

Quand la Muse de l'Histoire entre en scène
L'Histoire ou les stratégies fictionnelles
de Milan Kundera

par

KATARINA MELIC

Thèse présentée au Département de Français
de l'Université Queen's
pour l'obtention du grade de
Docteur en Philosophie

Queen's University
Kingston, Ontario, Canada

Février 1999

Copyright © Katarina Melic, 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-38319-9

Canada

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	i
REMERCIEMENTS	iii
SOMMAIRE	iv
ABSTRACT	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER: L'HISTOIRE, TEL UN PALIMPSESTE	12
I.1. Une histoire qui n'est pas donnée: limite et subjectivité	18
I.2. Histoire et fiction	24
I.3. Réécriture de l'Histoire	30
I.4. Des jeux contradictoires de l'Histoire et de la littérature	32
I.5. Une troublante réécriture ou la force d'illusion des truquages	43
CHAPITRE SECOND: L'HISTOIRE, KUNDERA ET LE ROMAN	52
II.1 Kundera et le roman	54
II.1.1 l'appel du jeu	56
II.1.2. l'appel du rêve	57
II.1.3. l'appel de la pensée	59
II.1.4. l'appel du temps	60
II.2. Kundera et l'exploration du moi	63
II.3. Kundera et l'Histoire	64
APPENDICE: LA SCÈNE DE L'HISTOIRE	75
A.1. La Tchécoslovaquie de 1918 à 1945	75
A.2. La Tchécoslovaquie de 1945 à 1968	77
A.3. Le Printemps de Prague	82
CHAPITRE TROIS: LA DÉNONCIATION OU LE CHEVAL DE L'HISTOIRE	86
III.1. Le décor de l'Histoire	96
III.2. Une plaisanterie ou comment Ludvik est désarçonné du cheval de l'Histoire	98
III.3. Le ridicule de l'Histoire	120
III.4. Le folklore morave et la foi chrétienne ou la réécriture de l'Histoire	127
III.5. Quand la polyphonie romanesque devient la polyphonie de l'Histoire	145

CHAPITRE QUATRE: LES PARTITIONS DE L'HISTOIRE	160
IV.1. Les retouches de l'Histoire	171
IV.2. Les merles et les poires de l'Histoire: où la vanité de l'Histoire disparaît	185
IV.3. La petite Histoire et la grande H.	190
IV.4. La ronde ou le cercle idyllique de l'Histoire	197
IV.5. L'amnésie historique et culturelle	217
IV.6. Litost et Histoire	229
CONCLUSION	235
BIBLIOGRAPHIE	241
VITA	260

REMERCIEMENTS

Je remercie infiniment ma directrice de thèse, Mireille Calle-Gruber, pour tous ses conseils indispensables, son encouragement, son inspiration et pour son dévouement inlassable durant la direction de cette thèse.

Je voudrais également remercier Mme Zawisza, M. Jean-Jacques Hamm et M. Greg Lessard pour leur bienveillance et pour leur soutien.

Je tiens à remercier ceux et celles qui ont su trouver les mots d'encouragement nécessaires et qui m'ont apporté un soutien constant lors de la rédaction de cette thèse: Svetlana, Lucia, Cate, Michelle, Inga, Shawna, Carole, Brian, Mike et Alexie.

Enfin, j'aimerais exprimer ma profonde gratitude à mes parents, à Bata et à Ljubinka dont le soutien m'a été indispensable.

SOMMAIRE

Dissident depuis 1979, citoyen français depuis 1981, Milan Kundera a été perçu par la plupart des critiques de l'Ouest comme un écrivain politique. Il a toujours protesté contre cette étiquette bien que son oeuvre romanesque, jusqu'à son exil en France, soit fortement ancré dans l'histoire politique tchèque.

Le but de cette thèse sera d'étudier la place de l'Histoire dans les romans de Milan Kundera et les différents angles dont il se sert pour aborder et représenter l'Histoire -- son écriture officielle et sa déconstruction et réécriture romanesque.

Le premier chapitre est une étude sur le statut de l'Histoire et de sa contextualisation dans la littérature dite postmoderne. Il sera question de voir comment est remis en cause le statut de l'Histoire à l'intérieur même de la fiction. Nous verrons comment s'opère la déconstruction et la relativisation de l'Histoire dans l'exemple d'un roman historique postmoderne -- *Un tombeau pour Boris Davidovitch* de Danilo Kis.

Dans le deuxième chapitre, notre attention se concentrera sur les réflexions de Milan Kundera sur l'Histoire et le roman.

Dans le chapitre trois, il s'agira de voir comment est représentée l'Histoire et ses différentes formes de réécriture dans le roman de Milan Kundera, *La plaisanterie*.

Dans le chapitre quatre consacré à l'étude du roman kundérien *Le livre du rire et de l'oubli*, nous verrons comment toute représentation de l'Histoire ne peut être qu'une série de variations sur différents thèmes.

ABSTRACT

Dissident writer since 1979, French citizen since 1981, Milan Kundera is often seen as a political writer. He has often raised his voice against this qualification although his novels represent the reality of the Czech history.

In this thesis, we would like to explore the place of History in Kundera's novels and the different angles he uses to represent History -- its official writing and its deconstruction et fictional rewriting.

In the first chapter, we shall examine the status of History in the postmodern literature. We shall see how the place and the role of History is questioned within the fiction; and how History is deconstructed and relativised on the example of one historical postmodern novel -- *Un tombeau pour Boris Davidovitch* written by Danilo Kis.

In the second chapter, we shall focus on Milan Kundera's reflexions on the novel and on History.

In the third chapter, the representation of History and its different forms of rewriting in Milan Kundera's novel, *La plaisanterie*, will be the subject of our analysis.

In the fourth chapter, our attention will be focused on the analysis of the representation of History as variations on different themes in Kundera's book, *Le livre du rire et de l'oubli*.

À ma soeur.

INTRODUCTION

*Personne ne fait l'
histoire; on ne la
voit pas pas plus
qu'on ne voit
l'herbe pousser.
Boris Pasternak*

"Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France." Ce sont les seuls indices biographiques que l'on puisse lire sur Milan Kundera dans les éditions françaises de ses livres. Il suffit à tout lecteur d'avoir des connaissances sommaires de l'histoire contemporaine de l'Europe pour que ces deux phrases incitent à curiosité. Pourquoi s'est-il installé en France? A-t-il publié d'autres livres? Si oui, en France, en Tchécoslovaquie? Ont-ils été interdits de publication?

Ces deux phrases ont été écrites à la demande de Milan Kundera qui a refusé que l'on y ajoute toute autre information. Il a toujours refusé que soient insérées toutes les autres informations quant à ses activités professionnelles et politiques en Tchécoslovaquie durant sa

période communiste. Il a répété maintes fois qu'il s'inscrit dans l'héritage romanesque européen, et plus précisément dans celui de l'Europe centrale. Pour lui, la Pologne, la Hongrie et la Tchécoslovaquie sont situées géographiquement au Centre de l'Europe, culturellement à l'Ouest et politiquement à l'Est de l'Europe. C'est pour cela que le drame de l'Europe s'est situé là-bas: la révolte hongroise en 1956, les révoltes polonaises en 1968 et en 1970, le Printemps de Prague et l'occupation de la Tchécoslovaquie en 1968 par les Russes. A l'origine, l'Europe centrale devait être le centre condensé de l'Europe et de sa richesse. Ces pays sont des pays dont l'identité et la culture ont été menacées par des pays voisins nettement plus puissants. Pour Kundera, rien n'est plus étranger à ces pays que l'Union Soviétique, uniforme et centralisatrice, qui a transformé toutes les nations de son empire en un seul peuple russe, et a fait des pays voisins des satellites de l'Union Soviétique. C'est le destin des petites nations, et par "petite nation", il sous-entend une nation dont l'existence peut être, à tout moment, mise en question et disparaître. Des Français, des Anglais ne se posent pas de questions quant à la survie de leur pays, à l'opposé des Tchèques, des Polonais, des Hongrois. L'Europe centrale a sa vision du monde laquelle est basée sur une méfiance à l'égard de l'Histoire, car l'Histoire, dans ces contrées, est l'Histoire des vainqueurs. Les nations de l'Europe centrale ne sont pas des vainqueurs; si elles participent à

l'Histoire de l'Europe, elles n'en représentent que l'envers, ses victimes. C'est de cette expérience historique unique qu'elles tirent l'originalité et la spécificité de leur culture, de leur esprit de non-sérieux qui se moque de la grandeur de l'Histoire. L'occupation soviétique de ces pays, après les révoltes qui eurent lieu (à l'exception de la Pologne), eut pour conséquence directe la destruction des cultures propres à ces pays et leur assimilation à la culture totalitaire soviétique.

L'univers romanesque de Milan Kundera a été affecté par ces changements politiques et représente peut-être une réponse aux événements historiques qui ont déterminé le destin de la Tchécoslovaquie (cf. pour un repérage événementiel le memento en appendice au chapitre deux). Kundera a essayé de transposer les expériences tchèques dans un univers fictif. Il est souvent offensé par les interprétations politisées de son oeuvre romanesque. Il craint que ces interprétations ne voilent tout ce qui pourrait être important dans ses livres. Si nous lisons *La plaisanterie* comme un témoignage sur l'époque stalinienne en Tchécoslovaquie, nous manquerons l'histoire d'amour. Si nous lisons *Le livre du rire et de l'oubli* comme une plainte sur la dévastation de la culture, nous ne pourrions pas le lire comme un livre sur la mémoire et l'oubli, sur la "litost", cette "mélancolie" si particulière à une certaine préhension du monde. Et ainsi de suite. Kundera insiste sur l'autonomie de ses livres qu'il veut libres de toute étiquette politique

que pourraient leur apposer les critiques et les journalistes. Pour lui, ses romans ne sont pas des romans politiques ou historiques, l'Histoire ne représente qu'une situation existentielle parmi tant d'autres (cf. chapitre deux). On pourrait dire qu'il y a là une volonté d'imposer un sens à la lecture, un certain dirigisme idéologique qui va à l'encontre de la notion de littérature comme oeuvre ouverte et des stratégies fictionnelles telles la variation et la polyphonie qu'il met en place dans les deux livres qui seront l'objet de notre étude.

Et pourtant... Ecrivain dissident, et nous insistons sur le mot dissident car il a été admis deux fois au Parti communiste tchèque. Kundera ne peut échapper à l'Histoire ou essayer de diminuer son influence. Si ses romans ne sont pas une représentation conventionnelle de la réalité historique, ils n'échappent pour autant aux paramètres historiques. Précisons que les actions de tous ses romans publiés avant la chute du Mur de Berlin, en 1989, se passent en Tchécoslovaquie, ou plutôt en Bohême, comme préfère dire Kundera. Le premier roman publié après la chute du Mur, *L'immortalité*, paraît en 1990 et désigne une coupure radicale quant au lieu des actions qui se déroulent alors, toutes, dans le monde dit occidental. Kundera place les événements politiques et les faits historiques sous le microscope d'une existence qu'il représente comme une énigme. Si ses romans ne sont qu'une tentative d'explication de l'existence humaine, ils passent par le prisme de

l'Histoire. Le monde et l'être humain constituent une entité, et si le monde change, l'existence des personnes change elle aussi. Tout déplacement politique et historique affecte l'existence des êtres humains. C'est la relation, complexe et fluctuante entre le monde, l'Histoire -- force invisible et irréversible -- et l'être humain que nous nous proposons d'étudier dans ces pages. Si Kundera minimise le rôle de l'Histoire dans ses livres, il ressort toutefois clairement, après leur lecture, que l'Histoire est, en Tchécoslovaquie, ce qui détermine le destin des êtres humains, leur attitude envers la vie, leurs réactions aux événements historiques qui secouent leur existence. Telle est notre hypothèse. Nous précisons qu'il ne s'agit pas de faire, dans ces pages, une analyse historique de l'époque stalinienne tchèque et de sa représentation fictive, ni "une lecture historico-idéologico-politique" ou de "récupération" comme l'appelle François Ricard, bien que les romans kundériens présentent un tableau de la réalité politique tchèque entre les années trente et soixante-dix: mais il s'agit pour nous de voir comment s'organisent des modalités de représentation des événements historiques pour former un réseau d'éléments fictionnels tout à fait singuliers. Les questions que nous allons aborder dans deux des romans, exemplaires, pour nous, de Kundera, *La plaisanterie* et *Le livre du rire et de l'oubli* sont les suivantes: quelle est la place de l'Histoire dans l'univers romanesque kundérien et son impact sur ses personnages fictifs? et quelles sont

les formes de sa représentation? Nous verrons que dans la représentation de l'Histoire s'opère en même temps une remise en question de la valeur et de l'objectivité de ladite l'Histoire.

