. Son mari est mort et elle est seule, sans contact affectif avec sa famille restée à Prague. Elle est seule et confrontée à l'absence d'un mari dont elle perd peu à peu le souvenir. Dans la quatrième partie de LRO, les

¹⁴ K. Chvatik, *op.cit.*, p.206.

repères spatio-temporels sont flous : elle vit à l'ouest, dans les années soixante-dix. Ces repères sont absents dans la sixième partie sur l'île des enfants. Cette absence de repères associée à son silence et à sa solitude d'exilée en font un personnage en marge de l'Histoire, comme Lucie dans LP, « dissimulée sous l'aile de l'Histoire en plein vol ». « Que pouvait-elle connaître, Lucie, de cette grande aile de l'Histoire ? A peine si le bruit assourdi en avait jamais frôlé son oreille ; elle ignorait tout de l'Histoire ; elle vivait *au-dessous* d'elle ; elle n'en avait pas soif ; elle ne savait rien des soucis *grands* et *temporels*, elle vivait pour ses soucis *petits* et *éternels*. »(LP, p.116).

Lucie, hors de l'Histoire, est à l'opposé de Ludvik qui vit dans l'Histoire et subit ses vicissitudes, comme le suggère l'antithèse : « grands et temporels », « petits et éternels », renforcée par l'italique.

On s'aperçoit toutefois qu'à l'intérieur ou en dehors de l'Histoire, les vies de ces personnages sont des « histoires de dévastation » (LP, p.448) où un mot, un geste peuvent avoir l'effet inverse de celui escompté.

2. Des vies dévastées

« Je savais cependant (et c'était un des principes fondamentaux de *ma science littéraire des hommes*) qu'il y a des *actes humains*, apparemment dénués de tout sens, qui sont pourtant nécessaires à l'homme *en ce qu'ils le définissent*. »¹⁵ Cette citation, issue de *La pornographie* de Gombrowicz, met en avant la possibilité d'une connaissance littéraire de l'homme.

Kundera, qui considère ce romancier polonais comme un de ses maîtres, essaie de définir l'homme dans sa réalité fragmentaire, diffractée : le poids d'une métaphore ou d'un mot apparemment anodin peut donner un sens à l'homme et à son action.

¹⁵ W. Gombrowicz, *op.cit.*, p.79, je souligne.

a. Pouvoir d'une métaphore

Kundera n'aime pas les métaphores-ornements : « Ma règle : très peu de métaphores dans un roman ; mais celles-ci doivent être ses points culminants. »¹⁶ Cette règle se vérifie dans les trois romans.

L'anecdote de la corneille enterrée vivante par des enfants, dans ILE, peut prendre une valeur métaphorique : la culture tchèque est enterrée vivante. Cet épisode est raconté du point de vue de Tereza (pp.230-235) :

Karénine la tirait et elle se laissa conduire. Finalement, au-dessus de l'argile gelée d'une plate-bande déserte, elle aperçut la petite tête noire d'une corneille au long bec. La petite tête sans corps bougeait doucement et, de temps à autre, le bec émettait un son triste et rauque. (...)

Elle s'agenouilla et tenta de creuser le sol tassé autour du corps de l'oiseau enterré vivant. (...)

A ce moment, une pierre s'abattit près d'elle. Elle leva les yeux et aperçut deux gamins d'une dizaine d'années à peine dans l'encoignure d'une maison. Elle se leva. Voyant sa réaction et le chien attaché à l'arbre, ils prirent la fuite. (ILE, p.230)

Cet épisode est également raconté dans la perspective de Tomas :

Elle l'avait trouvé à moitié enseveli. Jadis, les cosaques traitaient ainsi les ennemis faits prisonniers. « C'est des enfants qui ont fait ça », dit-elle, et il y avait dans cette phrase plus qu'une simple constatation ; c'était l'expression d'un soudain dégoût du genre humain. (ILE, p.302)

La corneille est un être faible (l'expression « petite tête » est répétée deux fois), torturé par « deux enfants d'une dizaine d'années », plus « forts » et forcément « supérieurs » à elle. De même, la Tchécoslovaquie est le « pays des faibles », envahie, tyrannisée par l'Union Soviétique, géographiquement et politiquement plus « forte », « supérieure » à elle.

Dans LRO, la métaphore des autruches souligne la solitude de Tamina : « Tamina les regardait comme envoûtée et les autruches parlaient toujours, avec de plus en plus d'insistance. Ensuite, comme elle s'éloignait avec Hugo, elles se lancèrent à leur poursuite le long de la clôture, et elles continuaient de faire claquer leurs becs pour les avertir de quelque chose, mais de quoi, Tamina n'en savait rien. » (LRO, p.149). Cette rencontre trouble Tamina.

¹⁶ M. Kundera, *L'art du roman*, Op. Cit., p.171.

En fait, elle métaphorise ce qu'elle vit : une grande solitude renforcée par le bavardage incessant et creux des gens qui ne se préoccupent pas d'elle.

L'idée de LP est née d'un fait divers : « Un jour, en 1961, je suis allé voir des amis dans la région minière où autrefois j'avais vécu. Ils m'ont raconté l'histoire d'une jeune ouvrière arrêtée et écrouée parce qu'elle volait, pour son amant, des fleurs dans les cimetières. » (LP, note de l'auteur, p.457). Ce fait divers est disséminé dans tout le roman et se transforme en métaphore.

Lucie offre des fleurs à Ludvik et celui-ci voit dans ce geste une carence des mots : « elle souffrait peut-être de la carence de son éloquence et voyait dans les fleurs une façon de parler ; non pas d'après la lourde symbolique des antiques langages des fleurs, mais plutôt dans un sens plus archaïque encore, plus nébuleux, plus instinctif, prélinguistique. » (LP, p.126). Toutefois, on apprend dans la sixième partie, prise en charge par Kostka, qu'elle volait ces fleurs dans le cimetière d'Ostrava. Soudain, ce geste prend une dimension inattendue : elle offre des fleurs qu'elle vole dans un cimetière, des fleurs de mort à son amant. D'une certaine manière, Lucie orne la vie de mort, la vie-mort de Ludvik dans son pénitencier.

b. Pouvoir et crise des mots

Dans les trois romans, le problème des mots se pose avec celui de la communication presque toujours ratée entre les personnages.

Dans LP, les mots de la carte postale causent l'exclusion de Ludvik. Il se défend d'avoir fait une plaisanterie mais le sens de la plaisanterie n'est pas le même pour lui et pour ses « camarades ». Ses explications : « c'était seulement pour faire une farce » (p.60) ou « je ne me rappelle même pas comment j'ai écrit cela, ça s'est fait très vite, deux lignes comme ça, pour blaguer » (p.61) ne peuvent pas le défendre ; lui et ses camarades ne parlent pas le même langage.

Le problème des mots se pose également dans LRO, notamment dans la quatrième partie. L'auteur stigmatise la graphomanie qui a pour cause et conséquence l'isolement général :

L'isolement général engendre la graphomanie, et la graphomanie généralisée renforce et aggrave à son tour l'isolement. L'invention de la presse à imprimer a jadis permis aux hommes de se comprendre mutuellement. A l'ère de la graphomanie universelle, le fait d'écrire des livres prend un sens opposé : chacun s'entoure de ses propres mots comme d'un mur de miroirs qui ne laisse filtrer aucune voix du dehors. (LRO, p.147)

De même, la solitude de Tamina est accentuée par la prolifération de paroles vides : « Tout le mystère de la popularité de Tamina vient de ce qu'elle ne désire pas parler d'elle-même. Elle accepte sans résistance les occupants de son oreille et elle ne dit jamais : “c'est tout à fait comme moi, je...” » (LRO, p.129).

Enfin dans ILE, le problème du langage est mis en évidence dans un glossaire, le « petit lexique des mots incompris ». Le narrateur analyse un mot ou une expression et dégage deux significations différentes pour Sabina et pour Franz. Ce petit lexique s'insère dans le récit (pp.133-140 ; 146-153 ; 159-167) mais ne l'interrompt pas car il apporte des informations sur son déroulement.

La définition des cortèges divise Franz et Sabina :

Franz trouvait irréaliste sa vie entre les livres. Il aspirait à la vie réelle, au contact d'autres hommes ou d'autres femmes marchant avec lui côte à côte, il aspirait à leur clameur. (...) Sabina, au temps où elle était étudiante, habitait dans une cité universitaire. Le 1^{er} mai, tout le monde était obligé de se rendre de bonne heure au point de rassemblement du cortège. Pour qu'il ne manquât personne, des étudiants, militants rétribués, vérifiaient que le bâtiment était vide. Elle allait se cacher dans les toilettes et ne retournait dans sa chambre que lorsque tout le monde était depuis longtemps parti. (ILE, p.147)

Le goût de Franz pour les cortèges se manifeste notamment pendant la marche du Cambodge, dans la sixième partie. Son désaccord avec Sabina s'explique aisément : elle a vécu dans un Etat totalitaire et non lui. Cette divergence d'expériences est d'ailleurs capitale car elle explique presque tous leurs désaccords de « vivre dans la vérité » à « la patrie de Sabina ».

Chaque thème problématique que Kundera explore est relié à un événement concret : ses personnages vivent une situation historique où les mots et les gestes perdent leur sens et où la communication est orientée par les règles d'un Etat totalitaire ou simplement par les règles d'un exil forcé, incompréhensible pour les personnages des pays refuges.

Ces trois romans sont des romans de l'existence dans les conditions du Coup de Prague, du Printemps de Prague ou de la normalisation, périodes que le romancier a vécues de l'intérieur. Dans ses romans, il condamne le joug communiste, ce qui ne l'empêche pas de critiquer aussi le monde moderne, non communiste : « j'ai compris seulement plus tard que le communisme me montrait, dans une version hyperbolisée ou caricaturale, les traits communs du monde moderne. »¹⁷

¹⁷ M. Kundera, *Diabolum*, dans K. Chvatik, *op. cit.*, p.245.

III. Le narrateur et l'Histoire

1948-1989 : La Tchécoslovaquie, ce petit Etat d'Europe centrale, est sous le joug soviétique, comme la Pologne et la Hongrie. Ces pays forment un glacis protecteur de l'URSS contre l'Occident dans une période de Guerre Froide. Les communistes y ont instauré un Etat totalitaire, soumis aux injonctions de Moscou. Le coup de Prague a ouvert en 1948 une ère de l'exclusive et du manichéisme.

En écrivant, Kundera ouvre au contraire une ère du soupçon, soupçon presque immédiatement étouffé, interdit par le régime totalitaire. Mais ce soupçon véhiculé par les romans de Kundera a traversé les frontières : des artistes courageux, comme l'écrivain Antonin Liehm ou le metteur en scène Georges Werler, ont, au mépris de la loi, passé les manuscrits en France. Ils ont été traduits et publiés par Gallimard et ont acquis une renommée internationale, comme le raconte le romancier :

Au moment où, en Tchécoslovaquie, mon nom était gommé des lettres tchèques (et certainement pour toujours, parce que je « ne vois aucune clarté au bout de ce chemin de violence »), la parution de *La plaisanterie* aux Editions Gallimard a lancé mon roman dans le monde entier, en sorte qu'à la place des lecteurs tchèques subitement perdus j'ai eu (tout aussi subitement) des lecteurs nouveaux. (LP, note de l'auteur, p.459, je souligne).

On note dans ce passage le pessimisme du romancier, suggéré par l'expression « et certainement pour toujours » : quand il écrit cette note en 1985, il n'imagine pas que son pays retrouve sa liberté quatre ans plus tard.

Le soupçon, qui se manifeste par le rire et l'ironie, traduit un goût pour la liberté. Le romancier, dont l'expérience est proche parfois de ses personnages (ils sont ses *ego expérimentaux*), remet tout en question, ébranle des valeurs que nous tenions pour acquises, des mythes en lesquels nous croyions.