En un sens plus large, toutes les résistances aux distortions dans la vie politique, privée et culturelle que provoque l'Histoire sont bel et bien une activité politique, que Kundera le veuille ou non. Les thèmes principaux de ses livres touchent souvent aux gestes et aux idéaux des personnes de sa génération qui ont cru en la possibilité de créer un système socialiste à visage humain, c'est-à-dire au "coup de Prague" de 1948, et qui ont, par la suite, vu leurs rêves s'échapper et s'écrouler. Kundera décrit aussi les phénomènes de collectivisation, d'uniformisation et de dépersonnalisation qui sont les attributs de tout système totalitaire. Il écrit d'un pouvoir politique qui oblitère, qui écrit et réécrit l'Histoire, qui décide de ce qui sera accepté comme "vérité", de ce qui sera oublié et de ce qui sera remémoré. Kundera va plus loin, en ce sens, en soulignant qu'il y a des macro et micro degrés dans la réécriture de l'Histoire, réécriture qu'il définit comme une activité humaine par excellence car tout homme réécrit, aussi, sa propre histoire (cf. chapitre quatre). Les mécanismes de la vie publique et politique se reproduisent dans la vie privée. C'est dans le sens de ces lectures possibles à des degrés divers que "l'oeuvre de Kundera constitue l'une des dénonciations les plus virulentes du

stalinisme, dont elle démonte impitoyablement les mécanismes et met à jour l'immense supercherie."¹ Nous aimerions apporter un rectificatif à la pensée de François Ricard en disant que l'oeuvre kundérienne essaie de dénoncer non seulement le stalinisme, mais toute réalité politique qui fonctionne sur les principes de l'oppression, du réductionnisme et de l'oblitération. Comment Kundera dénonce-t-il les actes et les méfaits de l'Histoire? Comment, sans utiliser des clichés, des formules et formes stéréotypées qui feraient de son oeuvre romanesque une banale littérature de témoignage ou de déposition parmi tant d'autres, représente-t-il donc cette Histoire? Notre hypothèse est que c'est la forme de ses romans qui lui permet de remettre en cause le statut de véridicité, absolu et objectif, de l'Histoire; par l'emploi des formes polyphoniques et variationnelles, il donne à ses personnages le statut de sujets et non d'objets manipulés, leur permettant de prendre la parole et de donner leurs versions de l'Histoire. La polémique de Kundera au sujet de l'Histoire s'articule sur un autre registre polémique au niveau de la langue romanesque, langue de l'interrogation, de la vérité plurielle et, par cela, incompatible avec le monde totalitaire. Nous verrons comment Kundera procède à la réécriture de l'Histoire par le dispositif de la polyphonie

¹François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express, 1985, p. 25.

qui exprime la relativité de l'existence humaine, son ambiguïté, et par celui de la variation, qui nie le principe de la représentation réaliste et fait subir à son thème tout un processus de transformations continues du sens. Dans *La plaisanterie*, quatre protagonistes se partagent la narration et apportent des points de vues différents sur l'histoire de la plaisanterie de l'un des protagonistes. Seule leur mise en rapport permet d'avoir une connaissance globale -- mais plurielle et différentielle --, et cela n'est possible que pour le lecteur. Kundera mine ainsi le caractère totalitaire de l'Histoire en soulignant qu'il n'existe pas une vérité, mais des vérités qui peuvent tout aussi bien se contredire. L'Histoire est ainsi invalidée par une écriture qui la déconstruit. L'Histoire est invalide.

Dans le premier chapitre, intitulé "L'Histoire, tel un palimpseste", nous allons voir comment s'effectue la contextualisation de l'Histoire dans la littérature postmoderne ainsi que la remise en question et la déconstruction de l'Histoire à l'intérieur même de la fiction. Des théoriciens divers ont essayé de démontrer le caractère limité et subjectif de l'Histoire; de déterminer le rapport entre la fiction et l'Histoire, car il y a dans tout récit historique une grande part de narration. Après une analyse de ces points principaux, nous verrons, dans l'exemple du livre de Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, comment ils peuvent être mis à l'essai, et comment s'opère la dénonciation de l'Histoire: l'Histoire

est dénoncée et l'Histoire dénonce les manipulations dont elle est l'objet.

Dans le deuxième chapitre, "L'Histoire, Kundera et le roman", notre attention sera concentrée sur les réflexions de Kundera quant au roman et à l'Histoire. Comment Kundera définit-il le roman? Dans quelle lignée ou héritage romanesque situe-t-il son oeuvre? Quelle place et importance accorde-t-il à l'Histoire?

Dans les chapitres trois et quatre, nous procéderons à l'analyse du thème de l'Histoire et des formes de sa représentation et de son questionnement dans deux romans kundériens: *La plaisanterie* et *Le livre du rire et de l'oubli*. Dans le chapitre trois, "La dénonciation ou le cheval de l'Histoire", il sera question des différentes formes de réécriture de l'Histoire, du côté ridicule que l'Histoire peut avoir parfois -- ridicule qui incite Kundera et son principal personnage à se poser la question du sérieux d'une Histoire qui se trouve représentée, dans *La plaisanterie*, comme une scène de théâtre où les personnages ne sont que des acteurs, des marionnettes jouant des textes et des rôles écrits à l'avance, et où toute improvisation est interdite.

Dans le chapitre quatre, intitulé "Les partitions de l'Histoire" et consacré au roman *Le Livre du rire et de*

L'oubli, nous verrons comment toute représentation de l'Histoire ne peut être qu'une série de variations. Variations sur différents thèmes tels que: la mémoire et l'oubli, les retouches de l'Histoire, la ronde, la "litost" -- cette dernière étant la métaphore de la dé-faite de l'Histoire et de la représentation de celle-ci par les hommes. Belle métaphore, notamment, cette "litost" intraduisible, des Tchèques vis-à-vis des événements historiques, et de l'auteur dans son essai de raconter les histoires infinies de l'Histoire.

C'est à l'enseigne d'un autre romancier de l'Histoire contemporaine, Claude Simon, Prix Nobel de littérature, que nous avons choisi de placer notre réflexion, en embrassant la problématique de l'écriture de l'Histoire par deux exergues: en introduction, celle de Pasternak qui ouvre *L'Herbe*²; au dernier chapitre, celle de Rilke qui s'affiche à l'entrée de *Histoire*³. Toutes deux placent, nous semble-t-il, l'écriture de Kundera dans le sillon tracé par les grands créateurs de ce siècle pour qui l'écriture est entreprise infinie.

L'oeuvre de Milan Kundera semble bien, à nos yeux, s'inscrire dans cette lignée où l'impossibilité d'organiser et d'écrire l'Histoire en fait une force invisible pour

²Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

³*Id.*, *L'Histoire*, Paris, Editions de Minuit, 1958.

l'homme lequel ne peut que ressentir, aveuglément, les effets et les conséquences.

CHAPITRE PREMIER

L'HISTOIRE, TEL UN PALIMPSESTE

*The one duty we owe to
history is to rewrite it.
Oscar Wilde*

Chaque société peut être définie par la nature du savoir qu'elle privilégie. Le savoir est un élément indispensable au fonctionnement des sociétés. Il change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge que l'on a appelé post-industriel et les cultures dans l'âge appelé postmoderne. La condition du savoir "postmoderne" désigne l'état de la culture après les transformations qu'ont subies la science, la littérature et les arts à partir de la fin du XIXe siècle. Jusqu'à cette époque, la civilisation occidentale a jumelé la légitimation scientifique (ce qui est vrai et ce qui est faux) et la légitimation éthique (ce qui est juste/injuste). L'instabilité, la justice, l'agnosticisme sont les grands thèmes de la réflexion postmoderne qui se caractérise, selon Jean-François Lyotard, par "l'incrédulité à l'égard des

métarécits."⁴ Par métarécits, il comprend les grands discours philosophiques et politiques, des récits à fonction légitimante, tel celui de l'Histoire, qui ont eu pour but d'ancrer le sujet dans un contexte politique, culturel ou social à travers diverses stratégies discursives. Dans les milieux intellectuels, on met souvent en doute la capacité qu'aurait la "raison raisonnante", c'est-à-dire la raison scientifique -- soi-disant objective -- de produire un savoir concret. Scientifiques et philosophes ont proclamé l'inefficacité de la logique cartésienne à l'époque post-Einstein.⁵ Les textes historiographes reflètent ces doutes en se servant de l'Histoire dans l'exploration et l'exploitation du processus cognitif. On remet en question les procédés narratifs, les connaissances historiques et la notion d'une seule et unique réalité quant au passé. On affirme l'incertitude épistémologique de l'époque postmoderne: il est impossible de cerner la vision définitive du passé historique. On s'interroge sur les rapports entre les récits et l'Histoire, sur la question de savoir dans quelle mesure le narratif peut contribuer à restituer l'Histoire.

Penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même se situer historiquement afin de s'interroger comme sujet écrivant sont des constantes qui

⁴Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

⁵*Ibid.*, p. 69

apparaissent dans plusieurs romans postmodernes -- comme si les ravages de l'Histoire avaient produit une perte de l'idée de progrès, de notre foi et de notre innocence (qui sont des produits du XIXe siècle). Adorno ne se demandait-il pas: dans quelle mesure est-il possible d'écrire la poésie après Auschwitz? Le discours de l'Histoire est soumis à une sérieuse remise en question à l'intérieur même de la fiction.

Ce phénomène, selon lequel le roman interroge un de nos lieux des grands savoirs, est intéressant dans la mesure où il met en évidence une fonction importante dans les discours théoriques et romanesques. Il s'effectue un croisement significatif entre la théorie et la fiction. C'est le cas du roman historique postmoderne qui dit en d'autres mots -- ceux qu'on appelle "le fictif" -- et en utilisant des stratégies narratives qui lui sont propres -- stratégies non scientifiques -- l'essentiel de la pensée historiographique récente. Le roman historique postmoderne⁶ est un roman qui, tout en possédant des traits formels postmodernes, a une dimension historique qui est problématisée de l'intérieur. Ce roman, tout en mettant en

⁶Nous reprenons ici la pensée de Lyotard, selon laquelle une pratique littéraire est postmoderne lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. Selon Lyotard, le savoir postmoderne est avant tout un savoir hétérogène qui n'est plus lié à une autorité mais à une nouvelle légitimation fondée sur la reconnaissance de l'hétérogénéité des jeux de langage.

valeur l'Histoire et l'importance d'une contextualisation historique, remet en cause la légitimation de ce savoir. La question de Roland Barthes -- est-il possible d'opposer le récit fictif au récit historique? cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame?⁷ -- cette interrogation, à la lumière de ce qu'on appelle la "condition postmoderne" est capitale parce qu'elle remet en question la légitimation d'un des grands récits qui est celui de l'Histoire, et c'est cette remise en question du statut du discours de l'Histoire, dans la mesure où l'Histoire dans le roman prend la forme discursive d'une histoire, une histoire parmi tant d'autres, qui caractérise le roman historique postmoderne. L'Histoire en tant que métarécit est rejetée, elle n'est plus une croyance universelle. On insiste sur le fait qu'il est impossible de cerner la vision/version définitive du passé historique. Les narrateurs des romans historiques postmodernes mettent en cause non seulement la notion même d'Histoire, mais ils problématisent le passé en offrant leurs versions comme autant d'alternatives aux interprétations supposément justifiées par les outils de recherche de l'historien --

⁷Roland Barthes, "Le discours de l'histoire", *Poétique*, no 49, février 82, p. 13. Cet article a paru d'abord dans *Social Science Information/Information sur les Sciences sociales*, vol. VI-4, août 1967.

tels les photographies, les lettres, les dossiers officiels, les documents d'archive... La renarrativisation du texte, c'est-à-dire l'effort pour construire de nouveau des textes, est le trait le plus caractéristique de la littérature postmoderne. Pour des historiens comme Hayden White, Paul Veyne, Louis Mink, il faut insister sur le caractère essentiellement fictionnel de toute narration historique et sur la part incontournable de la littérature dans l'historiographie; les romanciers prennent conscience des possibilités qu'offre la réécriture des histoires lesquelles existent déjà et peuvent être ainsi actualisées ou réactualisées. Nous savons maintenant qu'on ne peut connaître le sujet que par le biais de la narration, un personnage ne se présente jamais "tel qu'en lui-même"; il se constitue à travers les nombreuses histoires qu'il traverse; il reste inconnaissable tant qu'on ne renonce pas à vouloir le définir hors du temps, du discours; il apparaît, par contre, dans la succession et la progression des récits. Selon Kibédi-Varga, "pour retrouver le sujet, lui rendre sa responsabilité morale et politique, [...] il faut donc lui rendre ses récits, lui réinventer ses histoires."⁸ L'instrument par excellence de cette entreprise est l'ironie. Dans la littérature postmoderne, l'ironie adopte deux formes: "celle de la réécriture et celle du

⁸Aron Kibédi-Varga, "Le récit post-moderne", *Littérature*, no 77, (février 1990), p. 17.

déguisement."⁹ La tentative la plus massive de réécriture postmoderne a lieu, ces derniers temps, selon Janet Paterson, du côté du roman historique.

"Ecrire l'Histoire est une activité intellectuelle. On estime que l'Historiographie par son fondement ou par ses fins, n'est pas une connaissance comme les autres."¹⁰ Depuis de nombreuses années, des théoriciens tels que Paul Veyne, Michel de Certeau, Hayden White, et des critiques, tels Linda Hutcheon, Janet Paterson, Aron Kibédi-Varga, ont mis en cause la légitimation de l'Histoire et son statut totalisant, véridique, scientifique et incontestable. L'historiographie moderne tente de déconstruire le mythe d'une Histoire qui serait absolue, d'examiner les contraintes de l'Histoire, sa soi-disant objectivité, et de montrer les failles certaines de l'Histoire écrite. L'écriture de l'Histoire "reste contrôlée par les pratiques dont elle résulte; bien plus elle est elle-même une pratique sociale [...] elle est didactique et magistérielle."¹¹

Nous allons d'abord nous attarder sur le fait que le récit historique est limité et subjectif et nous passerons par la suite à la question du tissage de la fiction et de la réalité dans l'écriture des récits

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p.63.

¹¹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, p. 103.

historiques -- il y a toujours une part de fiction dans tout texte historique.

I.1 UNE HISTOIRE QUI N'EST PAS DONNÉE: LIMITE ET SUBJECTIVITÉ

Dans l'historiographie postmoderne, l'idée d'une possibilité d'histoire globale commence à s'effacer: le concept d'histoire universelle qui procède par voie d'addition en mobilisant l'immensité des choses qui se sont passées, disparaît. L'Histoire avec une majuscule n'existe pas; il n'existe que des "histoires de..." -- un événement n'a de sens que dans une série dont le nombre est indéfini. "L'idée d'histoire universelle est une idée messianique" écrit Walter Benjamin.¹² Janet Paterson affirme que le "récit historique est non seulement limité, mais [qu'] il est subjectif [...] car l'historien ne peut pas [...] décrire tous les points de vue. Son choix est subjectif."¹³ Les événements que le récit historique présente sont non seulement choisis, mais aussi simplifiés et organisés. Claude Levi-Strauss insiste sur le fait que les faits historiques ne sont pas plus donnés que les autres et que c'est en fait l'historien qui les constitue par abstraction

¹²Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 354.

¹³Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p.55.

-- "[...] l'historien et l'agent historique choisissent, tranchent et découpent, car une histoire totale les confronterait au chaos."¹⁴ L'historien construit son objet d'analyse en constituant un corpus de documents de nature diverse (textes écrits, objets, photographies, images, interviews, etc.) afin de répondre à une interrogation faite au passé. En fonction de la question posée, l'historien s'efforce de proposer une interprétation rationnelle des données (uniformisées à l'avance) que lui fournit son corpus. On pourrait dire que l'incomplétude représente une caractéristique fondamentale du récit historique puisqu'il lui est impossible de décrire une totalité événementielle:

[...]en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des *tekmeria*¹⁵, des traces.¹⁶

Le récit historique est non seulement fragmentaire et limité, mais il est également subjectif. L'historiographie postmoderne réfute la notion d'objectivité de l'Histoire. Linda Hutcheon met en cause la notion d'objectivité dans cette citation: "to write history is equally to narrate, to represent by means of selection and interpretation."¹⁷ C'est l'idée de sélectivité qui est mise

¹⁴Claude Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, Press Pocket, 1962, p. 306.

¹⁵En italique dans le texte.

¹⁶Paul Veyne, *Op.cit.*, p. 15.

¹⁷Linda Hutcheon, "Historiographic Metafiction", *The Canadian Postmodern*, Toronto, Oxford University Press, 1988.

en valeur. Il est clair que c'est le point de vue de l'historien qui est représenté dans les textes historiques. Il choisit ce qu'il veut raconter. Loin de se contenter d'extraire le passé des sources, l'historien infuse dans son oeuvre des contenus affectifs, intellectuels et idéologiques: il s'établit ainsi une relation entre deux plans d'humanité, celui des hommes d'autrefois et le présent de l'historien. Tout comme L. Hutcheon, P. Veyne expose la subjectivité de l'écriture historique dans le passage suivant: " comme le roman, l'histoire trie, simplifie, organise, fait tenir un siècle en une page."¹⁸ Selon cette citation, il est évident qu'une sélection doit être faite par rapport à ce qui est raconté dans les textes historiques. L'historien ne va dire à son lecteur que ce qui est nécessaire pour que celui-ci puisse se représenter telle civilisation. Comme l'affirme Veyne, l'histoire n'est que "réponse à nos interrogations", il va de soi que l'historien ne peut pas se poser toutes les questions ou décrire tous les points de vue. Son choix est faussement libre et subjectif: "l'itinéraire que choisit l'historien pour décrire le champ événementiel peut être librement choisi et tous les itinéraires sont également légitimes."¹⁹ L'historien doit choisir les faits qu'il trouve pertinents pour les relater ensuite à son public. La narration de

p. 73.

¹⁸P. Veyne, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁹*Ibid.*, p. 38.

l'historien est centrée sur l'individuel -- sur des êtres et des événements situés à un moment précis dans le temps. C'est une connaissance idiographique (c'est-à-dire qui traite du particulier) par opposition aux sciences monographiques qui établissent des lois, telle la physique ou l'économie. C'est précisément parce qu'elle raconte que l'histoire intéresse, et peut-être plus que le roman parce qu'il s'agit d'événements réputés vrais, affectés de plus par le signe de la différence culturelle -- l'histoire serait un savoir banal et décevant s'il n'enseignait pas des choses différentes, non seulement un enseignement différent mais de la différence. C'est cette exigence de type romanesque qui incite l'historien à vouloir entretenir l'illusion de reconstituer intégralement le passé. Sur ce point, son travail est proche de celui de l'écrivain, Claude Simon, par exemple, qui part de documents qu'il trie, recopie, coupe, insère selon le rythme du récit, qu'il commente et met en rapport avec d'autres documents, d'autres situations, expériences privées ou documentées pour les montrer/voir/lire dans leurs singularité. L'Histoire procède donc d'une connaissance mutilée et lacunaire, qui tente de voiler ses propres faiblesses sous des constructions symétriques. Apparaît ainsi la cohérence des manques: par exemple, la vie politique est mieux connue que la vie sociale sous la République romaine, et ainsi de suite. On constate aussi que l'Histoire, loin d'être racontée sur un même rythme, s'écrit avec des inégalités de tempo qui sont

parallèles à l'inégale conservation des traces du passé. Tantôt dix pages pour le récit d'une journée, tantôt deux lignes pour dix ans: à chaque fois, le lecteur doit faire confiance à celui qui tient les fils de la narration. Sur ce point, il faudrait rappeler que la vision du passé de l'historien reflète non seulement ses propres valeurs, mais aussi celles de la société dans laquelle il vit. Il est conditionné par la société historique où il pense et écrit, ce qui, à son tour, conditionne la vision qu'il aura des événements, des époques qu'il décrit. "Alors qu'ils parlent de l'histoire, ils sont toujours dans l'histoire"²⁰ écrit de Certeau.

On voit aussi par là que l'Histoire est une connaissance de champs indéterminés, qui se plie à une seule règle: que tout ce qui s'y trouve soit attesté comme ayant eu lieu. D'où l'impression de discontinuité et d'éclatement qu'elle suscite. Elle s'étend potentiellement à tout ce qui a constitué la vie de tous les jours des hommes. C'est aussi une idée limite, la poursuite d'un but inaccessible. L'arbitraire de l'Histoire peut s'exercer dans un champ très vaste, mal défini. Chacun pratique son découpage de la matière historique, tantôt thématique, tantôt chronologique. Chacun trace à sa guise des itinéraires dans le champ événementiel, choisissant de mettre en valeur tel ou tel aspect des choses, donnant aux détails l'importance relative

²⁰M. de Certeau, *Op.cit.*, p. 28.

que peut exiger la démarche logique de l'intrigue. L'historien entreprend-il de décrire au lieu de narrer, il fera le choix d'un ensemble de traits pertinents pour instaurer une cohérence, qui sera celle du texte et non celle du passé qu'il évoque. Le travail auquel il se livre a quelque chose de radicalement subjectif et représente sa propre fin: "l'histoire est une activité intellectuelle qui, à travers des formes littéraires consacrées, sert à des fins de simple curiosité."²¹

L'historiographie postmoderne n'essaie donc pas de relater quelque "unique" vérité mais bien de questionner "whose truth gets told".²² C'est sans aucun doute le point de vue de l'historien qui est reflété dans tout récit historique. Lorsque l'historien doit expliquer un événement, il ne peut décrire l'absolu: "toute description implique le choix, inconscient le plus souvent, des traits qui seront décrétés pertinents"²³. Veyne complète cette idée en expliquant qu'il n'existe pas d'événements en soi "mais par rapport à une conception de l'homme éternel. L'historien ne décrit pas exhaustivement une civilisation [...] il n'en fait pas un inventaire complet."²⁴ Le vécu tel qu'il est décrit par les historiens ne peut être celui des actants

²¹Paul Veyne, *Op.cit.*, p. 116.

²²L. Hutcheon, "Historiographic Metafiction: The past time of Past Time", *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988, p. 123.

²³Paul Veyne, *Op.cit.*, p. 103.

²⁴*Ibid.*, p. 104.

puisque le vécu du discours historique est essentiellement une narration où la part de la synthèse est très importante. Le récit est donc incapable de représenter directement ou entièrement un événement, il ne peut que le raconter. Quant à l'explication d'un fait historique, elle est liée à la clarté du récit de l'historien: "ses explications ne sont pas le renvoi à un principe qui rendrait l'événement intelligible, elles sont le sens que l'historien prête au récit."²⁵ Il est clair que l'historien privilégie certains événements et en rejette d'autres pour interpréter ceux-ci à sa façon. Ainsi qu'il a déjà été mentionné, l'Histoire raconte un événement ou décrit une période; pour réussir à raconter un événement, il faut expliquer et on ne peut pas raconter sans expliquer. Nous avons donc vu que l'Histoire ainsi que les récits historiques sont très subjectifs -- l'historien choisit ce qu'il va raconter. Il sélectionne les aspects d'un événement qui l'intéresse pour les interpréter ensuite à sa façon. L'historiographie tente de déconstruire la notion d'objectivité de l'Histoire en nous montrant que tout est subjectif à un certain niveau.

I.2. HISTOIRE ET FICTION

L'Histoire, selon Paterson, semble surdéterminée par l'écriture postmoderne "dont la pulsion profonde est

²⁵ *Ibid.*, p. 70.

d'interroger les notions de discours, de représentation, de vérité et de fiction."²⁶ Cette notion de vérité/fiction est reprise par Kibédi-Varga qui affirme qu'il y a forcément dans toute historiographie "une part incontournable de littérature."²⁷ Il y a donc au moins un élément fictif dans tout texte historique. En somme, l'Histoire est avant tout une narration. Cette idée est soutenue par Janet Paterson qui déclare que: "[...] tout en reconnaissant l'importance de l'Histoire dans le domaine du savoir, il [le roman historique] en signale les nombreuses limites: considérant le récit historique comme une narration plutôt que comme un document scientifique [...]."²⁸ Il y a donc un mélange considérable de fiction et de réalité dans les récits historiques. Les documents historiques sont comparables à des narrations comme l'affirme pertinemment Paul Veyne:

[...] elle [l'explication historique] n'est que la clarté qui émane d'un récit suffisamment documenté; elle offre d'elle-même à l'historien dans la narration et n'est pas une opération distincte de celle-ci, pas plus qu'elle ne l'est pour un romancier.²⁹

Le romancier écrit un récit mettant en jeu ses pensées et son imagination tout comme l'historien qui écrit l'Histoire. Comme l'explique Veyne, il s'agit de la même opération. Plusieurs théoriciens ont exposé leurs idées concernant la part de la fiction dans les textes historiques. Georg Lukacs

²⁶Janet Paterson, *Op.cit.*, p. 56.

²⁷Aron Kibédi-Varga, *Op.cit.*, p. 19.

²⁸Janet Paterson, *Op.cit.*, p. 56.