Kundera n'ébranle pas seulement l'Histoire et ses mythes, il analyse aussi la débâcle de la rationalité moderne : les trois romans portent, à des degrés divers, la marque de son expérience individuelle ; ils mettent en lumière les problèmes de la mémoire et de l'oubli,

liés aux falsifications de L'Histoire dans les pays communistes ; enfin, ces romans offrent aussi une analyse de la modernité, de l'héritage dilapidé de Descartes.

A. L'expérience du romancier

« Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France. »

Cette phrase laconique et lacunaire se trouve dans les trois romans entre la page de titre et le sommaire des sept parties. Elle ne nous apprend rien sur la vie de l'auteur, si ce n'est cette date fatidique de 1975 qui marque un tournant dans sa vie d'écrivain : il est enfin libre, mais en exil.

Milan Kundera n'aime pas parler de son « misérable petit tas de secrets »¹, de sa vie. Il est « romancier et rien que romancier » et estime dans ses écrits critiques comme dans les émissions auxquelles il participe avant 85 (à partir de cette date, il n'accorde plus d'interviews), que la vie de l'auteur ne peut en rien influencer la compréhension de l'œuvre.

Ce parti-pris pose problème : le narrateur-auteur intervient dans deux des trois romans, LRO et ILE, et n'hésite pas à faire part de son expérience du totalitarisme. Ce qui arrive à ses personnages, lui-même l'a vécu en partie : illusion lyrique de 1948, Printemps de Prague, exil, comme nous l'apprennent la biographie qu'il rédige pour le dictionnaire des auteurs contemporains de Jérôme Garcin² ou la biographie de Lakis Proguidis dans *le dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*³.

Il faut dès lors examiner ce « je » mouvant d'un roman à l'autre et les rapports entre art et Histoire qui révèlent un engagement du romancier (précisément en tant que romancier) contre le totalitarisme.

1. Présences du narrateur-auteur

¹ A. Malraux, *Le miroir des limbes 1, antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972, coll. Folio, p.14.

² J. Garcin, *Le dictionnaire : littérature française contemporaine*, Paris, F. Bourin, 1988.

³ L. Proguidis, « Milan Kundera », in : *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Laffont, 1994, coll. Bouquins, pp.1749 à 1750.

Le « je », autobiographique ou non, est une composante essentielle des trois romans : « je » est tour à tour Ludvik, Helena, Jaroslav et Kostka dans LP ; « je » renvoie à l'auteur dans LRO et ILE, qui témoigne ou analyse.

Comment expliquer cette variation du « je » dans les trois romans, les digressions autobiographiques de LRO et les analyses ironiques de ILE ?

a. La part d'autobiographie

Dans *L'art du roman*, Kundera analyse la composition des troisième et sixième parties de LRO. Il reconnaît explicitement qu'il utilise des éléments autobiographiques :

Ce texte [troisième partie de LRO] est composé des éléments suivants : 1. L'anecdote sur deux étudiantes et leur lévitation ; 2. *Le récit autobiographique* ; 3. L'essai critique sur un livre féministe ; 4. La fable sur l'ange et le diable ; 5. Le récit sur Eluard qui vole au-dessus de Prague. Ces éléments ne peuvent exister l'un sans l'autre, ils s'éclairent et s'expliquent mutuellement en examinant un seul thème, une seule interrogation : « qu'est-ce qu'un ange ? » (...) La sixième partie, intitulée elle aussi *Les anges*, est composée : 1. Du récit onirique sur la mort de Tamina ; 2. *Du récit autobiographique de la mort de mon père* ; 3. De réflexions musicologiques ; 4. De réflexions sur l'oubli qui ravage Prague.⁴

Dans la troisième partie, le romancier raconte l'épisode des rubriques d'astrologie que Kundera a écrit en 1970 sous un pseudonyme alors qu'il n'avait plus le droit d'exercer une fonction publique. Dans la sixième partie, il parle de l'agonie et de la mort de son père, musicien, et ce récit est lié à une réflexion sur la musique de l'oubli de Karel Gott. Jamais l'élément biographique n'est pris pour lui-même, il semble servir à éclairer un thème.

Dans LRO et ILE, « je » a différentes fonctions : il est avant tout *témoin* d'événements historiques. Dans LRO, il est témoin de l'illusion lyrique qui suit le coup de Prague :

C'était encore Dieu sait quel anniversaire et une fois de plus il y avait dans les rues de Prague des rondes de jeunes qui dansaient. J'errais parmi eux, j'étais tout près d'eux, mais il ne m'était permis d'entrer dans aucune de leurs rondes. C'était en juin 1950 et Milada Horakova avait été pendue la veille. Elle était députée du parti socialiste et le tribunal communiste l'avait accusée de menées hostiles à l'Etat. Zavis Kalandra, surréaliste tchèque, ami d'André Breton et de Paul Eluard, avait été pendu en même temps qu'elle. Et de jeunes Tchèques dansaient et ils savaient que la veille, dans la même ville, une femme et un surréaliste s'étaient balancés au bout d'une corde, et ils dansaient avec encore plus de frénésie, parce que leur danse était la manifestation de leur innocence qui tranchait avec éclat sur la noirceur coupable des deux pendus, traîtres au peuple et à son espérance.(LRO, pp.107-108)

⁴ M. Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p.99, je souligne.

Milada Horakova, ancienne résistante déportée pendant la guerre, est pendue en 1950 avec Kalandra. Cet épisode traumatise le jeune Kundera qui écrit plus tard : « j'ai vu de très près cette époque où "le poète régnait avec le bourreau" ». J'ai entendu alors mon poète adoré, Paul Eluard, renier publiquement et solennellement, son ami pragois que la justice stalinienne avait envoyé au poteau. Cet épisode (j'en parle dans *Le livre du rire et de l'oubli*) fut pour moi un traumatisme. »⁵

Il revient en effet sur la trahison de Eluard dans LRO :

André Breton ne croyait pas que Kalandra avait trahi le peuple et son espérance et, à Paris, il avait appelé Eluard (par une lettre ouverte datée du 13 juin 1950) à protester contre l'accusation insensée et à tenter de sauver leur vieil ami. Mais *Eluard était en train de danser dans une ronde gigantesque entre Paris, Moscou, Prague, Varsovie, Sofia et la Grèce...* (LRO, p.108, je souligne)

« Je », témoin horrifié, est aussi *acteur* du drame qui se joue sur la scène de l'Histoire, comme le montre l'épisode des rubriques d'astrologie. Le romancier devient un personnage à part entière, nommé Milan Kundera ; l'extrait relate la fin de l'interrogatoire de R., la journaliste qui a permis à Kundera d'écrire ces rubriques d'astrologie :

Elle était certaine de n'avoir violé aucune loi. Ils lui avaient donné raison. Non, elle n'avait violé aucune loi. Elle n'avait enfreint que des règlements de service internes qui interdisent de collaborer avec *certaines personnes coupables d'avoir trompé la confiance du parti et de l'Etat*. Elle avait fait observer qu'il ne s'était rien produit de grave : *le nom de M. Kundera* était resté caché sous un pseudonyme et n'avait donc pu offenser personne. Quant aux honoraires que *M. Kundera* avait touchés, ce n'était même pas la peine d'en parler. Ils lui avaient encore donné raison : il ne s'était rien passé de grave, c'était exact, ils allaient se contenter d'établir un procès-verbal sur ce qui s'était passé, elle allait le signer et elle n'aurait rien à craindre. (LRO, p.114, je souligne).

L'auteur est un personnage à part entière désigné à deux reprises comme « M. Kundera ». *Elle n'avait enfreint que des règlements de service internes qui interdisent de collaborer avec certaines personnes coupables d'avoir trompé la confiance du parti et de l'Etat* : cette phrase retient notre attention car elle peut être prise en charge à la fois par le narrateur-auteur qui justifie la position de la jeune femme, persuadée de ne pas avoir enfreint

la loi, par la jeune femme ou par les policiers. Dans ces deux derniers cas, il s'agirait de discours indirect libre. Surtout, cette phrase identifie Kundera comme ennemi du parti et du régime : « coupable d'avoir trompé... » et dès lors il est rejeté de la société, en exil dans son propre pays.

Enfin, le narrateur-auteur se fait *analyste* de certains événements ou attitudes historiques. Dans LRO, il analyse une situation concrète qu'il a vécu, l'« exil » du chanteur de musique pop, Karel Gott :

En 1972, quand Karel Gott (...) partit à l'étranger, Husak [président tchèque installé par Moscou après 1968] eut peur. Il lui écrivit aussitôt à Francfort une lettre personnelle, dont je cite un passage littéralement sans rien inventer : « Cher Karel, nous ne vous en voulons pas. Revenez, je vous en prie, pour vous nous ferons tout ce que vous souhaiterez. Nous vous aiderons, vous nous aiderez... »

Réfléchissez un instant à ceci : Husak, sans sourciller, a laissé émigrer des médecins, des savants, des astronomes, des sportifs, des metteurs en scène, des cameramen, des ouvriers, des ingénieurs, des architectes, des historiens, des journalistes, des écrivains, des peintres, mais il ne pouvait pas supporter l'idée que Karel Gott quitte le pays. Parce que Karel Gott représentait la musique sans mémoire, cette musique où sont ensevelis les os de Beethoven et d'Ellington, les cendres de Palestrina et de Schönberg.

Le président de l'oubli et l'idiot de la musique faisaient la paire. Ils travaillaient à la même œuvre. (LRO, pp.276-277)

Dans ce passage, Kundera insère un extrait de document qu'il dit authentique, la lettre du président Husak au chanteur émigré, Karel Gott. Il commente ce document en impliquant le lecteur : « Réfléchissez un instant à ceci ». Il montre la connivence politique des deux hommes qui œuvrent à l'oubli général ; son accusation est renforcée par la longue énumération qui instaure d'emblée un déséquilibre entre la bêtise des deux hommes et la richesse culturelle et humaine (manuelle ou intellectuelle) que représentent les fonctions citées. Médecins, ouvriers, cameramen, historiens... tous ces gens ont fui et il ne reste de la place que pour l'oubli.

⁵ M. Kundera, postface pour les éditions américaine, italienne et allemande de *La vie est ailleurs*, cité dans K. Chvatik, *op.cit.*, p.226.

Dans ILE, l'analyse domine, notamment dans la sixième partie qui explore une notion assez abstraite : le kitsch. Pour Kundera, au-delà du simple mauvais goût de l'art tape-à-l'œil, il existe une attitude kitsch et des hommes kitsch⁶ :

La source du kitsch, c'est l'accord catégorique avec l'être.
Mais quel est le fondement de l'être ? Dieu ? L'humanité ? La lutte ? L'amour ?
L'homme ? La femme ?
Il y a là-dessus toutes sortes d'opinions, si bien qu'il y a toutes sortes de kitsch : le kitsch catholique, protestant, juif, communiste, fasciste, démocratique, féministe, européen, américain, national, international. (ILE, p.373).

Dans *L'art du roman* qu'il écrit après ILE, il revient sur cette notion et précise :
« Le kitsch est autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût. Il y a l'attitude kitsch. (...) Le besoin du kitsch de l'homme-kitsch (...) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de pouvoir s'y reconnaître avec une satisfaction émue.⁷ »

Le narrateur-auteur, présent dans LRO et ILE, est absent de LP où il laisse place à quatre narrateurs-personnages qui exposent tour à tour leur point de vue.

b. D'un roman à l'autre

LP est le premier roman de Kundera : il s'inspire d'un fait divers (une jeune femme vole des fleurs dans un cimetière pour les offrir à son amant) et Ludvik ressemble au personnage principal de « Personne ne va rire », première nouvelle de *Risibles amours*. Dans cette nouvelle, le narrateur, un jeune professeur d'art qui a le goût de la plaisanterie, refuse d'écrire un article sur un ouvrage qu'il juge sans valeur d'un certain monsieur Zaturecky. Après de nombreuses péripéties, il se met à dos le couple Zaturecky, son voisinage et sa jeune amie qui le quitte. Comme dans LP, un jeune homme qui aime faire des blagues, se heurte à un monde du sérieux où le rire est à réinventer.