²⁹Paul Veyne, *Op.cit.*, p. 126.

et Albert Halsall partagent une vision commune de la fictivité dans les récits historiques. Lukacs nous dit que les écrivains qui rédigent des romans historiques et réussissent à inventer des personnages et des destins dans lesquels "les contenus socio-humains importants et les grands courants d'une époque se dégagent"³⁰, peuvent représenter l'Histoire. Le but de ces romans est de représenter une réalité sociale déterminée à une époque déterminée, avec toute la couleur et toute l'atmosphère spécifiques de ladite époque. "Puisque le roman figure dans la totalité des objets, il doit aller jusque dans les petits détails de la vie quotidienne, dans le temps concret de l'action, il doit mettre en évidence ce qui est spécifique de cette action dans l'interaction complexe de tous ces détails"³¹ écrit Lukacs. Cette idée est soutenue par Halsall qui affirme que les romans historiques se déploient entre les pôles de l'historicité et de la fictivité, dans les catégories qui "combinent personnages et événements historiques avec personnages et événements inventés dans un monde, et inventé et historique."³² Chacun de ces théoriciens explique clairement que l'on doit ajouter de la fiction à l'Histoire pour créer du récit historique.

³⁰Georg Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1972, p. 57.

³¹*Ibid.*, p. 167

³²Albert Halsall, *L'Art de convaincre*, Toronto, Editions Paratexte, 1988, p. 277.

L'expérience de l'Histoire est indissociable du discours à son endroit et ce discours doit être écrit ou reçu avant d'être compris comme "histoire". L'historiographie est considérée comme praxis -- c'est un discours comme les autres avec ses propres règles de production qui régissent l'organisation du texte, sa réception. Le discours historique est lui aussi fictionnel dans le sens où les événements et les personnages ne sont pas seulement réels, mais possibles. Pour Hayden White, l'Histoire n'est rien d'autre que narration, un autre texte. Elle se partagerait entre *metahistory* (argument, explication, construction) et *history* (histoire, narration). Les deux domaines de l'activité de l'historien sont les suivants: la construction historique proprement dite et sa mise en récit. Il propose une méthode dans le traitement de l'Histoire qui postule "four principal modes of historical consciousness on the basis of which specific strategies of historical interpretation can be employed for explaining it."³³ Un de ces principes consiste à sortir de la dichotomie entre histoire (domaine du vrai) et mythe (domaine de la non-réalité) - ce principe amène à situer la fiction et la littérature dans l'entre-deux. Les histoires, selon White, ont une fonction cognitive qui ne réside pas

³³Hayden White, *Metahistory, The historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1973, p.3.

dans la capacité de cerner les faits, les événements, mais de les suggérer grâce à leur forme narrative.

Ceci nous porte à la question suivante: Est-ce qu'il y a une méthode pour faire l'Histoire? Et qu'est-ce qu'une forme de l'Histoire? Veyne et de Certeau suggèrent qu'il existe une opération historiographique, mais qu'elle est loin d'être considérée comme étant scientifique. De Certeau nous précise qu'il y a plusieurs critères nécessaires pour la création de l'Histoire.

Il faut d'abord un lien social, politique et culturel. L'historien a besoin ensuite d'une pratique. Il doit faire ressortir les différences du modèle par l'écart. Finalement, il faut qu'il élabore une critique de l'événement analysé.³⁴ Veyne complète ces critères de l'historiographie en expliquant qu'il faut que deux principes soient réalisés. Le premier est que "l'histoire est une connaissance désintéressée et non pas des souvenirs nationaux ou dynastiques; le second, qui a fini par se dégager de nos jours, est que tout événement est digne de l'histoire."³⁵ Il est évident que cette méthode n'est aucunement scientifique. La méthode est très subjective car l'historien divise sa propre pratique et porte des jugements sur l'événement en question. L'idée que tout événement est digne de l'Histoire paraît intéressante; cependant elle

³⁴Michel de Certeau, *Op. cit.*, p. 63.

³⁵Paul Veyne, *Op. cit.*, p. 83.

semble irréalisable. Comme nous avons déjà pu conclure, l'historien ne peut pas tout décrire car il choisit ce qu'il va communiquer au public. Bien que Veyne et de Certeau, aient recherché une méthode pour faire de l'Histoire, ils réfutent la nature vraisemblable de cette notion. Il n'existe pas de méthode de l'Histoire parce que l'Histoire n'a aucune exigence: du moment qu'on raconte des choses vraies, elle est satisfaite. "Elle ne cherche que la vérité, en quoi elle n'est pas la science qui cherche la rigueur."³⁶ De Certeau soutient ce que dit Veyne en déclarant que comme l'Histoire n'a pas de véritable méthode, toute méthode dans l'étude de l'Histoire est innée. Le savoir de l'historien s'articule sur l'institution, son discours idéologique se proportionne à un ordre social. Il apparaît que les méthodes historiques ne sont que des pratiques d'initiation à un groupe, d'intégration à des équipes et à une hiérarchie, et surtout de reconnaissance des autorités du moment. L'Histoire est étroitement configurée par le système où elle se met en place -- les choix idéologiques poursuivent leur chemin souterrain dans les institutions. C'est l'idée de subjectivité qui revient ici. Si la méthode est innée, elle vient de soi autant qu'elle "va de soi"; elle est très personnelle et particulière.

Dans le roman historique postmoderne, l'Histoire perd son statut objectif, totalisant et scientifique;

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

d'ailleurs, tous les théoriciens mentionnés ont une vision commune de l'Histoire. Pour eux, la méthodologie scientifique et littéraire qui déconstruit l'aspect mythique de l'Histoire est, bien sûr, l'historiographie postmoderne. Celle-ci essaie de déconstruire le mythe d'une Histoire qui serait incontestable -- objective et unique vérité. Ceci pourrait résumer le rôle de l'historiographie postmoderne dans la déconstruction de l'Histoire.

I.3. RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE

L'historiographie postmoderne ne tente pas seulement de déconstruire le statut totalisant de l'Histoire. L'Histoire est mise en valeur par des réécritures. L'historiographie postmoderne reconstitue l'Histoire en modifiant certains événements auxquels a été accordé un statut par ajout d'éléments imaginaires -- comme le dit Linda Hutcheon: "postmodernist historiographic metafictionists who deal with events already constituted [...] must deal with literature's documents."³⁷ Il y va d'une création d'aspect romanesque lorsqu'on réécrit l'Histoire. Il est évident que la réécriture de l'Histoire change le sens de ce qui est raconté. Comme le dit pertinemment A. Kibédi Varga: "la réécriture postmoderne modifie radicalement la nature de ce qui s'insère (comme

³⁷Linda Hutcheon. *Op. cit.*, p. 93.

réflexion, motivation, commentaire, confession) entre les événements."³⁸ Si le postmodernisme déconstruit en remettant en cause les "Grands Savoirs", c'est pour autrement reconstruire ensuite. Le postmodernisme provoque l'éclatement de la linéarité du discours, mais il ne l'anéantit pas. Son objet est de remettre en cause la vision globalisante et de proposer, à la place, la multiplicité. Ainsi, la réécriture de l'Histoire, trait essentiel de l'historiographie postmoderne, invite le lecteur à se poser des questions sur le statut totalisant de l'Histoire. Nous allons voir, à titre d'exemple, comment s'opère dans un roman historique postmoderne, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* de Danilo Kis³⁹, le questionnement et la remise en cause de l'Histoire, et de là, son écriture officielle et littéraire.

Dans son livre, Danilo Kis dissèque l'Histoire, par le biais de différents procédés littéraires, qui opèrent aux frontières du réel et de l'imaginaire et laissent apparaître ainsi les falsifications qui la construisent. A partir de ces procédés minutieusement reconstitués, Kis perçoit et dévoile une des plus importantes dimensions de tout pouvoir autoritaire: l'art du mensonge, de la mise en scène, de la censure, de sorte que l'Histoire s'avère être une

³⁸A. Kibédi Varga, *Op.cit.*, p. 18.

³⁹Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris Gallimard, 1979.

gigantesque mystification et, telle une pyramide de cartes (d'aveux, de témoignages, de procès-verbaux, de faits, etc.) s'effondre ...

I.4. DES JEUX CONTRADICTOIRES DE L'HISTOIRE ET DE LA LITTÉRATURE

"Un livre qui ne contient pas son contre-livre, c'est un livre incomplet", note Borges, auteur du volume intitulé *Histoire Universelle de l'Infamie*. Pour Danilo Kis, ce livre ne contient que des histoires dérisoires parlant de criminels, de pirates et de bandits car la véritable histoire de l'infamie, ce sont les camps de concentration: davantage ceux de l'Union Soviétique avec des millions de disparus à l'arrière-plan, dans un pays censé incarner des idéaux progressistes, humanistes, que les camps nazis qui étaient en somme une conséquence logique du système. Danilo Kis considère comme un devoir moral, après avoir parlé dans certains de ses livres de la terreur nazie, d'aborder sous une forme littéraire, un phénomène crucial du siècle, celui qui a donné lieu aux camps de concentration soviétiques. *Un tombeau pour Boris Davidovitch* est aussi, en un sens, un contre-livre par rapport à celui de Borges.⁴⁰

⁴⁰Dans ce livre, Borges présente quelques infâmes choisis par lui -- une femme pirate, des tueurs, un marchand d'esclaves et d'autres -- dont il dit qu'ils ne sont pas autre chose qu'une apparence, des images en surface, et dont il a télescopé les vies en quelques scènes, grâce à une

Les sept récits du livre de Kis, dont le sous-titre est 7 chapitres d'une même histoire, diffèrent par les lieux et les personnes, mais parlent tous de la réalité de la tourmente, des procès, des camps, des liquidations qui ont sévi en Europe de l'Est dans les années trente. Ce livre représente la biographie de maudits, de révolutionnaires, de bagnards, de renégats ou de terroristes, tous convaincus de leur croyance, tous victimes des mécanismes de la répression stalinienne. Leur engagement dans la lutte communiste, leur parcours dans une Europe en effervescence (Bucovine, Pologne, Irlande, Espagne, Hongrie, France, Union Soviétique) jusqu'aux camps de la Kolyma⁴¹ ne figureront jamais dans la très officielle Encyclopédie Granat où sont répertoriées "246 biographies et autobiographies autorisées des grands hommes et des acteurs de la révolution."⁴² Il

transformation baroque de la réalité.

⁴¹"Vitali Korotitch, le dynamique rédacteur en chef d'*Ogoniok*, confiait récemment à ses lecteurs un épisode du travail à la Kolyma, au-delà du cercle polaire, où furent exécutés sommairement à la mitrailleuse, à la fin des années trente, des dizaines de milliers d'opposants ou prétendus tels. Les prospecteurs de minerais utiles se heurtent souvent dans leur travail à une difficulté considérable: une fois enlevée la mince pellicule de sol et atteint le périgélisol, ils rencontrent une mince couche d'innombrables cadavres, intacts, avec seulement du gel dans la barbe et les cheveux, "presque vivants", aussi bien conservés que les célèbres mammoths retrouvés congelés et intacts dans cette région. [...] les hommes et les femmes, les mots, les idées sont conservés intacts, à quelques décimètres de la surface, dans le périgélisol, et l'oubli est impossible puisque tout est là, "presque vivant" " in Pierre Broué, "Stalinisme et oubli", *Communications*, no 49, (1989), p.77.