LP est, d'un point de vue formel, à part : il n'y a aucune intrusion d'auteur et il est le seul roman où le récit est pris en charge par les narrateurs-personnages. En outre, contrairement aux deux autres romans, au moment où le romancier écrit LP (1965), il est en

⁶ Kundera s'inscrit, semble-t-il, dans la lignée de Hermann Broch et de son article « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », in : *Création littéraire et connaissance*, Gallimard, 1966, Coll. Tel.

prise directe avec les conflits de l'époque. Quand il écrit LRO et ILE, il est en France et sa poétique romanesque s'est dessinée dans des romans comme *La vie est ailleurs* ou *La valse aux adieux* ; sa pièce *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot* lui a également permis de roder sa technique de la variation.

LRO est composé de sept parties dont cinq n'ont *apparemment* rien à voir les unes avec les autres ; les quatrième et sixième parties sont reliées par un même personnage, Tamina. Une lecture attentive révèle néanmoins que l'unité d'action est supplantée par une unité de thèmes qui forment un réseau et donnent une structure cohérente au roman.

Le récit est objectif, raconté à la troisième personne mais il est entrecoupé par les observations du narrateur-auteur. La fiction se mêle à ses souvenirs : LRO est nourri d'un important matériau autobiographique. Mais, comme le précise Kvetoslav Chvatik, « la sélection qu'il en a faite reste néanmoins entièrement inféodée à la définition sémantique de l'ensemble »⁸. Autrement dit, les passages autobiographiques sont aussi une variation sur un thème : les anges ou l'oubli.

Dans ILE, Kundera revient à une structure plus traditionnelle : un narrateur à la troisième personne raconte une histoire dans la perspective d'un des personnages à la conscience duquel il a accès. Ce roman présente une structure parfaitement équilibrée, il ne privilégie aucune perspective :

- 1/ La légèreté et la pesanteur : perspective « Tomas »
- 2/ L'âme et le corps : perspective « Tereza »
- 3/ Les mots incompris : perspective « Sabina – Franz »
- 4/ L'âme et le corps : perspective « Tereza »
- 5/ La légèreté et la pesanteur : perspective « Tomas »
- 6/ La grande marche : perspective « Sabina – Franz »

⁷ M. Kundera, *L'art du roman, op.cit.*, pp.164-165.

⁸ K. Chvatik, *Op. Cit.*, p.145.

7/ Le sourire de Karénine : perspective « Tereza – Tomas »

Dans ce roman, il commente toujours ce qu'il raconte ; son « je » est présent à travers les analyses critiques des thèmes qui composent le « code existentiel » de ses personnages : pour Tereza, par exemple, l'âme et le corps. Il analyse également des notions abstraites qu'il pare de significations personnelles : le kitsch.

Le narrateur-auteur intervient différemment dans ces trois romans : LRO se distingue par l'expérience la plus concrète et la plus intime dont témoigne le narrateur ; un « je » philosophique s'interroge sur des thèmes et des notions dans ILE ; enfin, le narrateur-auteur est absent de LP où, toutefois, le goût de l'analyse de Ludvik ou les digressions musicales de Jaroslav préfigurent les tendances profondes du roman kundérien.

Le roman est aussi pour Kundera un moyen de s'opposer à un régime totalitaire sans mettre forcément en avant son expérience individuelle.

2. Art et Histoire

Ivan Klima, romancier tchèque contemporain, tombé en disgrâce après 1968, raconte dans *Amour et ordures* la difficulté d'écrire quand on est interdit et voué à l'oubli dans son propre pays :

J'écrivais : des heures, des jours, des semaines durant. Des pièces que jamais je ne verrais sur scène, et qui ne seraient sans doute pas publiées – du moins pas dans la langue dans laquelle je les avais écrites. Je travaillais mais en même temps j'avais peur que le silence qui m'entourait n'entrât en moi, ne paralysât mon imagination, ne voilât mes sens, n'anesthésiât mes histoires. Assis devant mon bureau, j'étais conscient du poids des murs, du poids du plafond et des objets qui auraient à tout instant pu m'ensevelir sous leur indifférence.⁹

Ivan Klima écrit contre le silence imposé. Malgré tout, ce silence assèche sa plume, comme le soulignent les trois verbes, « analyser », « voiler », « anesthésier ». L'Etat totalitaire fait taire les artistes et s'oppose à un art par essence multidimensionnel, ouvert aux

⁹ I. Klima, *Amour et ordures*, Paris, Seuil, 1992, p.23.

interprétations. Les idéologies dogmatiques véhiculées par l'Histoire sont « kitsch », selon Kundera, parce qu'elles sont unilatérales. C'est contre ce kitsch que se dresse le roman.

a. Le roman contre le kitsch

Le premier ennemi de l'auteur, même s'il l'identifie comme tel seulement dans ILE, c'est le kitsch, « la réduction de toute pluralité à une réalité unidimensionnelle, idéalisée et mensongère. »¹⁰

Un passage de ILE éclaire le rapport conflictuel de l'art et des artistes avec l'Histoire :

Dans une société où plusieurs courants coexistent et où leur influence s'annule ou se limite mutuellement, on peut encore échapper plus ou moins à l'inquisition du kitsch ; l'individu peut sauvegarder son originalité et l'artiste créer des œuvres inattendues. Mais là où un seul mouvement politique détient tout le pouvoir, on se trouve d'emblée au royaume du kitsch *totalitaire*.

Si je dis totalitaire, c'est parce que tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie : toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité), tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle), l'ironie (parce qu'au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux), mais aussi la mère qui a abandonné sa famille ou l'homme qui préfère les hommes aux femmes et menace ainsi le sacro-saint slogan « croissez et multipliez-vous ». (ILE, p.363).

Dans un pays démocratique, « où plusieurs courants coexistent », l'artiste est libre : les deux expressions « sauvegarder son originalité » et « créer des œuvres inattendues » le soulignent. Le narrateur oppose la pluralité d'opinions au régime totalitaire où, par définition, « un seul mouvement politique détient tout le pouvoir ». La pluralité est annihilée, réduite aux dogmes du Parti, à une pensée unidimensionnelle. Cette situation de « kitsch totalitaire » ne permet pas à l'artiste de s'exprimer car l'artiste libre menace le dogme.

Le second paragraphe justifie l'emploi de l'expression « kitsch totalitaire ». « Tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie » : les artistes et intellectuels sont bannis de la vie sociale, de leur propre vie, ils sont effacés de l'histoire de leur pays. Pourquoi sont-ils bannis ? Parce qu'ils ne peuvent entrer dans le cercle magique du Bonheur et de l'avenir radieux. Les intellectuels se caractérisent par trois mots qui les condamnent :

individualisme, scepticisme, ironie. Ces trois mots définissent dans l'Etat totalitaire une attitude a-communautaire, a-collective, qui les distingue, donc les rejette.

Cette citation ne se limite pas aux intellectuels : la mère indigne ou les homosexuels, parce qu'ils ne se conforment pas aux règles du régime communiste (« croissez et multipliez-vous »), sont aussi rejetés.

Le roman, comme l'entend Kundera, est une manifestation d'individualisme et de scepticisme. Le roman n'apporte pas de vérité, il œuvre même contre la Vérité unilatérale du dogme.

Ses trois romans (mais aussi toute son œuvre) sont profondément polyphoniques, polysémiques : aucune voix ne domine, chaque personnage incarne une attitude possible face à une situation. Ses romans sont aussi ludiques, ironiques, ce qui lui permet de se jouer du sérieux de l'Histoire et de la Vérité.

Mais à quel prix est-on artiste dans un régime totalitaire ?

b. Les artistes

Peu après que les Russes ont occupé mon pays en 1968, ils m'ont chassé de mon travail (comme des milliers et des milliers d'autres Tchèques), et personne n'avait le droit de me donner un autre emploi. Alors de jeunes amis sont venus me trouver, qui étaient trop jeunes pour être déjà sur les listes des Russes et pouvaient donc rester dans les salles de rédaction, dans les écoles, dans les studios de cinéma. Ces bons et jeunes amis, que je ne trahirai jamais, m'ont proposé d'écrire sous leurs noms des dramatiques pour la radio et la télévision, des pièces de théâtre, des articles, des reportages, des scénarios de films, pour que je puisse ainsi gagner de quoi vivre. J'ai utilisé quelques-uns de ces services, mais je les refusais le plus souvent, parce que je n'arrivais pas à faire tout ce qu'on me proposait, et aussi parce que c'était dangereux. Pas pour moi, mais pour eux. La police secrète voulait nous affamer, nous réduire à la misère, nous contraindre à capituler et à nous rétracter publiquement. C'est pourquoi elle surveillait avec vigilance les issues de secours par lesquelles nous tentions d'échapper à l'encerclement, et châtiât durement ceux qui faisaient cadeau de leur nom. (LRO, pp.96-97)

La police secrète voulait nous affamer. Kundera, Klima, Havel ou Hrabal, qui ont des histoires très différentes, sont *tous* victimes de la répression après 68. Le régime cherche à anéantir les artistes qui deviennent clandestins dans leur propre pays. Dans LRO, Kundera

¹⁰ Eva Le Grand, *Milan Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., p.28.

peut encore écrire sous un pseudonyme ; le narrateur de *Amour et ordures* est contraint d'endosser la veste orange des balayeurs.

Le sort que connaissent ces intellectuels, Kundera le montre à travers certains personnages artistes comme Sabina dans ILE ou Cenek dans LP. Ces personnages deviennent en quelque sorte le reflet de l'auteur.

Cenek est un étudiant exclu des Arts Déco de Prague vers 1950 : « il était tombé chez les noirs [les mineurs] à cause de toiles cubistes qu'il s'entêtait à peindre à l'Ecole. » (LP, p.91). De même, quand elle est étudiante, Sabina n'a pas le droit de peindre des toiles cubistes : « Elle s'inscrit à l'école des Beaux-Arts mais il ne lui était pas permis de peindre comme Picasso. Il fallait alors obligatoirement pratiquer ce qui s'appelait le réalisme socialiste, et aux Beaux-Arts on fabriquait des portraits de chefs d'Etat communistes. » (ILE, p.136).

A partir de 1948, l'art est mis au service de la propagande du régime. Comme le montre Kundera dans *La vie est ailleurs*, seuls les poètes qui vantent la Révolution sont admis ; dans LP, le jazz est interdit sous prétexte que c'est une musique « bourgeoise » et le folklore teinté de propagande collectiviste est promu. Ludvik s'érige contre la fausseté de certaines chansons dites folkloriques ; il critique son ami Jaroslav qui les joue dans son orchestre :

En dehors de l'ensemble, montre-moi un seul homme qui se les chante ! Trouve-moi un seul coopérateur qui les fredonne pour son plaisir à lui, vos ritournelles à la gloire des coopératives ! Elles lui feraient grimacer la gueule, tellement elles sont truquées ! Ce texte de propagande rebique de cette musique pseudo-populaire comme un col mal ajusté ! Une chanson simili-morave sur Fucik ! Quel défi au bon sens ! Un journaliste pragois ! Qu'est-ce qu'il a de commun avec la Moravie ? (LP, p.235)

Dans cet extrait, la multitude de points d'exclamation traduit la colère de Ludvik. La propagande est mise en lumière par les adjectifs « truquées », « pseudo-populaire », « simili-morave ».

Cenek et Sabina trouvent néanmoins des moyens pour contrevenir aux diverses

interdictions :

Depuis un an qu'il était incorporé, Cenek avait fait beaucoup de grands dessins muraux qui, sous le précédent commandant, avaient toujours eu l'heur de plaire. (...) Le nouveau commandant d'unité (...) l'avait fait appeler afin de lui demander de peindre quelque chose pour agrémenter la salle réservée aux cours d'éducation politique. Il lui avait alors dit de laisser tomber, cette fois-ci, les vieilles lunes de Zizka pour « s'orienter davantage sur le contemporain » ; le tableau devait représenter l'Armée rouge et son union avec notre classe ouvrière, et puis aussi son importance dans la victoire du socialisme en Février. (...) Quand nous découvrîmes le dessin achevé (...), le silence fut total : au milieu, campé dans la pose du héros, un soldat russe chaudement habillé ; mitraillette en sautoir, bonnet de fourrure jusqu'aux oreilles, de toutes parts entouré de huit femmes nues. Deux, à ses côtés, le regardaient d'un air coquin, tandis qu'il tenait chacune d'elle par l'épaule, la trogne secouée d'un rire gras ; les autres femmes faisaient cour autour de lui, lui tendaient les bras ou étaient tout simplement plantées là (il y en avait aussi une de couchée), exposant leurs jolies formes. (LP, pp.133-134)

Ce tableau, qui représente un soldat russe libidineux, vaut à Cenek une peine disciplinaire : la représentation de la classe ouvrière est une affaire sérieuse.

Sabina découvre fortuitement une autre manière de peindre mais elle doit cacher ses toiles pour ne pas être exclue de l'école :

« Ce tableau-là, je l'avais abîmé. De la peinture rouge avait coulé sur la toile. Au début, j'étais furieuse, mais cette tache a commencé à me plaire parce qu'on aurait dit une fissure, comme si le chantier n'était pas un vrai chantier, mais seulement un vieux décor fendu où le chantier était peint en trompe l'œil. J'ai commencé à m'amuser avec cette fissure, à l'agrandir, à imaginer ce qu'on pouvait voir derrière. C'est comme ça que j'ai peint mon premier cycle de tableaux que j'ai appelé Décors. Evidemment, il fallait que personne ne les vît. On m'aurait fichue à la porte de l'école. Devant, c'était toujours un monde parfaitement réaliste et, en arrière-plan, comme derrière la toile déchirée d'un décor de théâtre, on voyait quelque chose de mystérieux ou d'abstrait.»

Elle s'interrompt, puis elle ajouta : « Devant c'était le mensonge intelligible, et derrière l'incompréhensible vérité. » (ILE, pp.97-98)

La dernière phrase de ce passage est capitale : devant, on voit un monde compréhensible, rassurant, kitsch ; derrière, on aperçoit l'incompréhensible, la part d'ombre de chaque chose que l'artiste cherche à déceler ou à explorer.

Le peintre surréaliste belge, Magritte, donnait toujours des titres énigmatiques à ses tableaux ; ces titres étaient soigneusement choisis pour « qu'ils empêchent de situer [ses]

tableaux dans une *région rassurante* »¹¹. L'artiste cherche à dévoiler l'incompréhensible, quitte à déranger, ce qui n'est pas du goût du Parti.

L'expérience du régime communiste, vécue par le romancier, est un des matériaux de ses romans. Il témoigne, s'inspire de ce qu'il a vécu ou analyse des événements historiques. Ses romans lui permettent de combattre le kitsch de l'Histoire qui anéantit libertés individuelles et esthétiques.

Comme beaucoup d'artistes tchèques de l'après-guerre, il est condamné au silence (et donc, à l'oubli) par le régime. Mais ses romans luttent contre cet oubli généralisé et organisé par la propagande.

Comme le suggère Maria Nemcova Banerjee dans *Paradoxes terminaux* : « Pour Kundera, l'instant de l'éveil en ce matin du 21 août 1968 où il découvre les chars soviétiques dans les rues de Prague, n'appartient plus à l'Histoire qui commande le pouvoir décréatif du temps. Cet instant habite plutôt, avec le pouvoir émotionnel de la mémoire, dans l'imagination anachronique qu'il a libérée à travers ses romans. »¹²

L'imagination du romancier se met au service de la mémoire, contre l'oubli.

¹¹ M. Daubert, « Le fantôme de Bruxelles », in : *Télérama* no 2515, 25 mars 1998, pp.14-18.

¹² M. Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, Paris, Gallimard, 1993, Coll. NRF, pp.11-12. Elle crée le néologisme « décréatif » : il suggère qu'avec le temps, les événements historiques se déforment et s'oublent.

B. La mémoire et l'oubli

Dans *Amour et ordures*, Klima raconte les méfaits des rénovations à Prague :
« Chez nous on rénove sans arrêt : la foi, les bâtiments et les noms de rue, tantôt pour masquer, tantôt pour simuler le passage du temps, le tout étant qu'il ne reste rien de vrai, rien qui puisse témoigner. »¹³

Rien de vrai, rien qui puisse témoigner : dans les régimes totalitaires, les dirigeants s'attellent à effacer le passé, à effacer le souvenir des exclus par le biais de la propagande. Les noms de rue tchèques sont remplacés par des noms soviétiques et on cherche à créer un nouvel imaginaire populaire avec des héros comme Fucik ou des chansons folkloriques à la gloire des coopératives agricoles, de Staline, de l'Union Soviétique. Pour les dirigeants soviétiques, « l'avenir a déjà eu lieu et, pour eux, il ne fera que se répéter » (LP, p.370). Cette phrase qui caractérise le régime communiste trouve un écho chez Aron. Il explique dans *Dimensions de la conscience historique* les conséquences de cette prétention à maîtriser l'avenir et le sens de l'Histoire :

Vouloir que l'Histoire ait un sens, c'est inviter l'homme à maîtriser sa nature et à rendre conforme à la raison l'ordre de la vie en commun. Prétendre connaître à l'avance le sens ultime et les voies du salut, c'est substituer des mythologies historiques au progrès ingrat du savoir et de l'action.

L'homme aliène son humanité et s'il renonce à chercher et s'il s'imagine avoir dit le dernier mot.¹⁴

C'est précisément contre cette « aliénation de l'humanité » que s'érigent les romans de Kundera. Les dirigeants communistes prétendent maîtriser le sens de l'Histoire et ordonner la « vie en commun », ce qui se traduit dans la réalité par l'oubli organisé de certains événements ou individus non conformes à l'idéologie officielle.

Mais ces romans, même ceux publiés à l'étranger, sont en quelque sorte garant de la mémoire collective en racontant contre l'Histoire officielle certains événements et la vie de certaines personnes réduites au silence.

¹³ I. Klima, *Amour et ordures*, op.cit., p.63.

1. Histoire et oubli

A la fin des *testaments trahis*, Kundera raconte :

Ecrivant *Le livre du rire et de l'oubli*, je me suis plongé dans le personnage de Tamina qui a perdu son mari et essaie désespérément de retrouver, de rassembler des souvenirs dispersés pour reconstruire un être disparu, un passé révolu ; c'est alors que j'ai commencé à comprendre que, dans un souvenir, on ne retrouve pas la *présence* du mort ; les souvenirs ne sont que la confirmation de son absence ; dans les souvenirs le mort n'est qu'un passé qui pâlit, qui s'éloigne, inaccessible.¹⁵

Tamina ne se pardonne pas d'avoir oublié. Dans la sixième partie, un jeune homme apparaît, comme dans un conte, et lui conseille : « oublier votre oubli » (LRO, p.251) pour échapper à la pesanteur des choses humaines.

Oublier votre oubli. Cette phrase infinitive produit un effet d'hypnose par la répétition du verbe et de son substantif : oublier – oubli. On peut imaginer que les dirigeants communistes cherchent aussi à hypnotiser le peuple tchèque pour qu'il oublie : qu'il oublie son passé historique, ses morts, qu'il oublie la pensée et les paradoxes.

Si on considère l'oubli planifié par l'Etat communiste, on s'aperçoit qu'on ne peut disjoindre le destin collectif du peuple tchèque et le destin individuel des personnages.

a. Oublis collectifs, oublis individuels

Une structure contrapuntique complexe permet au romancier d'exploiter le thème de l'oubli. LRO est le roman de l'oubli comme l'annonce d'emblée son titre. Mais l'oubli trouve de nombreux échos dans toute son œuvre, notamment dans LP et ILE.

LRO s'ouvre sur l'image historique de Gottwald annonçant au peuple la réussite du Coup de Prague de 1948 ; Clementis est à ses côtés. Quatre ans plus tard (1952, année des procès politiques de Prague), il est effacé de la photo historique et du même coup, parce qu'il ne figure plus dans les livres d'Histoire étudiés à l'école, il est effacé de la mémoire collective et du destin de la Tchécoslovaquie. Cette anecdote racontée dans l'incipit est suivie par

¹⁴ R. Aron, *Dimensions de la conscience historique*, Plon, 1964, pp.44-45.

¹⁵ M. Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p334.

l'histoire de Mirek : cet intellectuel veut récupérer des lettres qu'il a écrites à Zdena, la maîtresse qu'il avait à l'époque du Coup de Prague. Il veut les détruire pour qu'aucune preuve ne reste de la liaison qu'il a entretenue avec cette femme.

Le geste de Mirek peut être mis en parallèle avec le geste des dirigeants communistes « prêts à vendre aux gens un avenir contre leur passé » (LRO, p.31) :

S'il voulait l'effacer des photographies de sa vie, ce n'était pas parce qu'il ne l'aimait pas, mais parce qu'il l'avait aimée. Il l'avait gommée, elle et son amour pour elle, il avait gratté son image jusqu'à la faire disparaître comme la section de propagande du parti avait fait disparaître Clementis du balcon où Gottwald avait prononcé son discours historique. *Mirek récrit l'Histoire exactement comme le parti communiste*, comme tous les partis politiques, comme tous les peuples, comme l'homme. On crie qu'on veut façonner un avenir meilleur, mais ce n'est pas vrai. L'avenir n'est qu'un vide indifférent qui n'intéresse personne, mais le passé est plein de vie et son visage irrite, révolte, blesse, au point que nous voulons le détruire ou le repeindre. On ne veut être maître de l'avenir que pour pouvoir changer le passé. On se bat pour avoir accès aux laboratoires où on peut retoucher les photos et récrire les biographies et l'Histoire. (LRO, pp.41-42, je souligne)

L'énumération en gradation « irrite, révolte, blesse » explique pourquoi ces hommes veulent effacer certains événements historiques passés : ils ne les supportent pas. Les verbes « effacer », « gommée », « disparaître » à deux reprises, « détruire » traduisent le goût de ces hommes pour la révision d'un passé qu'ils récrivent : « récrit », « récrire », « repeindre ».

De la même manière, l'oubli par Tamina des noms doux que lui donnait son mari fait écho à l'oubli qui hante Prague :

La rue où est née Tamina s'appelait rue Schwerinova. C'était pendant la guerre et Prague était occupée par les Allemands. Son père est né avenue Tchernokostelecka – avenue de l'église noire. C'était sous l'Autriche-Hongrie. Sa mère s'est installée chez son père avenue du Maréchal-Foch. C'était après la guerre de 14-18. Tamina a passé son enfance avenue Staline et c'est avenue de Vinohrady que son mari est venu la chercher pour la conduire à son nouveau foyer. Pourtant, c'était toujours la même rue, on lui changeait seulement le nom, sans cesse, on lui lavait le cerveau pour l'abêtir. (LRO, pp.242-243)

L'oubli organisé « efface les noms des rues, nivelle la culture du peuple qui l'habite et occulte les œuvres qui y ont vu le jour. »¹⁶ C'est le cas dans ILE : le changement

¹⁶ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op.cit., p.148.

des noms de rue confisque aux Tchèques leur passé et avec leur passé, leur culture. Tomas et Tereza passent leur dimanche dans une ville d'eaux :

Tomas montrait l'hôtel. Il y avait quand même quelque chose de changé. Autrefois, il s'appelait le Grand Hôtel et maintenant, d'après l'enseigne, c'était le Baïkal. Ils regardèrent la plaque, à l'angle du bâtiment : c'était la place de Moscou. Ils firent ensuite le tour (...) de toutes les rues qu'ils connaissaient, et ils regardaient leurs noms : il y avait la rue de Stalingrad, la rue de Leningrad, la rue de Rostov (...), il y avait la maison de convalescence Tolstoï (...) le cinéma Gorki et le café Pouchkine. Tous les noms étaient tirés de la Russie et de l'histoire russe. (...)