⁴²Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 89.

s'agit de fortes individualités plongées dans le courant de l'Histoire à des moments importants de la réalité historique, d'individualités emportées par le tourbillon/cauchemar de l'Histoire, mais qui veulent cependant conserver leur individualité, s'isoler à une époque anti-individualiste. Au pays du mensonge, leur vérité, leur sincérité n'apparaîtra pas même dans les procès-verbaux truqués des interrogatoires de la NKVD.⁴³

Il y a plusieurs manières de parler de l'horreur. La plus réaliste n'est pas la plus suggestive. Les témoignages directs, si sincères et si émouvants soient-ils, transportent difficilement au cœur de la réalité. Les statistiques transforment en chiffres abstraits une impossible addition d'épouvantes individuelles. Les rapports, les études, les dossiers les plus fouillés contribuent moins à une prise de conscience personnelle de ces holocaustes que des livres, des récits, des court-métrages. Que signifient six millions de morts si on ne voit pas un seul et unique individu avec son visage, son corps et sa propre histoire? Les grands chiffres produisent un effet de déréalisation: une abstraction. La question que se pose Danilo Kis est la suivante: comment raconter cette moderne histoire de l'infamie, celle des camps de concentration, des persécutions sans ombre dans le pathétique, et comment

⁴³Police secrète soviétique.

utiliser l'ironie, instrument essentiel contre le pathétique, sans que cette ironie ne devienne cynisme?⁴⁴

Selon Danilo Kis, la littérature doit corriger l'Histoire, parce que l'Histoire est généralité tandis que la littérature est concrète. L'Histoire, c'est le nombre, le pluriel, la littérature, c'est le singulier, l'individu(el). Quand il emploie le mot "corriger", l'écrivain sous-entend: comment donner à l'indifférence de l'Histoire le ton du concret et de la véracité sinon par des documents authentiques, des lettres et des objets portant trace de concrétude? La littérature est la concrétisation de l'abstrait de l'Histoire, car si l'écrivain se fie uniquement à l'imagination, il court le danger de retomber dans l'abstrait. D'où la nécessité de se servir de documents, ce qui peut se révéler par ailleurs problématique: il faudra, en effet, s'efforcer de ne pas ensevelir l'écriture, la littérarité, l'oeuvre d'art sous une avalanche de faits, de détails, de témoignages tout en conservant au livre son caractère polémique. "Sous le

⁴⁴Comment représenter l'irreprésentable? Comment représenter les horreurs de l'horreurs de l'Histoire? Celles de l'Holocauste? J.-F. Lyotard remarque que le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, fait exception dans la série des mauvais films, des témoignages qui ont essayé de parler d'Auschwitz "parce qu'il se refuse à la représentation en images et en musique, mais parce qu'il n'offre presque pas un témoignage où l'irreprésentable de l'extermination ne s'indique, fût-ce un instant, par une altération du timbre de la voix, la gorge qui se noue, un sanglot, les larmes, une fuite du témoin hors champ, un dérèglement du ton du récit, un geste incontrôlé." in Jean-François Lyotard, *Heidegger et les "juifs"*, Paris, Galilée, 1988, p. 51.

frisson d'horreurs décrites, faire sentir au lecteur ce frisson esthétique que provoque la littérature."⁴⁵ La littérature est ce qui donne forme, et, par là, accès à la réalité. Chercher les mots, les ajuster, les placer et les déplacer selon le rythme de la syntaxe, c'est ce qui donne lieu et forme à la réalité.

Dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, la réalité est attestée par des documents et des témoignages:

Ce récit, né dans le doute et l'incertitude, a le seul malheur (que certains nomment chance) d'être vrai: il a été consigné par des mains honnêtes et d'après des témoignages sûrs.⁴⁶

Ce doute est le doute de la (re)création et l'incertitude de la conception - comment faire revivre ce monde, comment ne pas trahir cette authenticité de la réalité. Kis tente de supprimer la confortable scission entre la réalité et la fiction -- en réalité, nous sommes toujours sur scène, dans notre scène, dans les scènes du quotidien -- en utilisant, à l'instar de Borges avant lui⁴⁷, des documents qu'il soumet à ce que les formalistes russes appelaient *ostranenié*, un procédé de singularisation pour rendre ces documents singuliers, étranges, afin de montrer la réalité dans toute sa beauté ou dans toute son horreur (par exemple, les Juifs dans ses livres où le juif devient le symbole de tous les

⁴⁵Danilo Kis, *Leçon d'anatomie*, Paris, Fayard, 1993, p. 144.

⁴⁶Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 7.

⁴⁷Par exemple: ambiguïté entre fiction et document, art du récit piégé, du savoir truqué, liaison du fantastique et de l'érudition.

parias de l'Histoire), sinon son livre ne serait qu'un essai historique. Il estime qu'il doit donner au lecteur des repères authentiques, trouver une ruse pour convaincre le lecteur, et lui-même, de la vérité de ce qu'il écrit sans pour autant tomber dans le leurre de "pouvoir tout dévoiler" -- leurre car il ne peut tout dévoiler. (Et pouvoir "dévoiler" est aussi un mythe.) Cela s'avère être un rêve impossible -- tel l'exemple de Claude Simon qui écrit le récit toujours différent des mêmes épisodes de l'Histoire. "Nommer, c'est réduire, dit Danilo Kis, c'est enlever au lecteur la moitié du plaisir", ce qui, sur le plan esthétique, peut causer des problèmes car il est difficile de parler d'un monde, d'une époque, sans avoir recours à des clichés. Ainsi, Staline devient-il un portrait sur le mur du bureau de l'instructeur ("le portrait de celui en qui il fallait croire"), ou le nom d'un bateau qui suit un canal creusé par les déportés du Goulag. La fiction de Kis acquiert plus de réalité elle-même lorsqu'elle est évoquée de façon non-fictionnelle car il s'agit de "représentations", des représentations de l'époque.

Il présente ainsi des histoires sous la forme de documents, les documents devenant à leur tour une forme de fiction. On se souvient du paradoxe énoncé par Barthes⁴⁸ à propos de la littérature: celle-ci est tout à la fois, par

⁴⁸Roland Barthes, *Leçon inaugurale faite le 7 janvier 1977*, Paris, Collège de France, 1977, p. 15.

essence, réaliste (elle vise toujours à représenter, à défier l'inadéquation du langage et du réel) et irréaliste (ce désir est d'ordre utopique car le réel est irreprésentable). Kis pousse très loin ce paradoxe -- l'écriture vise, chez lui, toujours la réalité -- elle reconstruit des périodes passées, des destins de personnages historiques, s'appuie sur des documents, n'autorise le jeu de l'imaginaire que dans un cadre non seulement vraisemblable, mais encore véridique, attesté: le réel fuit, insaisissable, la mémoire est trompeuse, les documents sont contradictoires ou truqués, la totalité du monde ne se laisse pas enfermer dans l'ordre, fini et linéaire, d'une écriture.

L'un des chapitres de *Un Tombeau pour Boris Davidovitch* ("Les Lions mécaniques") raconte l'histoire, authentique, d'une manipulation dont a été victime Edouard Herriot, seul personnage historique de l'histoire: en visite en URSS, on l'a fait assister à un simulacre de cérémonie religieuse, mise en scène spécialement pour lui, avec des acteurs professionnels ou improvisés, dans une église russe depuis longtemps transformée en brasserie, et que l'on s'est empressé de restaurer pour l'occasion; le politicien français n'y a vu que du feu et a été persuadé de la persistance, en Union Soviétique, de la liberté du culte. Le récit de cette visite historique permet à Kis de développer une autre histoire, celle de Tchelioussnikov, en lui donnant un fond authentique. Le procédé de Kis est le

suivant: appuyer chaque récit sur un document historique, attesté, pour le "littériser", et inversement, donner à certains récits purement imaginaires la forme même d'un document qui ne dit pas la vérité, mais la vérité du dire d'un certain discours. De tels récits de mise en scène piégés sont nombreux dans l'oeuvre de Kis lequel décline ainsi une véritable anthologie du mensonge, de la tromperie, de la falsification. Les pièges, les impostures, les mystifications, les simulacres, les ré-écritures, les travestissements dont se sert Kis sont aussi les procédés courants des propagandes, des inquisitions, des pouvoirs totalitaires. C'est comme si l'auteur n'hésitait pas à reprendre au monde de l'imposture et des mystifications qu'il dénonce, ses propres formes, et à les retourner contre lui. Kis combat les falsifications de l'Histoire ou les stratagèmes policiers par leurs propres moyens -- en les exaspérant jusqu'à les renverser en leur contraire. Le paradoxe est le suivant: c'est en poussant à son comble l'art de la représentation piégée, de l'artifice, que Kis finit par produire un fantastique effet de vérité. Rien qui ne permette mieux de saisir de l'intérieur la logique criminelle et théâtralisée du stalinisme que le monde des stratagèmes, des manipulations et des machinations qu'évoquent ces 7 chapitres. Josip Vissarionovitch Djougatchvili, alias Staline, usait d'une technique de gouvernement assez simple, empruntée soi-disant à la valse

viennoise, et qui est fondée sur le principe des trois temps:

1) premier temps: la révolution doit être confiée aux révolutionnaires. Plus l'entreprise s'avère difficile, plus ses acteurs seront durs, purs, sans faille.

2) deuxième temps: le révolutionnaire ayant accompli son travail y a gagné en autorité, voire en popularité. Il est donc susceptible de représenter un danger, une concurrence, vis-à-vis du pouvoir central. Il faut donc s'en débarrasser.

3) troisième temps: exécution. Plus la nature des crimes reprochés au fidèle révolutionnaire sera monstrueuse, incroyable et incompatible avec sa personnalité, plus l'opération frappera l'esprit des masses.

Il faut alors, bien sûr, donner au mensonge une forme fictive. Parce que l'accusation est énorme (et il entre dans sa nature de l'être), le prisonnier se rebelle: pour le mater, pour qu'il accepte l'inacceptable, l'instructeur a recours au chantage, à la torture, à l'intimidation ... Bourreau et victime savent bien que les aveux recueillis seront des contre-vérités car il s'agit de rendre crédible un mensonge global en s'appuyant sur des mensonges de détails. Boris Davidovitch Novski, dans la nouvelle qui porte son nom, est soumis à un procédé d'extorsion d'aveux de la part du KGB, qui relève lui aussi de la mise en scène -- on tue un jeune homme innocent, lequel lui ressemble, s'il n'avoue pas:

[...] chaque jour de son existence sera payée d'une vie humaine; la perfection de sa biographie sera détruite, l'oeuvre de sa vie sera défigurée par les dernières pages.⁴⁹

C'est par la ruse, à son tour, qu'il défie ses bourreaux (il truffe ses aveux de contradictions et d'exagérations délibérées afin de fournir des indices qui souffleront aux futurs historiens que tout l'édifice de ses aveux repose sur un mensonge arraché sous la torture). La question posée est de savoir si un homme "sous l'emprise de la peur et du désespoir est capable de donner une force telle à ses arguments et à son expérience qu'il puisse ébranler sans pression extérieure ni contrainte, la conscience de deux autres hommes, dans tout ce qu'ils ont hérité du passé, de leur éducation, de leurs lectures, de l'habitude et du dressage."⁵⁰ Seuls des aveux bien construits, des mensonges suffisamment convaincants peuvent parvenir à sauver l'homme ou plutôt sa mémoire. Au révolutionnaire professionnel qui veut sauver son passé de légende et faire de sa résistance aux supplices "la dernière page d'une autobiographie écrite pendant les quarante années de sa vie consciente, avec son sang et son cerveau"⁵¹, une page qui devient la somme et le summum de son existence, l'instructeur Fédioukine oppose la mise en scène de celui qui veut la destruction du mythe Novski et doit, par conséquent, arracher à sa victime l'aveu

⁴⁹Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 112-113.

⁵⁰*Ibid.*, p. 34.

⁵¹*Ibid.*, p. 110.

que sa version à lui est la bonne. Tous deux agissent pour des motifs qui dépassent des buts étroits: Novski se bat pour conserver dans la mort, dans sa chute, la dignité non seulement de sa propre image, mais aussi de l'image du révolutionnaire en général, tandis que Fédioukine s'efforce, dans sa quête de fiction⁵² et ses suppositions, de conserver la rigueur et l'esprit de la justice révolutionnaire et de ceux qui la rendent:

Chacun d'eux [Fédioukine et Novski] essaie d'y mettre une part de ses passions, de ses convictions, sa vision du monde ⁵³d'un point de vue plus large.⁵⁴

Il vaut mieux, pour Fédioukine que souffre la prétendue vérité d'un seul homme plutôt que soient remis en question, à cause de lui, les principes et les intérêts majeurs:

Ainsi pour toutes ces raisons, devenait l'ennemi mortel de Fédioukine, quiconque ne pouvait pas comprendre ce fait simple, évident, que signer des aveux au nom du devoir n'était pas seulement une affaire d'honneur logique, mais aussi de morale, donc un acte digne de respect.⁵⁵

Ce faisant, la victime et le bourreau, manipulant chacun les faits et les hypothèses, colmatant les brèches avec des épisodes inventés et jouant des sous-entendus, se battent

⁵²"Car il n'y a aucun doute, Fédioukine sait aussi bien que Novski lui-même (et il le lui fait comprendre) que tout cela, que ce texte des aveux est la fiction la plus ordinaire qu'il a lui-même composée pendant des nuits interminables [...]" in Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 117.

⁵³Nous soulignons.

⁵⁴Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 116.