Une station thermale de Bohême était ainsi devenue du jour au lendemain une petite Russie imaginaire, et Tereza constatait que le passé qu'ils étaient venus chercher ici leur était confisqué. (ILE, pp.241-242)

Dans LP, les communistes tentent aussi de créer une nouvelle mémoire collective par le biais d'un renouvellement du folklore, des héros pour créer une nouvelle identité russe et non plus tchèque.

b. Idylle, le mirage de l'intemporel

François Ricard, dans la postface de ILE, intitulée « L'Idylle et l'idylle, relecture de Milan Kundera », met en évidence le caractère polysémique du mot « idylle » dans l'œuvre de Kundera.

Il y a, selon lui, deux types d'idylle : l'Idylle instaurée par le communisme, le cercle idyllique de la vie joyeuse, le Bonheur *pour tous* et l'idylle que peuvent vivre *des individus*, coupés du monde, qui ont abandonné le destin collectif. Nous examinons ici l'Idylle qui abolit la mémoire et cherche à faire croire au mirage de l'intemporalité.

L'univers de l'Idylle est « l'univers de la fusion, de la dissolution de l'individu dans le tout rassemblé » (ILE, postface, p.464) ; c'est l'univers de la Joie collective où le doute ou l'amertume entraîne l'exclusion du groupe. Le rire de Ludvik n'est pas conforme à la Joie programmée : il est exclu de l'université, du parti, de sa propre vie.

Dans l'univers Idyllique, le passé n'existe pas, ne doit pas exister, comme le crie le président Husak aux enfants tchèques : « Mes enfants, ne regardez jamais en arrière ! » (LRO, p.266). Seul l'avenir compte mais l'avenir n'a pas de consistance. Ce mirage de l'intemporel prend forme sur l'île des enfants qui peut symboliser un pays coupé du reste du

monde, sans mémoire du passé historique, peuplé d'éternels enfants qui vivent dans la répétition des mêmes jeux et des mêmes gestes. Sur l'île, le temps est aboli et tout se répète au rythme de la musique rock et des jeux abêtissants. « L'Histoire s'évapore de la mémoire » (LRO, p.20).

c. Kitsch et oubli

Il existe toutefois un intermédiaire, une « station de correspondance » entre la mémoire des êtres, des événements, et l'oubli : le kitsch.

Dans l'œuvre de Kundera, le kitsch est une notion ambiguë et polymorphe. Quand elle a trait à l'Histoire des individus ou des événements, elle qualifie une vérité unilatérale, réductrice, voire fausse. La dernière page de l'essai sur le kitsch dans ILE (sixième partie) éclaire cette notion :

Qu'est-il resté des agonisants du Cambodge ?
Une grande photo de la star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune.
Qu'est-il resté de Tomas ?
Une inscription : il voulait le Royaume de Dieu sur la terre.
Qu'est-il resté de Beethoven ?
Un homme morose à l'invraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre :
« Es muss sein ! »
Qu'est-il resté de Franz ?
Une inscription : après un long égarement, le retour.
Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. (ILE, p.406)

Des médecins et des intellectuels organisent une marche à la frontière du Cambodge pour obliger les Vietnamiens qui occupent ce pays à les laisser entrer pour apporter une aide humanitaire. Les conflits du Cambodge sont complexes et l'état de la population cambodgienne (qui vient de subir un génocide) catastrophique. Pourtant, la seule photo qui reste est celle de la star américaine : cette photo réduit et fausse l'Histoire, avant même que l'événement cambodgien ne soit oublié au profit d'un autre événement.

Il en est de même pour les individus, « changés en kitsch » avant d'être complètement oubliés. Le fils de Tomas, catholique, inscrit sur sa tombe : « il voulait le royaume de Dieu sur la terre » ; il ne réduit pas seulement la vie de Tomas à cette épitaphe, il

la fausse : Tomas est le type même de l'intellectuel sceptique et athée, à ses instants profane, comme le prouvent ses réflexions sur la chirurgie ou la sexualité.

L'épithète qu'inscrit la femme de Franz sur sa tombe est encore plus grinçante : elle récupère son corps et le confisque à l'étudiante à lunettes avec laquelle il vivait, avant de mourir.

Ludvik, dans LP, analyse l'oubli :

La plupart des gens s'adonnent au mirage d'une double croyance : ils croient à la *pérennité de la mémoire* (des hommes, des choses, des actes, des nations) et à la *possibilité de réparer* (des actes, des erreurs, des pêchés, des torts). L'une est aussi fausse que l'autre. La vérité se situe juste à l'opposé : tout sera oublié et rien ne sera réparé. Le rôle de la réparation (et par la vengeance et par le pardon) sera tenu par l'oubli. Personne ne réparera les torts commis, mais tous les torts seront oubliés. (LP, p.422)

Tout sera oublié et rien ne sera réparé : cette phrase pessimiste sonne comme un échec. Mais il reste une dernière chance de lutter contre l'oubli : le roman.

2. La répétition contre l'oubli

Quand on lit et relit Kundera, on s'aperçoit que chaque roman exploite une série de thèmes déjà exploités dans d'autres romans. En fait, toute son œuvre est une immense variation sur quelques thèmes choisis : le rire, l'oubli, l'amour, la frontière, la légèreté, la pesanteur, etc.

La répétition est un procédé dont ne peut se passer le romancier : « Les répétitions représentent le ressort même de la poétique de la variation kundérienne conçue comme reprise continuelle, mais toujours *différentiante*, d'un même objet (thème, mot, motif) pour l'investir à chaque fois d'un nouveau sens, d'un *autre éclairage temporel*. », comme l'écrit Eva Le Grand¹⁷.

¹⁷ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op.cit., p114.

La répétition-variation semble être investie d'un rôle mnésique, elle permet de garder le souvenir de certains événements : comme on apprend en répétant, Kundera répète des événements, des situations historiques comme pour les ancrer dans la mémoire du lecteur.

Là où les hérauts de la propagande soviétique répètent pour abêtir le peuple, le romancier répète pour conserver la mémoire des vaincus.

a. Ethique de la variation

Les trois romans étudiés présentent une grande cohérence. Le rire analysé dans LRO dans la digression sur les deux rires (p.100) est un des thèmes centraux de LP. Dans LP, Ludvik distingue le rire sérieux des années lyriques et le rire qui naît de l'ironie : « ces années-là se déclaraient les plus joyeuses de toutes, et quiconque n'exultait pas devenait aussitôt suspect de s'affliger de la victoire de la classe ouvrière » (LP, pp.49-50). Dans LRO, le narrateur dénonce une imposture sémantique : « il y a deux rires et nous n'avons pas de mot pour les distinguer. » (p.102). Il distingue le rire du diable, rire ironique, conscient de l'absurdité des choses humaines et le rire des anges, rire du consensus, de l'adhésion aveugle.

Le kitsch, ce thème central de ILE, développé dans la sixième partie, est déjà présent dans le premier roman de Kundera, LP. Le personnage de Helena colle à la définition que Kundera donne du kitsch dans ILE : « l'accord catégorique avec l'être ». Dans ses monologues, Helena répète qu'elle ne veut pas séparer les domaines public et privé et qu'elle veut rester toujours la même : « je cherche un amour où je pourrais vivre *telle que j'ai toujours été, telle que je suis encore*, avec mes anciens rêves et mes idéaux, car je ne veux pas que ma vie se casse par le milieu, je veux qu'elle demeure *une de bout en bout...* » (LP, pp.39-40, je souligne).

Enfin, dans les trois romans, on retrouve le thème de la *chute* comme pour donner une image concrète de la déchéance sociale de certains personnages : la chute de Ludvik au

début des années 50, celle du narrateur après 1948 dans LRO, celle de Tamina exilée dans les années 70, celle de Tomas et Tereza après la normalisation.

A l'échelle du roman, la répétition-variation permet de mémoriser certains événements. Dans LP, les mêmes faits sont racontés par quatre narrateurs différents : le Coup de Prague est vu tour à tour par Ludvik, Helena, Jaroslav, Kostka. Leurs discours apportent quatre éclairages différents sur l'Histoire.

Dans ILE, les mêmes événements sont racontés dans la perspective de personnages différents : l'épisode de la ville d'eaux aux noms de rue confisqués est vécu par Tereza et Tomas. Dans « L'âme et le corps », raconté dans la perspective de Tereza, cet épisode prend trois pages (pp.241-244) ; dans « La légèreté et la pesanteur », il prend une ligne, qui permet de rappeler au lecteur cet événement : « ils allèrent dans une ville d'eaux où il constatèrent que toutes les rues avaient été rebaptisées de noms russes et où ils rencontrèrent un ancien malade de Tomas » (p.326). On relève qu'à la différence de Tereza, l'événement est vécu par Tomas sans pathos, comme le souligne le verbe « constater ».

Dans LRO, Kundera répète un passage entier au début de la première partie et au début de la sixième, à 230 pages d'intervalle :

En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague pour haranguer les centaines de milliers de citoyens massés sur la place de la Vieille Ville. Ce fut un grand tournant dans l'histoire de la Bohême. Un moment fatidique comme il y en a un ou deux par millénaire.

Gottwald était flanqué de ses camarades, et à côté de lui, tout près, se tenait Clementis. Il neigeait, il faisait froid et Gottwald était nu-tête. Clementis, plein de sollicitude, a enlevé sa toque de fourrure et l'a posée sur la tête de Gottwald. (LRO, p.13)

En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague pour haranguer les centaines de milliers de citoyens massés sur la place de la Vieille Ville. Ce fut un grand tournant dans l'histoire de la Bohême. * Il neigeait, il faisait froid et Gottwald était nu-tête. Clementis, plein de sollicitude, a enlevé sa toque de fourrure et l'a posée sur la tête de Gottwald. (p.241, j'ajoute l'étoile : à cet endroit, dans l'incipit, le narrateur a ajouté deux phrases)

La répétition de cette image permet au lecteur de se souvenir d'un homme, Clementis et d'un geste (il pose sa toque sur la tête de Gottwald) contre la manipulation de l'Histoire par la propagande soviétique qui efface des noms, des hommes et des événements.

Les deux analyses qui suivent ce tableau de Gottwald et Clementis, en revanche, varient, mais disent la même chose : l'oubli. Dans l'incipit, le narrateur part de cette image pour dénoncer les pratiques de la propagande qui efface les visages gênants des photos historiques ; dans la sixième partie, il rappelle une caractéristique du roman de Kafka :

Le temps du roman de Kafka est le temps d'une humanité qui a perdu la continuité avec l'humanité, d'une humanité qui ne sait plus rien et ne se rappelle plus rien et habite dans des villes qui n'ont pas de nom et dont les rues sont des rues sans nom ou portent un autre nom qu'hier, car le nom est une continuité avec le passé et les gens qui n'ont pas de passé sont des gens sans nom. (LRO, p.242)

Le procédé de la répétition permet au romancier de conserver, contre la propagande de l'oubli, la mémoire des vaincus.

b. La mémoire des vaincus

Tamina, Ludvik, Tomas et Tereza sont des vaincus : vaincus par l'Histoire, exclus de la société, réduits au silence, oubliés. Avec ces personnages, le romancier cherche à raviver le souvenir des oubliés que la police secrète a voulu effacer à jamais, comme l'explique Hannah Arendt : « La seule trace qu'ils [les indésirables des régimes totalitaires] laissent derrière eux est le souvenir de ceux qui les connaissaient et les aimaient, et l'une des tâches les plus ardues de la police secrète est de s'assurer que ces traces elles-mêmes disparaissent avec le condamné. »¹⁸

La mémoire confisquée est rendue dans le livre qui devient une sorte de livre-mémoire, mémoire vive qui se transmet de lecteur en lecteur.

Après la lecture reste le souvenir d'événements historiques que le lecteur a pu vivre aussi. Mais surtout, il reste le souvenir d'une femme seule qui souffre de l'absence de

¹⁸ H. Arendt, *Le système totalitaire*, op.cit., p.167.

son mari mort, Tamina, d'un couple romantique qui meurt d'une mort romantique, Tomas et Tereza, d'un rescapé du camp de travail, Ludvik.

Le roman propose aussi une mémoire de la souffrance individuelle, une souffrance vécue par des personnages imaginés mais que le lecteur a pu, selon son expérience, ressentir.

c. idylle, la nostalgie de la beauté

Ces histoires de souffrances individuelles laissent émerger une nostalgie de la beauté. Comme nous le rappelions précédemment, il y a selon François Ricard deux types d'idylle : l'Idylle imaginée par les régimes totalitaires et l'idylle privée, celle de Ludvik, furtive, à la fin de LP ou celle de Tereza et Tomas à la fin de ILE.

L'idylle coupe l'individu du groupe et donne la nostalgie d'un monde parfait, en accord avec l'être, « où la tristesse n'est pas légère, le rire n'est pas rictus, l'amour pas risible, la haine pas timide, où les gens aiment corps et âme. » (LP, p.452).

A la fin de ILE, le couple vit une idylle de la séparation, voué à une solitude limitée par les seules visites des agriculteurs du voisinage mais « ils avaient coupé leur vie passée comme on coupe, avec des ciseaux, un ruban » (ILE, p.410). Pourtant Tomas et Tereza sont presque heureux. En effet, cette idylle n'est pas parfaite : Tereza est encore jalouse de Tomas et elle prend conscience que la véritable idylle n'est possible qu'avec les animaux :

L'amour qui la lie à Karénine est meilleur que l'amour qui existe entre elle et Tomas. Meilleur, pas plus grand. (...) C'est un amour désintéressé : Tereza ne veut rien de Karénine. Elle n'exige même pas d'amour. Elle ne s'est jamais posé les questions qui tourmentent les couples humains : est-ce qu'il m'aime ? a-t-il aimé quelqu'un plus que moi ? m'aime-t-il plus que moi je l'aime ? (...) Et encore une chose : Tereza a accepté Karénine tel qu'il est, elle n'a pas cherché à le changer à son image. (ILE, p.432-433)

Dans LRO, la beauté n'est plus qu'un souvenir nostalgique. Le narrateur-auteur imagine Tamina avec un anneau d'or dans la bouche, qu'elle essaie de retenir. Il raconte que cet anneau est en fait issu d'un texte de Thomas Mann qui fait surgir la beauté par le tintement de l'anneau contre un vase d'argent :

Je crois que Thomas Mann a fait tinter cette note « légère, limpide, métallique » pour que naisse le silence. Il en avait besoin pour qu'on entendît la beauté (...) et la beauté, pour être perceptible, a besoin d'un degré minimal de silence (dont la mesure est précisément le son que produit un anneau d'or tombant dans un vase d'argent).

(oui, je sais, vous ne savez pas de quoi je parle parce que la beauté a depuis longtemps disparu. Elle a disparu sous la surface du bruit – bruit des mots, bruit des autos, bruit de la musique – dans lequel nous vivons constamment. Elle est noyée comme l'Atlantide. Il n'en est resté qu'un mot dont le sens est chaque année moins intelligible.) (LRO, pp.163-164)

La beauté a depuis longtemps disparu. Le constat est tragique mais la nostalgie de la beauté permet aussi aux personnages de tenir dans un monde dévasté par l'oubli.

Le roman, autant qu'il le peut, garantit la mémoire contre l'oubli. Mais le romancier n'est pas historien, comme le rappelle Paul Veyne : « l'historien, lui, n'est ni un collectionneur, ni un esthète ; la beauté ne l'intéresse pas, la rareté non plus. Rien que la vérité. »¹⁹. Kundera ne cherche pas la vérité historique, il montre les rouages de la propagande, les conséquences de la mainmise soviétique sur la Tchécoslovaquie, par le biais de personnages inventés. Avec des mots, il lutte contre le pouvoir communiste, ce qui revient à lutter contre l'oubli parce que « la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli. » (LRO, p.14)

Mais ses romans vont plus loin en mettant en lumière les paradoxes de notre siècle, l'irrationalité du monde moderne.

¹⁹ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, 1971, pp.18-19.

C. Les démystifications

La « subversion politique », ici, est globale, elle ne s'attaque pas seulement à telle ou telle réalisation mais bien à l'idée même, à l'*idole* (dirait Valéry, à qui Kundera ressemble par plus d'un côté) de la politique. Le regard que Kundera jette sur l'histoire et la politique n'est ce qu'il est, au fond, que parce qu'il ne traite pas l'histoire et la politique avec *sérieux*, mais plutôt avec *recul*, un recul qui n'a rien à voir avec l'« objectivité » scientifique ou historique ni avec l'analyse d'un militant d'opposition (reculs purement tactiques), car c'est un recul absolu, inconditionnel, le recul de l'incroyance.²⁰

François Ricard dégage ici trois idées fondamentales : Kundera ne traite pas l'Histoire avec objectivité scientifique, il n'est pas historien. Mais il n'est pas non plus un « militant d'opposition », il ne cherche pas à convaincre ou à dresser le lecteur à tout prix contre le communisme. Enfin, il a « le recul de l'incroyance » : c'est un sceptique.

Ce scepticisme se traduit dans ses romans par une démystification de l'Histoire et des choses humaines, par un goût du rire, cet « ennemi juré de tous les absolus »²¹. Il cherche à déjouer les pensées préétablies, les préjugés. Surtout, il ne limite pas son scepticisme à son expérience du communisme. Il met en lumière les paradoxes de notre modernité, la faillite des positions établies par Descartes : l'Europe qui a vu la victoire de la raison aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles est en proie à la plus pure irrationalité. « Le rêve d'une humanité unie, vivant en paix dans la confortable maison bâtie par une providence créée par l'homme, s'effondre dans la monstruosité de deux guerres mondiales déclenchées par l'Europe. »²²

1. La frontière

« Il y a peu de chose qui sépare l'horrible du comique » dit Ionesco²³. Kundera examine dans ses trois romans la mince *frontière* qui sépare horrible et comique. Le thème de la frontière laisse éclater un rire libérateur qui lui permet de démystifier certains grands mythes de l'Histoire et de déjouer le sérieux de certaines situations humaines.

²⁰ F. Ricard, « le Point de vue de Satan », postface de *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, 1987, Coll. Folio, p.469.

²¹ M. Nemcova Banerjee, *op.cit*, p.11.

²² *Ibid*, p.15.

²³ Cité dans *L'art du roman*, *op.cit*, p.179.

a. Sexe et Histoire

Les thèmes du sexe et de l'Histoire sont liés dans les romans de Kundera car ils révèlent la frontière au-delà de laquelle le rire salvateur retentit, ce rire proscrit par l'Etat communiste. Kundera éclaire simultanément le comique de la sexualité et le comique de l'Histoire : il suggère que les dirigeants communistes et les amoureux lyriques ont une même haine du rire et de l'ironie.

Pour Kundera, l'Histoire n'est pas une valeur suprême. Pour ses Don Juan, l'amour n'est pas une valeur suprême non plus ; tout sentiment, tout désir est relatif et relativisé. Ce parallélisme entre amour et Histoire est commenté par Eva Le Grand :

Se laisser aller au rire, comme l'a fait Jan chez Barbara, c'est risquer de voir le désir disparaître comme par enchantement. Cela semble d'ailleurs encore plus vrai lorsqu'il s'agit d'une sexualité organisée et (pré)programmée et où, d'emblée, toute relation érotique échoue lamentablement. Le rire – celui du diable – il va sans dire – voilà ce qui relie chez Kundera la vision de la sexualité à celle de l'Histoire, lien dont celui-ci révèle, avec une ironie teintée de tristesse, l'inacceptable comique.²⁴

La dernière partie de LRO s'intitule « La frontière » ; ce thème est examiné à des degrés divers dans les trois romans et lie amour, sexualité et Histoire, comme le remarque le narrateur de LRO : « il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens : *l'amour*, les convictions, la foi, *l'Histoire*. » (LRO, p.311, je souligne).

L'exemple que prend Eva Le Grand n'est pas anodin : Barbara organise une soirée érotique et elle règne sur la vingtaine de personnes réunies chez elle, elle choisit les couples, les gestes érotiques, elle réprimande les mauvais joueurs : « Barbara était partout *présente*, toujours *vigilante* et infiniment *exigeante*. Elle n'admettait pas que ses invités se divisent en couples et se cachent dans leurs coins » (LRO, p.335, je souligne). Barbara est autoritaire, comme le montrent les trois adjectifs soulignés ; on s'aperçoit que d'une certaine manière, sa soirée symbolise un Etat totalitaire avec son organisation rigoureuse, ses gestes et paroles (pré)programmés, ses ordres et sa répression. D'ailleurs, quand Jan et un jeune homme sont

pris d'un fou rire (du diable), ils sont mis à la porte, comme Ludvik est exclu de l'université et du Parti pour une blague.

Dans LRO, le narrateur raconte une des aventures sexuelles de Jan avec une femme mariée :

C'était à *chaque fois pareil*, mais un jour il se produisit un petit fait anodin qu'il n'oublierait jamais : elle le regarda et elle ne put retenir un sourire. C'était un sourire presque tendre, plein de compréhension et de sympathie, un sourire timide qui cherchait lui-même à se faire pardonner, mais incontestablement un sourire né de l'éclairage du ridicule qui inonda soudain toute la scène. Il eut beaucoup de mal à se maîtriser et à ne pas retourner ce sourire. Car il voyait lui aussi émerger de la pénombre de l'habitude le ridicule inopiné de deux personnes qui se font face et lèvent très haut les jambes dans une étrange précipitation. Pour un peu, il aurait éclaté de rire. Mais il savait qu'ensuite ils ne pourraient plus faire l'amour. Le rire était là *comme un énorme piège* qui attendait patiemment dans la pièce, dissimulé *derrière une mince paroi invisible*. (...) Quelques millimètres le séparaient de *la frontière au-delà de laquelle les choses n'ont plus de sens*.

Il s'était maîtrisé. Il avait repoussé le sourire, il avait jeté son pantalon et s'était vite avancé vers son amie pour toucher aussitôt son corps dont la chaleur allait chasser *le diable du rire*. (LRO, pp.321-322, je souligne)

Dans ce cas, le rire naît de l'habitude, de la répétition, comme le soulignent les expressions « à chaque fois pareil », « la pénombre de l'habitude ». Le rire est un « piège » car il met en lumière « la frontière au-delà de laquelle les choses n'ont plus de sens » ; c'est le « diable du rire » ou le « rire du diable », celui que Kundera distingue du « rire des anges » : le rire de la moquerie, du ridicule et de l'absurde contre le rire sérieux, le rire de consensus, le rire exclusif.

Le rire du diable met en péril l'amour mais aussi l'Histoire ; il peut subvertir le désir « préprogrammé » tout comme enrayer la machine huilée de l'Etat totalitaire. Kostka explique à son Ludvik imaginaire pourquoi le rire moqueur n'est pas toléré dans ces régimes :

A Genève, quand Calvin y faisait la loi, vivait un jeune homme, qui vous ressemblait peut-être, garçon intelligent et blagueur. On mit la main sur ses carnets pleins de quolibets sur le compte de Jesus-Christ et de l'Ecriture. y a-t-il de quoi se fâcher ? se dit sans aucun doute ce garçon qui vous ressemblait tellement. Après tout, il n'avait rien fait de mal, il blaguait, voilà tout. La haine ? il ne la connaissait guère. Il ne connaissait, sans doute, que la moquerie et l'indifférence. il fut exécuté.

Ah, n'allez pas me croire partisan d'une telle cruauté ! Je veux simplement dire qu'*aucun grand mouvement qui veut transformer le monde ne tolère le sarcasme ou la moquerie, parce que c'est une rouille qui corrode tout*. (LP, p.353, je souligne).