⁵⁵*Ibid.*, p. 118.

des nuits entières avec le texte jusqu'au moment où le manuscrit définitif des aveux sanctionne le triomphe de celui qui a su imposer sa version, à savoir l'instructeur Fédioukine lequel est capable de prendre ses hypothèses "pour une réalité vivante plus vraie que le brouillard des faits."⁵⁶

I.5. UNE TROUBLANTE RÉÉCRITURE OU LA FORCE D'ILLUSION DES TRUQUAGES

Dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, la part de la reconstruction imaginaire est impossible à distinguer de celle des mémoires et des témoignages -- la documentation elle-même pouvant parfois être soupçonnée d'être falsifiée, ou carrément inventée. Les notes en bas de page, les références, les citations, comme la plupart des noms de personnages sont tous apocryphes. Ce brouillage suscite un renversement: le plus souvent, chez Kis, c'est la part documentaire ou véridique qui semble fantastique, invraisemblable -- cependant que la part de fiction ou d'imagination apparaît, elle, comme vraisemblable, authentique. Ces récits sont troublants dans la mesure où ils font jouer, tout à la fois, chez le lecteur, des mécanismes rationnels, intellectuels (repérer l'envers du décor, constater que l'Histoire est perçue comme un théâtre

⁵⁶ *Ibid.*, p. 121

truqué, où l'envers du décor est encore un décor, de dégager une vérité enfouie ou dissimulée), et une sorte de révélation de sa position même de lecture (puisqu'il n'y a pas de lecture sans que le lecteur soit aussi invité à participer à l'illusion, à prendre des signes pour la réalité, à accepter d'être "piégé"). Si l'on veut, on peut dire qu'un renversement paradoxal s'impose: c'est l'Histoire qui relève du simulacre, et l'écriture de la vérité. Dans un second temps, le doute finit par s'étendre au statut même de ce que le lecteur lit, comme si l'écriture de Kis finissait par être contaminée par ses propres thèmes: rien ne permet de garantir que cette écriture n'est pas une machination de plus, un degré supplémentaire dans la falsification. Le parti à prendre pour le lecteur n'est pas focalisé d'avance par un narrateur-commentateur. Le lecteur peut aussi bien se reconnaître dans les "piégeurs" que dans les "piégés", car le "parti" à prendre pour lui n'est pas indiqué dans une perspective de superlecture. Il n'a pas une position hors-jeu. L'écriture ne postule aucune innocence, aucune transparence: l'idée même de "représentation" de la réalité est, dans les textes de Kis, soumise à un soupçon; les codes de vraisemblance sont constamment brouillés, perturbés; la littérature ne dissimule pas ses procédés, ses artifices, mais les affiche dans une dimension de jeu. La fascination qu'éprouve Kis pour les machinations, les stratagèmes, les mises en scène piégées représente non seulement une des dimensions essentielles du monde totalitaire évoqué par ses

textes, mais dévoile quelque chose qui touche à la narration même: son jeu dans l'écriture. C'est une habileté presque diabolique que Kis déploie pour tromper le lecteur, puis pour le détromper, tout en le trompant à nouveau, comme si chaque illusion recouvrait une autre illusion, chaque masque un autre masque, à l'infini. C'est aussi une indication du statut précaire de ce que nous tenons pour vérités fermes, établies -- une façon de rappeler que tout texte qui prétend énoncer une vérité est aussi, avant tout, un récit, un produit du langage, un ensemble d'artifices et de procédés venant d'autres textes.

Un tombeau pour Boris Davidovitch met en œuvre un procédé inauguré par Borges, et ce procédé n'est rien d'autre que le savoir-faire dans l'utilisation et le trucage des matériaux documentaires, techniques. Ce procédé n'est qu'un des aspects de la singularisation, laquelle consiste à doter un texte de fiction d'une non-fiction, en conférant un aspect documentaire à un pur produit de l'imagination de sorte que le lecteur, à partir de cela, croit que tous les autres "documents", ou presque tous, sont faits sur le même principe. Le narrateur se donne souvent l'air de collationner des témoignages ou d'assembler des documents; l'imagination ne supplée au récit que quand celui-ci, par le malheur des histoires vraies mais incomplètes, fait défaut. Non seulement l'imagination n'est pas là pour recoller les morceaux d'une histoire démembrée et rétablir la continuité, la conséquence et la vraisemblance, mais elle entre en une

sorte de compétition avec les documents que le narrateur suit, ou feint de suivre, et, peu à peu, entreprend de cerner une vérité que les sources fiables ne donnent jamais d'elles-mêmes:

Cependant une étrange nécessité créatrice d'ajouter au document authentique, sans réel besoin peut-être, des couleurs, des sons et des odeurs[...] me permet d'imaginer ce qui ne figure pas dans le récit de Tchéliousnikov.⁵⁷

Ce procédé qui opère aux frontières du réel et de l'imaginaire permet à Kis de dévoiler les fondements d'une Histoire à ce jour méconnue, de dénoncer ce monde totalitaire plus fortement que ne pourrait le faire un texte historiographique. Dans le premier chapitre, ou volet de cette histoire de l'infamie, "Un couteau au manche en bois de rose", le narrateur explique que son but a été de forger une langue universelle de l'horreur, tâche qu'il ne parvient pas à accomplir. C'est un essai de reconstruction du "moment terrifique de Babel" présent dans la réalité post-révolutionnaire de l'Europe de l'Est et qui se résume en la destinée d'une femme juive, sa mort qui est une image symbolique de la nouvelle tour de Babel:

Si le narrateur pouvait donc atteindre à cet instant de bouleversement babylonien, inaccessible et terrifiant, on pourrait même entendre les humbles prières de Hana Krzyzewska et ses horribles supplications, dites en roumain, en polonais, puis en ukrainien (comme si la question de sa mort n'était que la conséquence d'une tragique méprise), comme on pourrait entendre son délire se

⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

transformer, à l'instant du dernier spasme et de l'apaisement, en prière pour les morts, dite en hébreu, langue des commencements et de la mort. ⁵⁸

La plupart des protagonistes du livre sont juifs ou d'origine juive, comme Kis, ce qui rend intéressante la question de cette nouvelle tour de Babel. La punition mythique imposée par Dieu -- la confusion des langues -- atteint son point culminant dans l'histoire européenne du XXe siècle. Ayant adopté le russe comme langue officielle, le Komintern a tenté d'édifier une nouvelle tour, tout en déniait toute autorité religieuse et en s'accaparant tout pouvoir. Kis renverse la métaphore de cette langue universelle, déconstruit cette nouvelle tour de Babel, pour montrer les horreurs qui en ont découlé, horreurs qui sont généralement "la conséquence d'une tragique méprise".

Un des sept chapitres souligne l'analogie entre l'oppression stalinienne et certaines méthodes de l'Inquisition. Ce chapitre, intitulé "Chiens et livres", est une transcription à peine modifiée d'un registre de l'Inquisition du XIVE siècle, conservé à la bibliothèque du Vatican⁵⁹; en lisant la confession du juif Baruch David Neuman, tombé en 1330 entre les mains de l'Inquisition toulousaine, le lecteur peut voir que, avant la Grande Terreur stalinienne, les bourreaux de l'"archipel chrétien"

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7

⁵⁹ Une note en bas de page dans le livre précise que le manuscrit est conservé à la bibliothèque du Vatican sous le numéro d'enregistrement 4030.

utilisaient des supplices identiques à ceux qu'infligent à leurs victimes, en vue d'autres abjurations, les instructeurs staliniens:

[...] et l'homme se présenta devant lui dans la grande salle de l'évêché, qui communiquait par une porte à gauche avec la chambre des tortures. Monseigneur Jacques demanda que l'on conduisît ledit Baruch par cette pièce pour rappeler à sa mémoire les instruments que dans sa miséricorde Dieu a mis entre nos mains au service de Sa Sainte foi et pour le salut de l'âme humaine [...] ⁶⁰

Nous sommes les soldats du Christ et nous avons la permission des autorités de séparer les gens contagieux des gens saints, ceux qui doutent de ceux qui croient. ⁶¹

Fédioukine méprise ceux qui ne parviennent pas à se placer dans un système de valeurs supérieur, "en regard d'une justice supérieure qui exige que l'on se sacrifie pour elle et ne peut tenir compte des faiblesses humaines." Pour lui, signer des aveux au nom du devoir n'est pas seulement une affaire d'honneur, mais aussi de morale, et représente ainsi un acte digne de respect. Le nom de Staline ("en acier") rappelle le nom de l'inquisiteur qui a interrogé Neuman - Jean Gui "en fer" ⁶². Boris Davidovitch Novski ne veut pas gâcher sa biographie, Baruch David Neuman veut vivre en paix avec lui-même et non avec le monde. Boris Davidovitch finit

⁶⁰Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 131-132.

⁶¹*Ibid.*, p. 143.

⁶²Le nom de Jean Gui "en fer" pourrait être facilement traduit par "en acier" (en russe, stalnyi) et l'on obtient facilement ainsi une biographie métaphorique de J.V. Staline.

sa vie en se jetant dans un chaudron bouillant de scories liquides en 1937, mais le lecteur apprend ensuite qu'il aurait été vu à Moscou en 1956, selon une source du journal Times. "qui visiblement, selon la bonne vieille tradition anglaise, croit toujours aux fantômes."⁶³ Après avoir été converti sous la torture, Baruch David Neuman revient chaque fois qu'il le peut à sa première religion, et comparaît ainsi plusieurs fois devant le tribunal de l'Inquisition. Lors de l'interrogatoire à Pomiers (décembre 1330), à la question de l'Inquisiteur: "Pourquoi vous exposez-vous volontairement aux dangers d'une pensée hérétique?", il répond: "parce que je veux vivre en paix avec moi-même et non avec le monde."⁶⁴ Le dernier jugement porte la date du 20 décembre 1337, mais il n'est pas précisé si Baruch David Neuman est mort sous la torture, ou vingt ans plus tard, brûlé sur le bûcher pour le même délit de "pensée". Dans un temps, dans un espace différent, un autre tombeau vide d'un homme qui pensait autrement. "La constance des convictions morales, le sang versé des victimes, la similitude des noms (Boris Davidovitch Novski et Baruch David Neuman), la concordance des dates d'arrestation de Novski et Neuman (le même jour du fatal mois de décembre, à six siècles de distance 1330...1930) apparaissent comme une illustration de

⁶³Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 129.

⁶⁴*Ibid.*, p. 145.

la doctrine de l'évolution cyclique des temps."⁶⁵, constate le narrateur. Boris Davidovitch Neuman ne serait-il qu'une réincarnation de Baruch David Neuman? L'Histoire n'a-t-elle que la forme d'un cercle? Le livre trouve sa forme parfaite dans ce mouvement éternellement recommencé. L'écriture devient le cénotaphe non seulement de Boris Davidovitch, figure centrale autour de laquelle les autres récits du livre se disposent pour en composer le tombeau (son tombeau n'existe que dans le titre du roman), mais aussi des milliers de victimes anonymes de l'oppression politique.

La biographie d'un poète officiel, type de l'écrivain vendu au régime, qui clôt le livre, est une sorte d'exemple de l'exercice et du style de la tyrannie. Les vers de Darmolatov sont le contrepoint des récits de terreur qui précèdent dans le livre. L'aveuglement de Darmolatov, face aux victimes de son temps, n'a d'égal que celui d'Éluard, refusant d'intervenir pour Zavis Kalandra, condamné à mort (et pendu par la suite) dans les procès de Prague, et qu'évoque Kundera dans son livre *Le livre du rire et de l'oubli*. Le poète rejoint ici Fédioukine, bourreau de Boris Davidovitch Novski.

Le roman de Kis s'inscrit dans la lignée des théories de Veyne, de de Certeau, d'Hutcheon et autres. Effectivement, il y a écriture et réécriture de l'Histoire. Kis insiste sur le sens de sa technique littéraire, dont le

⁶⁵ *Ibid.*, p. 148.

but est de convaincre le lecteur de la véridicité de ses nouvelles, de l'authenticité non seulement au niveau du récit, mais aussi de la formation du sujet de ce récit. D'où l'insistance à se réclamer de témoins, de témoignages et de documents. La littérature donne ainsi accès à la réalité. Le fait que Kis se serve de documents et de témoignages dont la plupart sont apocryphes met en jeu au plan de la pratique littéraire l'affirmation des théoriciens cités selon quoi toute entreprise de description est subjective.

CHAPITRE DEUXIEME

L'HISTOIRE, KUNDERA ET LE ROMAN

*L'intelligence oublie,
l'imagination n'oublie
jamais.
Peter Handke*

"Épargnez-moi votre stalinisme! *La plaisanterie* est un roman d'amour!" Combien de fois Kundera a-t-il réfuté la caractérisation politique de son roman. "Mon Dieu, c'est un roman d'amour! Il se passe sous la botte du stalinisme comme Roméo et Juliette se passe sous la botte du féodalisme."⁶⁶ Incompréhension entre la critique et l'écrivain qui voit son oeuvre s'échapper et tient à la rattraper et la remettre "dans le bon chemin". Cet épisode s'est répété avec les livres suivants. La critique américaine s'est servie de deux formules pour présenter *La vie est ailleurs*: 1) le roman montre comment le régime totalitaire a déformé le talent

⁶⁶Fernandino Scianna, "Milan Kundera: le roman? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident", *Quinzaine littéraire*, no 286, 1978, p. 4.

poétique du héros kundérien; 2) le roman montre comment la médiocrité du talent mène à la collaboration avec le régime totalitaire. Deux formules qui se contredisent mais qui ont fait la publicité de ce livre, et par là, sa vente, mais contre lesquelles Kundera a fortement protesté en rejetant toute lecture idéologique ou politique de ses livres et en insistant sur leur caractère existentiel. La question qui se pose alors est la suivante: comment lire les livres de Milan Kundera, un des initiateurs du Printemps de Prague, interdit, à la suite des événements de 1968, de publication dans son pays, forcé à l'exil pour pouvoir survivre⁶⁷ et considéré comme un des grands écrivains de l'Europe de l'Est? Kundera a toujours refusé l'appellation d'écrivain dissident, d'écrivain protestataire, mais comment lire dès lors ses premiers livres? Car *Risibles amours, La valse aux adieux, La plaisanterie, La vie est ailleurs, Le livre du rire et de l'oubli, L'insoutenable légèreté de l'être*, touchent tous à la réalité et à l'Histoire tchèque de l'après guerre, cependant que ses romans ultérieurs, publiés après la chute du mur de Berlin - *L'immortalité, La lenteur, L'identité* - traitent du monde dit "occidental". Peut-on oblitérer cette différence? Peut-on vraiment mettre de côté la présence de l'Histoire comme l'écrivain le souhaiterait? Est-ce dénégation? Est-ce repentir de romancier? Pour

⁶⁷Citoyen tchécoslovaque jusqu'en 1979, sa citoyenneté lui est retirée après la publication en France de son roman *Le livre du rire et de l'oubli*.

pouvoir éclaircir cette question, nous allons d'abord considérer les réflexions de Kundera sur le statut du roman, puis son point de vue quant à l'Histoire, afin d'essayer de cerner la portée de l'Histoire - son impact, son influence - dans l'oeuvre kunderienne.

II.1. KUNDERA ET LE ROMAN

Dans *L'Art du roman*⁶⁸, Kundera présente ses considérations sur le roman qui se veulent celles d'un praticien. Il suggère que tout écrivain a sa propre conception romanesque, et il se borne à présenter la sienne. Insistons: ce n'est pas une théorie du roman; pour lui, le roman doit mettre en échec les vérités générales, les théories totalisantes. Ce qu'il présente donc, n'est pas la vérité sur le roman, mais une vérité, subjective et singulière, tirée d'une expérience, c'est-à-dire d'errements, ratures, essais. Quelle est donc la conception kunderienne du roman?

Pour l'écrivain, le roman est oeuvre de l'Europe. Les découvertes du roman, effectuées dans différentes langues, appartiennent à une aire géo-politico-culturelle circonscrite, et c'est la succession des apprentissages et des inventions qui fait l'histoire du roman européen. Ainsi qu'il le précise, le roman a porté au jour, un à un, les

⁶⁸Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

différents aspects de l'existence: avec Cervantès, c'est l'aventure qu'il révèle; avec Richardson, il explore ce qui "à l'intérieur" ouvre au vertige des sentiments; avec Balzac, il examine les liens entre l'Homme, l'Histoire et la société; avec Flaubert, c'est le quotidien qui l'emporte, et avec Tolstoï, l'irrationnel dans le comportement humain. Il interroge le temps avec Proust et Joyce, les mythes avec Thomas Mann. Ainsi de suite, à l'infini, la liste reste ouverte. Il partage entre autres l'histoire du roman en deux mi-temps, pour en introduire, dans son livre, une troisième, celle du roman contemporain. Ce partage du roman mérite qu'on s'y arrête. En comparant l'histoire de la musique européenne (qui s'étend sur plusieurs siècles) et celle du roman, Kundera soutient qu'elles se sont déroulées à des rythmes semblables, en deux mi-temps. Il y a une asynchronie de leurs césures historiques -- le XVIIIe siècle pour la musique avec l'arrivée des premiers classiques, et entre le XVIIIe et le XIXe siècle pour le roman (Laclos et Sterne d'un côté, et Scott et Balzac de l'autre) -- afin de montrer que les changements qui s'opèrent dans l'histoire de l'art relèvent de l'esthétique propre à chaque art et non de l'évolution de la société et des changements qui s'y déroulent. La césure qui marque le deuxième temps du roman marque la frontière au-delà de laquelle l'esprit du non-sérieux et du rire (Cervantès, Rabelais, Diderot, Sterne) qui permet une grande liberté dans la composition et dans la possibilité d'embrasser des thèmes hétérogènes, est refoulé

par le sérieux et par l'exigence de la vraisemblance au nom de l'illusion réaliste. Kundera est à la recherche de ce rire dans ses romans qui sont un écho de cet appel du passé du roman européen. En cela, il se met dans les rangs d'un nombre d'écrivains qui forment la lignée de la troisième mi-temps, Kafka, Musil, Gombrowicz, Fuentes, Hrabal dont les oeuvres romanesques puisent dans l'esthétique de la première mi-temps.

Autant d'écrivains, autant de chemins à prendre. Les choix de Kundera se retrouvent dans "les quatre appels" qui lui viennent de l'histoire du roman et auxquels il est particulièrement sensible, dit-il. Ce sont l'appel du jeu, l'appel du rêve, l'appel de la pensée et l'appel du temps. La combinatoire de ces quatre appels, formelle et sémantique, aide à éclairer les paradoxes terminaux qui parcourent l'oeuvre.

II.1.1. L'appel du jeu

Deux grands romans du XVIIIe siècle, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, et *Jacques le Fataliste*, de Denis Diderot sont des exemples du roman conçu comme un jeu, jeu qui se perdra, par la suite, dans les impératifs de vraisemblance, de réalisme et de chronologie qui vont policer la matière romanesque. Les digressions narratives continues, épisodiques et achronologiques, voire achroniques ont pour but le plaisir du jeu narratif, et là se tient, pour Kundera, la source de l'humour formel dans le roman

européen. Cet appel fait ressortir la frontière entre l'illusion et la réalité, frontière toujours présente dans l'oeuvre kundérienne et d'où surgit le rire.⁶⁹ Le rire est un objet de sa réflexion critique et romanesque car elle permet de cerner le paradoxe du comique. Si le tragique peut apporter une consolation, le comique est plus cruel et cynique car il peut montrer l'existence dans son insignifiance. Le rire exprime de façon aiguë l'essence même dans sa relativité, son ambiguïté, sa polysémie. Aussi, l'importance du rire, du comique réside-t-elle dans le fait qu'ils peuvent faire découvrir "une zone inconnue du comique", zone qui est celle de l'Histoire et de la sexualité. L'Histoire et la sexualité, souvent entretissées dans ses textes de fiction, deviennent d'ailleurs les cibles préférées du comique acerbe de Kundera.⁷⁰

II.1.2. L'appel du rêve

L'imagination, mise de côté par le XIXe siècle est réveillée par Kafka qui parvient à accomplir ce que les surréalistes ont postulé par la suite: la fusion du rêve et du réel.

Kundera prend Kafka pour exemple en ce qu'il parvient dans ses romans à la fusion du rêve et du réel, c'est-à-dire en une constitution de passages et de passes divers, voire à

⁶⁹Kundera a d'ailleurs écrit une pièce de théâtre *Jacques et son maître* qui est une variation du roman de Diderot *Jacques le Fataliste*.

⁷⁰Cf. *Risibles amours, L'insoutenable légèreté de l'être*, par exemple.

une com-position. Le roman est le lieu où l'imaginaire peut se développer et s'affranchir en même temps de l'impératif de vraisemblance. La variation kundérienne met en place des relations contrapuntiques plutôt entre le rêve et le réel. Le contrepoint romanesque, pour Kundera, permet l'union de la philosophie, du récit et du rêve. La narration onirique occupe toute la deuxième partie de *La vie est ailleurs*, la sixième partie du *Livre du rire et de l'oubli* se base sur elle, elle est présente dans *L'insoutenable légèreté de l'être* à travers les rêves de Tereza. Ainsi, les rêves de Tereza dans *L'insoutenable légèreté de l'être* sont aussi des récits sur la mort qui dévoilent le visage du kitsch que Kundera définit comme le paravent qui dissimule la mort. On peut retrouver ce rapport contrapuntique d'un roman à l'autre dans l'oeuvre de Kundera. Les rêves dans lesquels Tereza voit des femmes nues qui attendent la mort au bord d'une piscine sont des renvois oniriques des images du réel qu'observe Olga du bord de sa piscine dans *La valse aux adieux*. Ou bien, dans la *La vie est ailleurs*, le jeu entre le rêve et la réalité brouille la frontière entre eux: le réel de Jaromil est créé à partir de ses rêves, tandis que ceux de Xavier, son alter ego imaginaire, sont présentés comme des moments de la réalité amoureuse et révolutionnaire. Une étroite frontière entre le réel de Jaromil et les rêves de Xavier, entre le moi de Jaromil et l'image du moi qu'il voudrait laisser à la postérité, se met en place et il devient difficile de discerner les valeurs

que prend le motif. Le jeu est mise en question des valeurs de fragilisation de la valorisation des éléments romanesques. La narration onirique, c'est-à-dire, l'imagination qui "libérée du contrôle de la raison, du souci de la vraisemblance, entre dans des paysages inaccessibles à la réflexion rationnelle"⁷¹, est pour Kundera une grande conquête de l'art moderne. La question qu'il se pose à ce sujet est comment intégrer l'imagination incontrôlée dans le roman qui, par définition, est une interrogation rationnelle, lucide de l'existence. Si, au début, il parle de fusion du rêve et du réel, il affirme plus loin dans *L'art du roman* que son principe à lui n'est pas celui de la fusion mais d'une confrontation contrapuntique. "Le récit onirique" est une ligne du "contrepoint romanesque"⁷² dit-il.

II.1.3. L'appel de la pensée

"Faire du roman la suprême synthèse intellectuelle"⁷³, c'est-à-dire mobiliser tous les moyens, narratifs et méditatifs, intellectuels, discursifs, rationnels et irrationnels pour parvenir à éclairer l'être de l'homme, voilà ce que le roman seul peut faire:"[...] ni la poésie, ni la philosophie, ni les sciences humaines ne sont capables

⁷¹Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 100.

⁷²*Ibid.*, p. 100.

⁷³*Ibid.*, p. 57.

d'intégrer le roman, mais le roman est capable d'intégrer la poésie, et la philosophie, et les sciences humaines."⁷⁴ Il accorde ainsi une importance capitale à des romanciers comme Musil, Broch qui ont réussi à incorporer tous ces éléments dans leurs romans. C'est un appel que Kundera va saisir et incorporer dans son oeuvre romanesque. L'emploi de différents éléments (vers, essais, récit, reportage, critique littéraire, essais de musicologie) va lui permettre d'abord de mettre en place un réseau d'ironie et de polyphonie - qui sont pour lui l'essence du roman, et de voir ses personnages ou ses thèmes sous différentes, et souvent contradictoires, facettes. Ainsi, le thème de l'oubli, majeur dans *Le livre du rire et de l'oubli*, est considéré tour à tour, sous l'angle de l'Histoire, de la musicologie et même de la biologie -- pour montrer que le sens de ce thème est beaucoup plus complexe que l'on ne pourrait le penser et qu'il n'y a pas seulement une perspective de l'oubli.

II.1.4. L'appel du temps

"La période des *paradoxes terminaux* incite le romancier, dit Kundera, à ne plus limiter la question du temps au problème proustien de la mémoire personnelle mais à l'élargir à l'énigme du temps collectif, du temps de l'Europe, l'Europe

⁷⁴Milan Kundera, "Le testament des somnambules", *Nouvel Observateur*, 9 avril 1982, p. 79.

qui se retourne pour regarder son passé, pour faire son bilan, pour saisir son histoire, tel un vieil homme qui saisit d'un seul regard sa vie écoulée."⁷⁵ C'est franchir les limites de temps des vies individuelles et faire cohabiter plusieurs époques historiques, et il prend pour exemple Aragon et Fuentes. C'est de la rencontre entre le passé et le présent que surgit ce que Kundera appelle la "beauté" de la connaissance romanesque, beauté qui se révèle à travers les variations kundériennes:

[...] l'idée lui vient que la beauté est l'étincelle qui jaillit quand, soudainement, à travers la distance des années, deux âges différents se rencontrent. Que la beauté est l'abolition de la chronologie et la révolte contre le temps.⁷⁶

Les appels du jeu, du rêve ou de la pensée prennent leur sens et leur signification à partir de ce jeu avec le temps. C'est ce qui montre que les appels sont étroitement liés et que le roman kunderien a son chez-soi non seulement dans la littérature tchèque, mais dans les quatre siècles du roman européen, d'une culture européenne basée sur un consensus quant à certains points.

Tel serait donc l'héritage romanesque de Kundera, il nous reste à voir aussi comment il définit le roman.

"Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne

⁷⁵Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 28.