²⁴ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op.cit., p.198.

L'exemple de la victime de Jean Calvin élargit le propos à tous les mouvements idéologiques ou religieux. Il est une métaphore de ce qui est arrivé à Ludvik, comme le souligne l'usage à deux reprises du verbe « ressembler ». La clause du premier paragraphe confère à cette histoire une valeur d'exemplum : *il fut exécuté*. Ludvik, lui, n'est qu'exclu de sa propre vie mais à différents moments, il imagine qu'autant de bras se seraient levés pour le condamner à mort lors de son exclusion en 1950.

La dernière phrase de l'extrait dit clairement qu'aucun mouvement et, qui plus est, aucun Etat qui veut changer le monde, ne tolère le rire du diable : le rire du diable sape le sérieux de l'idéologie, désunit le cercle des croyants.

b. Contre les mythes de l'Histoire

Le rire et l'ironie permettent à Kundera de se dresser contre les mythes et illusions véhiculés par l'Histoire.

La sixième partie de ILE, intitulée « La grande marche » (elle décrit la marche sur le Cambodge), se distingue du reste du roman par son ironie corrosive. En fait, « L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté. »²⁵ Kundera cherche à subvertir et à déjouer la séduction qu'exerce le kitsch (de la gauche, de la droite, de la dictature, de la démocratie, de n'importe quelle idéologie) au profit d'une distanciation ironique propre au roman.

Il fustige la « starisation » de la marche sur le Cambodge en en faisant un tableau grand-guignolesque :

Photographes et cameramen sautillaient autour de l'actrice et du chanteur. Un célèbre photographe américain voulait avoir leurs deux visages et le drapeau dans son objectif, ce qui n'était pas facile vu la hauteur de la hampe. Il se mit à courir à reculons dans une rizière. C'est ainsi qu'il posa le pied sur une mine. Il y eut une explosion et son corps déchiqueté vola en morceaux, aspergeant d'une averse de sang l'intelligentsia internationale.

Le chanteur et l'actrice étaient épouvantés et restaient cloués sur place. Tous deux levèrent les yeux vers le drapeau. Il était éclaboussé de sang. Tout d'abord, ce spectacle ne fit

²⁵ M. Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 164, je souligne.

qu'accroître leur terreur. Ensuite, à plusieurs reprises, ils levèrent timidement les yeux et ils commencèrent à sourire. Ils éprouvaient un orgueil étrange, encore inconnu, à l'idée que le drapeau qu'ils portaient était sanctifié par le sang. Ils se remirent en marche. (ILE, pp. 387-388)

Un mot pourrait qualifier ce passage : hypotypose. En effet, il se caractérise par de nombreux verbes d'action qui rendent le tableau dynamique : « sautiller » ; « courir » ; « lever » ; « porter ». Ce tableau est hyperbolique, comme le soulignent le réseau lexical du sang : « sang » à trois reprises ; celui de l'eau : « aspergeant », « averse », « éclaboussés » ; celui de la terreur : « terreur », « épouvantés » ; ou enfin, celui de la blessure : « déchiqueté », « en morceaux ».

L'hyperbole est une façon de se moquer de la marche et surtout, de montrer qu'elle fait partie, malgré ses bonnes intentions, du « tout fictionnel » organisé par les médias. Kundera montre en nous faisant rire (cette scène est *méchamment* drôle) que dans nos sociétés modernes, tout peut devenir spectacle, même la mort, même la souffrance la plus atroce.

Tout peut devenir spectacle et c'est à ce moment-là que tout perd son sens, même la grande marche, comme le pense Franz :

Franz comprit soudain combien ils étaient ridicules, lui et les autres, pourtant cette prise de conscience ne l'éloignait pas d'eux, elle ne lui inspirait aucune ironie, au contraire, il éprouvait pour eux un infini amour, comme celui qu'on éprouve pour les *condamnés*. Oui, la Grande Marche touche à sa *fin*, mais est-ce une raison pour que Franz la trahisse ? Sa propre vie ne s'approche-t-elle pas également de sa *fin* ? Doit-il tourner en dérision l'*exhibitionnisme* de ceux qui ont accompagné à la frontière des médecins courageux ? Tous ces gens-là peuvent-ils faire autre chose que donner un *spectacle* ? Leur reste-t-il quelque chose de mieux ? (ILE, p.391, je souligne)

Une partie de la société moderne se caractérise par son exhibitionnisme, par son goût du spectacle et par sa recherche d'un public anonyme ou non.

Kundera démystifie également les illusions de la modernité, le féminisme ou le nudisme dans LRO. A la fin de ce roman, Jan et Edwige sont sur une plage de nudistes :

Il fut saisi d'une étrange tristesse et de cette tristesse émergeait comme d'un brouillard une idée plus étrange encore : c'est en foule et nus que les Juifs allaient dans les chambres à gaz. Il ne comprenait pas pourquoi cette image lui revenait si obstinément à l'esprit ni ce qu'elle voulait au juste lui signifier. (...)

La tristesse que Jan ressentait à cause des corps nus épars sur la plage était de plus en plus insupportable. Il dit : « C'est tellement curieux, tous ces corps nus ici... » (LRO, p.341)

Dans ILE, Tereza est aussi confrontée au nudisme. Quand elle présente ses photos de l'invasion soviétique, le rédacteur en chef d'un magazine suisse lui propose de regarder les photos d'une plage de nudistes :

Le rédacteur en chef dit à Tereza d'une voix presque coupable : « c'est exactement le contraire de ce que vous avez photographié, vous. »

Tereza répondit : « Mais pas du tout ! C'est exactement la même chose. »

Personne ne comprit cette phrase, et moi aussi j'ai quelque peine à m'expliquer ce que Tereza voulait dire en comparant une plage de nudistes à l'invasion russe. Elle examinait les épreuves et s'arrêta longuement sur une photo où l'on voyait en cercle une famille de quatre personnes : la mère toute nue penchée sur ses enfants, avec ses grosses mamelles qui pendaient comme pendent les mamelles d'une chèvre ou d'une vache, et de dos, pareillement penché en avant, le mari dont les bourses ressemblaient à des pis miniatures. (ILE, p.107)

L'invasion soviétique et la plage de nudistes, pour Tereza, *c'est exactement la même chose*. Que signifie cette comparaison ? Jan est mal à l'aise sur une plage de nudistes parce qu'elle lui rappelle les camps de concentration ; Tereza rapproche l'invasion soviétique d'une plage de nudistes. Dans les deux cas (camps de concentration ou invasion soviétique), l'individu est atteint, on le nie physiquement et intellectuellement. On nie sa singularité, son droit d'exister. Pour Jan et Tereza, même si ce n'est jamais dit explicitement, le nudisme atteint l'individualité : l'humanité de l'individu se réduit à une sorte de bestialité. Dans ILE, la famille de nudistes est d'ailleurs comparée à des animaux (« pis », « mamelles », « chèvre », « vache »).

Les romans de Kundera racontent des histoires d'*individus* qui vivent dans un univers où l'individu est menacé par le pouvoir, par les idéologies ou même par les modes. On aurait pu croire que son expérience tchèque lui ferait condamner uniquement le communisme. Or on s'aperçoit qu'il cherche aussi à « mettre en lumière la continuité qui existe entre l'univers communiste et celui de nos sociétés démocratiques »²⁶.

2. Communisme et démocratie

²⁶ Guy Scarpetta, « Une lecture complice », in : Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op.cit., p.16.

Dans *Les testaments trahis*, Kundera raconte une anecdote qui met en lumière la continuité entre communisme et démocratie :

Quand, de cette Tchécoslovaquie truffée de micros, je suis ensuite arrivé en France, j'ai vu à la une d'un magazine une grande photo de Jacques Brel qui se cachait le visage, traqué par des photographes devant l'hôpital où il soignait son cancer déjà avancé. Et, soudain, j'ai eu le sentiment de rencontrer le même mal que celui devant lequel j'avais fui mon pays ; la radiodiffusion des conversations de Prochazka et la photographie d'un chanteur mourant qui cache son visage me semblaient appartenir au même monde ; je me suis dit que la divulgation de l'intimité de l'autre, dès qu'elle devient habitude et règle, nous fait entrer dans une époque dont l'enjeu le plus grand est la survie ou la disparition de l'individu.²⁷

L'individu est menacé par la sensibilité exacerbée dans les sociétés communiste ou démocratique et par l'incommunicabilité qui caractérise la fin du 20^{ème} siècle.

a. Le critère de sensibilité

Les romans de Kundera racontent des histoires d'amour : Lucie et Ludvik dans LP, Tamina et son mari dans LRO, Tereza et Tomas dans ILE. Le romancier analyse même les sentiments de certains personnages comme Tereza, par exemple. Toutefois, ces romans dégagent une haine du sentimentalisme que Kundera explique dans la préface de *Jacques et son maître...* :

La sensibilité est indispensable à l'homme, mais elle devient redoutable dès le moment où elle se considère comme une valeur, comme un critère de la vérité, comme la justification d'un comportement. Les sentiments nationaux les plus nobles sont prêts à justifier les pires horreurs ; et, la poitrine gonflée de sentiments lyriques, l'homme commet des bassesses au nom sacré de l'amour.

La sensibilité qui remplace la pensée rationnelle devient le fondement même du non-entendement et de l'intolérance ; elle devient, comme l'a dit Carl Gustav Jung, la « superstructure de la brutalité ».²⁸

La sensibilité exacerbée porte en elle les germes du totalitarisme : au nom de l'amour, on enferme l'autre, on commet les « pires horreurs ». Kundera raconte dans la même préface une anecdote qui lui est arrivée le troisième jour de l'occupation soviétique. Après l'avoir fouillé, un officier soviétique lui dit :

« Tout cela est un grand malentendu. Mais cela va se régler. Vous devez savoir que nous aimons les Tchèques. Nous vous aimons ! »

(...) il n'a pas voulu exprimer un désaccord avec l'invasion, pas du tout. Ils parlaient tous à peu près comme lui : leur attitude était fondée non pas sur le plaisir sadique des violeurs,

²⁷ M. Kundera, *Les testaments trahis*, op.cit., pp.312-313.

²⁸ M. Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, Paris, Gallimard, 1981, Coll. Le manteau d'Arlequin, p.9.

mais sur un autre archétype : celui de l'amour blessé : pourquoi ces Tchèques (que nous aimons tellement !) ne veulent-ils pas vivre avec nous et de la même façon que nous ? Quel dommage qu'il ait fallu utiliser des chars pour leur apprendre ce qu'est l'amour !²⁹

Dans les sociétés démocratiques, on retrouve cette attitude fondée sur une sensibilité exacerbée mais elle n'a pas de conséquences immédiates et tragiques comme dans les régimes communistes. Sabina est aux Etats-Unis dans la voiture d'un sénateur américain qui vient d'emmener les enfants à la patinoire :

Le sénateur restait au volant et regardait d'un air rêveur les quatre petites silhouettes qui couraient ; il se tourna vers Sabina : « regardez-les ! dit-il, sa main décrivant un cercle qui englobait le stade, la pelouse et les enfants : *c'est ça que j'appelle le bonheur.* » (...)

Dans l'instant, Sabina imagina ce sénateur à une tribune sur une place de Prague. Sur son visage, il avait exactement le même sourire que les hommes d'Etat communistes adressaient du haut de leur tribune aux citoyens pareillement souriants qui défilaient en cortège à leurs pieds. (ILE, p.360, je souligne)

C'est ça que j'appelle le bonheur : par cette phrase, le sénateur américain affirme sa sensibilité. Mais quand on donne la signification du bonheur, on fait un pas vers la dictature, ne serait-ce que la dictature du cœur : « au royaume du kitsch s'exerce la dictature du cœur. » (ILE, p.361). La comparaison du sénateur avec les hommes d'Etat communistes qui voulaient imposer le bonheur pour tous se justifie alors.

Le kitsch joue de cette sensibilité, « il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour. » (ILE, p.361). Tous les régimes, toutes les idéologies, toutes les modes sont investis par le kitsch.

Seules les sociétés démocratiques, en revanche, où la communication entre les individus est libre, sont en proie à l'incommunicabilité générale. C'est le paradoxe d'une société de communication où les individus ne communiquent plus parce qu'ils sont devenus sourds, comme le dit Eva Le Grand : « Kundera réussit à investir son œuvre d'une puissante critique de notre ère de communications démocratisées qui cache en fait par trop souvent une réalité où séduction, narcissisme et surdité riment avec incommunicabilité. »³⁰

²⁹ *Ibid.*, pp.8-9.

³⁰ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op.cit., p.56.

b. L'incommunicabilité

Dans les sociétés démocratiques, on s'exprime librement, on fait beaucoup de bruit et on ne parvient plus à entendre le silence (qui est gage de beauté pour Kundera) ou simplement l'autre. Ainsi s'explique la solitude de Tamina : tout le monde parle et personne ne l'écoute. Dans la vie comme à la télévision, les gens peuvent tout dire, donc ils peuvent aussi dire des inepties, comme l'« écrivain » qui expose à la télévision sa vie sexuelle, comme le chauffeur de taxi graphomane.

Les autruches qui courent après Tamina ne sont pas une menace, ne viennent pas lui annoncer une catastrophe. En fait, « ils [ces oiseaux] sont venus, chacun pour lui parler de soi. Chacun pour lui dire comment il a mangé, comment il a dormi (...) qu'il a passé son importante enfance dans l'important village de Rourou. Que son orgasme a duré six heures. » (LRO, p.164-165).

Tamina peut faire penser à Agnès, l'héroïne de *L'immortalité*, qui déambule dans Paris à la recherche du silence (et de la beauté) perdu(e) dans le bruit des voitures, des motos, des cris des gens :

Elle poursuit son chemin : l'oreille droite enregistrait le ressac de la musique, des coups rythmés de batterie, provenant des magasins, des salons de coiffure, des restaurants, tandis que l'oreille gauche captait les bruits de la chaussée : ronron uniforme des voitures, vrombissement d'un autobus qui démarrait. Puis le bruit perçant d'une moto la traversa. Elle ne put s'empêcher de chercher des yeux celui qui lui causait cette douleur physique : une jeune fille en jeans, aux longs cheveux noirs flottant au vent, se tenait droite sur sa selle comme devant une machine à écrire ; dépourvu de silencieux, le moteur faisait un vacarme atroce.³¹

LP, LRO et ILE sont plongés dans les mêmes événements historiques, témoignant et analysant sans relâche. A partir de *L'immortalité*, on se trouve dans un univers où règne l'« imagologie » (le culte des images). Le romancier se détache en quelque sorte du flux historique pour examiner la société démocratique, sa « modernité », son narcissisme, sans perdre son goût pour la démystification de certaines valeurs dans lesquelles il décèle du kitsch.

³¹ M. Kundera, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1993, coll. Folio, pp.39-40.

Conclusion

« L'homme fait l'Histoire ; à son tour, l'Histoire le défait. Il en est l'auteur et l'objet, l'agent et la victime. Il a cru jusqu'ici la maîtriser, il sait maintenant qu'elle lui échappe, qu'elle s'épanouit dans l'insoluble et l'intolérable. »¹ Cette réflexion de Cioran sur les rapports entre l'homme et l'Histoire met en perspective ce qui arrive à certains personnages de Kundera. Ludvik, dans LP, est l'exemple le plus frappant de ce renversement : « ce qui dans le mouvement, m'avait par-dessus tout fasciné, ensorcelé même, ç'avait été *le volant de l'Histoire* près duquel je me suis trouvé (ou ai cru me trouver) » (LP, p.115). *Faire l'Histoire* le grise mais il se laisse dépasser par l'Histoire qui le *défait*, qui dans le contexte du régime communiste, nie l'individu pour construire un autre monde, un nouveau tout collectif.

Tomas, dans ILE, agit mais son « engagement » le rejette en deçà ou au-delà de l'Histoire. Il n'est pas mis en prison parce que la prison, c'est encore l'Histoire, comme le comprend Mirek dans LRO : « la prison, bien qu'elle soit de toutes parts entourée de murs, est une scène splendidement éclairée de l'Histoire » (LRO, p.44). Il lui est « seulement » interdit d'exercer sa fonction de chirurgien talentueux et reconnu. Il est mis hors du domaine public, réduit au silence et donc, à l'oubli.

Les deux guerres mondiales ont consacré la défaite de la rationalité et du progrès tels que l'entendait le 19^{ème} siècle positiviste. « Nous autres civilisations, nous savons désormais que nous sommes mortelles » s'écriait Valéry au sortir de la Première Guerre Mondiale ; c'est encore plus vrai au sortir de la Seconde Guerre, marquée par le génocide des juifs et l'utilisation de la bombe atomique. Après cette guerre, l'ordre mondial est bouleversé. Le romancier vit cette période et dans ses romans, il s'intéresse aux événements historiques d'après-guerre en Europe centrale. Mais contre toute attente, il tient à préciser lors d'un entretien avec Antonin Liehm en 1967 :

¹ E.M. Cioran, *Ecartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, coll. NRF, p.42.

La situation historique n'est pas le véritable sujet de mon roman : l'importance de celle-ci réside pour moi dans le fait qu'elle éclaire les thèmes existentiels qui m'intéresse d'une lumière nouvelle et crue ; la vengeance, l'oubli, le sérieux et le non-sérieux, le rapport entre l'histoire et l'homme, l'aliénation de ses propres actes, la séparation entre sexualité et amour...²

Cette précision qu'il fait lors de la parution de LP tient pour tous ses romans. En fait, Kundera s'intéresse avant tout à l'individu piégé dans une situation historique qu'il ne maîtrise pas. Il pose la question de la possible survie de l'individu dans le régime communiste mais aussi dans les démocraties où les micros de la police secrète sont remplacés par les micros des médias et les appareils photos indiscrets.

Kundera va plus loin en affirmant que « ce ne sont pas seulement les situations particulières qui sont ainsi interrogées, le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation »³. Ses romans polyphoniques et polysémiques ne laissent pas s'établir une vérité unidimensionnelle. Pour le romancier, la vérité est relative et multiple. Dans le roman, « une pensée dogmatique devient hypothétique »⁴. Ce parti-pris est une manière de s'engager (en tant que romancier uniquement) contre la vérité dogmatique des idéologies totalitaires mais aussi contre les idées reçues, les illusions et les modes des démocraties. Ses derniers romans le montrent : *La lenteur* s'attache à déceler le kitsch médiatique, *L'identité* cherche à démystifier certaines valeurs comme la maternité, la famille ou la fidélité.

² Cité dans : K. Chvatik, *op. cit.*, p.20.

³ M. Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p.49.

⁴ *Ibid.*, p.102.

Bibliographie

I. Littérature

1. Œuvres de Milan Kundera

- Romans

La plaisanterie, Paris, Gallimard, 1985, Coll. Folio.

Risibles amours, Paris, Gallimard, 1994, Coll. Folio.

La vie est ailleurs, Paris, Gallimard, 1987, Coll. Folio.

La valse aux adieux, Paris, Gallimard, 1986, Coll. Folio.

Le livre du rire et de l'oubli, Paris, Gallimard, 1985, Coll. Folio.

L'insoutenable légèreté de l'être, Paris, Gallimard, 1989, Coll. Folio.

L'immortalité, Paris, Gallimard, 1993, Coll. Folio.

La lenteur, Paris, Gallimard, 1995, Coll. Folio.

L'identité, Paris, Gallimard, 1998, Coll. NRF.

- Théâtre

Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot, Paris, Gallimard, 1993, Coll.

Le manteau d'arlequin : théâtre français et du monde entier.

- Essais

L'art du roman, Paris, Gallimard, 1986, Coll. NRF.

Les testaments trahis, Paris, Gallimard, 1993, Coll. Folio.

- Contributions

«Le geste brutal du peintre» in : *Portraits et autoportraits, Bacon*, Paris,

Archimbaud, 1996, Coll. Les belles lettres.

- Articles

« La frontière invisible », *Le Nouvel Observateur*, 15-21 janvier 1998, pp. 96 à 98.

- Emission audiovisuelle

« La rage de lire » : Milan Kundera à bâtons rompus, TF1, juin 1980, réal : Jean-Paul Roux, interviewer : Georges Suffert, avec Milan Kundera, Alain Finkielkraut, François Nourissier, Anne Pons, Costa-Gavras.

2. Autres œuvres littéraires

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, Paris, Flammarion, 1979, Coll. GF.

DIDEROT Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1973, Coll. Folio.

KAFKA Franz, *Le procès*, Paris, Gallimard, 1987, Coll. Folio.

GOMBROWICZ Witold, *La pornographie*, Paris, Gallimard, 1995, Coll. Folio.

LONDON Artur, *L'aveu*, Paris, Gallimard, 1968, Coll. Folio.

SABATO Ernesto, *Héros et tombes*, Paris, Seuil, 1996, Coll. Points.

MALRAUX André, *Le miroir des limbes 1, antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972, Coll. Folio.

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, Coll. Presses pocket.

KLIMA Ivan, *Amour et ordures*, Paris, Seuil, 1992.

II. Ouvrages critiques

1. Sur l'œuvre de Milan Kundera

RICARD François, « Le point de vue de Satan », postface de *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, 1987, Coll. Folio.

RICARD François, « L'Idylle et l'idylle, relecture de Milan Kundera », postface de *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, Coll. Folio.

RICARD François, « Mortalité d'Agnès », postface de *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1993, Coll. Folio.

RICARD François, « Variations sur l'art de la variation », postface de *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, Paris, Gallimard, 1993, Coll. NRF.

RICARD François, « Le recueil du collectionneur », postface de *Risibles Amours*, Paris, Gallimard, 1994, Coll. Folio.

NEMCOVA BANERJEE Maria, *Paradoxes terminaux, Les romans de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1993, Coll. NRF.

PROGUIDIS Lakis, « Milan Kundera », in : *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Laffont, 1994, Coll. Bouquins, pp. 1749 à 1750.

CHVATIK Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, Coll. Arcades.

LE GRAND Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Paris, XYZ, 1995, Coll. L'Harmattan.

2. Autres ouvrages

- Poétique

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, Coll. Points essais.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, Coll. Poétique.

KAYSER Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », in : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, Coll. Points essais, pp. 59 à 84.

- Essais critiques

PICON Gaëtan, *André Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1958, Coll. Microcosmes.

BARTHES Roland, « écrivains et écrivants » in : *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, Coll. Points essais, pp. 147 à 154.

BROCH Hermann, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil » in : *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, Coll. Tel, pp. 309 à 325.

- Philosophie, anthropologie, sociologie

VALERY Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, Coll. Folio essais.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, Coll. Folio essais.

CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, Coll. Folio essais.

ARON Raymond, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1964.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme, Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972, Coll. Points essais.

- Histoire

FEJTÖ François, *Histoire des démocraties populaires, T.1 : l'ère de Staline*, Seuil, 1952, Coll. Points Politique.

FEJTÖ François, *Histoire des démocraties populaires, T.2 : Après Staline*, Seuil, 1969, Coll. Points Politique.

FEJTÖ François, *Budapest, l'insurrection*, Complexe, 1990.

FEJTÖ François, *La fin des démocraties populaires*, Seuil, 1992.

FURET François, *Le passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au 20^{ème} siècle*, Robert Laffont / Calmann-Lévy, 1995.

- Articles de presse

DAUBERT Michel, « Le fantôme de Bruxelles », in : *Télérama* no 2515, 25 mars 1998, pp.14-18.

- Ouvrages généraux

DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, 10/18, Paris, 1984.

BENAC Henri, *Guide des idées littéraires*, Hachette, Paris, 1988, Coll.

Références.

GARCIN Jérôme, *Le dictionnaire : littérature française contemporaine*, Paris, F. Bourin, 1988.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine*, PUF, Paris, 1994.