⁷⁶Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p.87.

découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman."⁷⁷ Immoral - mais de quel point de vue? De la morale sociale convenue? L'immoralisme, n'est-ce pas chercher une morale singulière qui n'est pas la convention collective de la morale?⁷⁸ Kundera ne dirait-il donc pas que tout roman est immoral car le roman n'est pas le monde, mais un monde - il oeuvre "un monde"? A partir de l'époque des Temps Modernes, dit Kundera, en l'absence de Dieu, du juge suprême proclamé par Descartes, la vérité divine s'est fragmentée en des centaines de vérités relatives accessibles à l'homme, ce qui lui est devenu presque insoutenable car l'homme souhaite vivre dans un monde où le bien et le mal seraient nettement discernables afin qu'il puisse comprendre et en juger. Mais, au lieu d'affronter une seule vérité, il a dû affronter des quantités de vérités contradictoires, des vérités incorporées, selon Kundera, dans des "égo imaginaires et expérimentaux" appelés personnages.

Le roman doit refléter cette relativité, cette incertitude et cette ambiguïté, et il est en ce sens un genre incompatible avec tout univers totalitaire.

Le monde basé sur une seule Vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une manière totalement différente. La Vérité totalitaire

⁷⁷Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

⁷⁸On peut penser à l'immoraliste de Gide qui trouve "sa" vérité incompatible et difficile à accepter pour les autres membres de la société.

exclut la relativité, le doute, l'interrogation, et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais *l'esprit du roman*.⁷⁹

Le roman est lieu d'expérimentation et d'incertitude. Il aide à comprendre les vérités autres, il apprend à connaître le monde comme une interrogation à multiples facettes, et c'est pourquoi le roman est profondément anti-idéologique, car l'idéologie présente toujours le monde du point de vue d'un système: le monde serait l'état des lieux d'une vérité systématique, alors que le roman constituerait la mise en scène du système dans tous ses états.

II.2. KUNDERA ET L'EXPLORATION DU MOI

"Le roman [...] est une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde".⁸⁰ Dans l'interview accordée à Christian Salmon, Kundera insiste sur le fait que tous ses romans s'efforcent d'approcher l'énigme du moi. Moi, qu'est-ce à dire? Qu'en écrire? Comment le saisir? Ces questions, il s'efforce d'y répondre par l'intermédiaire de ses personnages qui sont des êtres imaginaires, des "ego expérimentaux".

Kundera précise que tous ses personnages sont ses propres possibilités qui ne se sont pas réalisées et qu'ils ont tous franchi une frontière que lui n'a que contournée.

⁷⁹Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 25.

⁸⁰Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 319.

Saisir un personnage, et non le décrire -- il n'y a pas de psychologie des personnages, pas de descriptions physiques ou alors elles sont très rares dans ses romans -- veut donc dire, "saisir son code existentiel" et "rendre un personnage 'vivant' signifie: aller jusqu'au bout de sa problématique existentielle"⁸¹. En d'autres mots, cela implique d'aller jusqu'au bout de certaines situations, de certains thèmes - et par thèmes⁸², il entend une interrogation existentielle - dont le personnage est fait.

II.3. KUNDERA ET L'HISTOIRE

Si le roman kunderien est une méditation poétique sur l'existence, la question qui se pose est alors de savoir comment concilier l'intérêt de l'écrivain pour l'Histoire et sa conviction que le roman interroge l'énigme de l'existence? Dans *L'art du roman* Kundera part de l'image suivante: l'homme et le monde sont liés comme l'escargot et la coquille, le monde fait ainsi partie de l'homme, et s'il

⁸¹Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.49.

⁸²Ces thèmes sont donc une interrogation existentielle qui se transforme en l'étude de quelques mots particuliers, de mots-thèmes. Le roman est fondé sur des lexèmes principaux qui sont ainsi analysés dans le roman, définis et redéfinis, et transformés par la suite en catégories de l'existence. Des exemples de ces mots-thèmes: le rire, l'oubli, la frontière, la pesanteur, la légèreté, le kitsch, la faiblesse, etc. Ces éléments forment par la suite les piliers des romans. Cf. nos analyses, à cet égard, aux chapitres trois et quatre.

change, l'existence humaine change aussi. Il précise qu'il faut faire, toutefois, la différence entre le roman qui examine la dimension historique de l'existence humaine et le roman qui est l'illustration d'une situation historique, la description d'une société à un moment donné. Il estime que la seconde catégorie ne s'applique pas à ses romans et que "la seule raison d'être du roman est de dire ce que le roman peut dire"⁸³ -- c'est-à-dire ce qui ne pourrait être "dit" hors de l'écriture. Si un auteur estime une situation historique importante pour son roman, il la décrira telle qu'elle est; or, pour Kundera, la fidélité historique est secondaire par rapport à la valeur du roman. Le romancier n'est pas un historien, mais un explorateur de l'existence.

Alors, que peut dire le roman de spécifique sur l'Histoire? Que fait le roman à l'Histoire -- et inversement? Comment Kundera aborde-t-il l'Histoire?

Il part de quelques principes qu'il a définis dans *L'Art du roman*:

1) Il traite les circonstances historiques avec une économie maximale. "Je me comporte à l'égard de l'Histoire, dit-il, comme le scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action."⁸⁴ Il procède à un travail d'épure, de stylisation. Il n'y a pas de

⁸³Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.

50

⁸⁴*Ibid.*, p. 50-51.

description des scènes, mais une symbolisation instruit l'économie structurelle du texte.

2) Il ne retient parmi les circonstances historiques que celles qui créent pour ses personnages une situation existentielle qui constitue un catalysateur. Il donne pour l'exemple le personnage de Ludvik de *La plaisanterie* qui découvre que, alors qu'il vient d'être expulsé du Parti ainsi que de l'Université et envoyé dans une mine de charbon, son comportement n'aurait pas été différent de celui de ses juges. Ludvik/Kundera tire de là sa définition de l'homme: un être capable d'envoyer son prochain à la mort. Un être versatile, capable d'être l'un et l'autre.

3) L'historiographie écrit l'Histoire de la société; ainsi, selon Kundera, les événements historiques dans ses romans sont très souvent oubliés par l'historiographe. Il donne en exemple le massacre officiel des chiens dans *La valse aux adieux*, vignette grotesque qui lie l'action du roman au climat historique d'un pays sous le communisme où une telle chasse a vraiment eu lieu. Le seul épisode suggéré du climat historique dans *La vie est ailleurs*, a, selon lui, la forme d'un caleçon moche. L'image vaut qu'on s'y arrête un moment. Ayant difficilement manoeuvré pour parvenir à ses fins et pouvant finalement passer une soirée intime avec son amie rousse, Jaromil la rejette à un moment donné en faisant un beau discours. Un grand amour vaut mieux qu'un millier d'aventures, dit-il, et il est en quête de cet amour. Or, les raisons de ce rejet sont beaucoup plus prosaïques: il ne

veut pas se déshabiller car il a honte de son caleçon large et qui descend jusqu'aux genoux, avec une ouverture comique sur le ventre. A l'époque du stalinisme tchèque, ces caleçons étaient le lot de tout le monde; les plus débrouillards utilisaient des culottes de gymnastique, mais, pour Jaromil, le choix de ses sous-vêtements se fait sous le strict contrôle de sa mère. C'est donc en caleçon, vêtement qu'elle l'oblige à porter, que l'Histoire -- la révolution communiste -- entre en scène dans la vie de Jaromil. Elle entre jusque dans l'intime imposant un uniforme qui est comme une seconde peau dans la vie privée. Cet uniforme est celui que l'on ne choisit pas et qui efface alors toute individualité. Ce que Kundera donne ici est une vision grotesque de l'Histoire, de ce qui se cache en dessous. C'est le refus de donner à l'Histoire sa grandeur, les habits d'apparat qu'elle exige. C'est le regard dérisoire d'en bas sur "la grande, la divine, la rationnelle" Histoire.

Oui, le massacre des chiens, le port du même caleçon sont des situations historiques oubliées maintenant, si on écoute l'écrivain qui ne retient que celles qui paraissent les plus bénignes et qui ne risquent pas de mener le lecteur sur un autre chemin que celui souhaité. Pour Kundera, ces deux scènes sont suffisantes pour donner une impression du climat historique de l'époque; mais n'oublie-t-il pas que le même héros de *La vie est ailleurs* doit participer à des soirées de poésie organisées par les fonctionnaires de la

police, et non seulement cela, car Jaromil va aussi devenir délateur; et que c'est l'unique chemin qui mène à la reconnaissance officielle? Et Jakub dans *La valse aux adieux*? Il vient finalement d'obtenir le droit de sortir du pays et d'émigrer et revient rendre à son ami la pillule-poison qui lui permettait d'être maître de sa vie et de sa mort.

4) La circonstance historique doit créer une situation existentielle nouvelle pour un personnage, et "l'Histoire doit en elle-même être comprise et analysée comme situation existentielle."⁸⁵ Dans *L'insoutenable légèreté de l'être* est racontée l'histoire de Dubcek qui a été enlevé et emprisonné par les forces soviétiques qui le forcent par la suite à négocier avec Brejnev. Rentré à Prague, il prononce un discours à la radio, mais il ne peut pas parler clairement, il suffoque et fait de longues pauses. L'impression que donne ce discours pénible est celui de la faiblesse. En entendant ce discours, Tereza ne peut supporter cette faiblesse qui l'humilie et décide d'émigrer. Mais face aux trahisons de Tomas, elle est comme Dubcek face à Brejnev: faible. Elle comprend qu'elle "fait partie des faibles, du camp des faibles, du pays des faibles et qu'elle doit leur être fidèle justement parce qu'ils sont faibles et qu'ils cherchent leur souffle au milieu des phrases."⁸⁶ Elle quitte

⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁶ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 113.

Tomas et revient à Prague, la ville des faibles. La situation historique n'est pas un décor devant lequel se déroulent les vies humaines, mais "est en elle-même une situation humaine, une situation existentielle en agrandissement."⁸⁷ Cette configuration existentielle a touché, comme on le sait, tout le pays.

L'Histoire n'est jamais seulement une arrière-scène ou un décor, mais l'Histoire est bien le décor dans lequel évolue les personnages kunderiens en leur permettant de se découvrir, d'explorer un réseau d'articulations, de concomittants, de cause à effet, de tenants et d'aboutissants. Ses romans (du moins ceux qui touchent à l'Histoire) sont ancrés dans la réalité tchécoslovaque, et non pas ailleurs en Europe, et à des époques bien précises et très choisies, dirions-nous, de l'Histoire. Voyons pour illustrer ce point, à titre d'exemple, certaines de ces situations existentielles.

Dans *La valse aux adieux*, Jakub, après avoir été emprisonné pour ses convictions politiques, obtient finalement le droit de prendre le chemin de l'exil et de partir à l'Ouest. Avant de partir, il se rend dans une petite station thermale pour faire ses adieux à son ami le docteur Skreta et pour lui rendre la pillule empoisonnée que celui-ci lui avait fabriquée des années auparavant. Étant

⁸⁷Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.53.

opposé au régime, il a pu se penser, grâce à cette pillule, le maître de sa mort. Peut-on vraiment dire, comme Kundera le souhaiterait, qu'il ne s'agit là que d'une situation existentielle parmi tant d'autres, quand un des personnages vit chaque jour à toute extrémité, aux abords de l'abîme? Jakub dit d'ailleurs que "la politique est au contraire le laboratoire scientifique clos où l'on procède sur l'homme à des expériences inouïes".⁸⁸

Un des personnages principaux de *L'insoutenable légèreté de l'être*, Tomas est un chirurgien reconnu et admiré par ses collègues et par ses patients. Mais il devient laveur de carreaux pour avoir critiqué en 68, avant le Printemps, dans un article, les communistes qui ne "savaient pas" la vérité du stalinisme; dans cet article (qui sera à l'origine de sa disgrâce), il rappelle le geste d'Oedipe qui, "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."⁸⁹ Tomas réclame que les juges des procès de Prague reconnaissent leur culpabilité⁹⁰, et cessent de se cacher derrière leur

⁸⁸Il nous vient à l'esprit ces mots de Blanchot: "L'homme est indestructible, et cela signifie qu'il n'y a pas de limite à la destruction de l'homme." in Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 200.

⁸⁹Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 255.

⁹⁰Dans le roman *Risibles amours*, le patron de l'hôpital fait

ignorance, non pas pour les châtier, mais pour qu'ils essaient de réparer leur faute. Kundera conclut ainsi son chapitre:

Les communistes, qui hurlaient qu'ils étaient innocents [...], allaient tous les jours se plaindre à l'ambassadeur de Russie et implorer son appui. Quand la lettre de Tomas parut, ils poussèrent une clameur: On en est donc arrivé là! On ose écrire publiquement qu'il faut nous crever les yeux! Deux ou trois mois plus tard, les Russes décidèrent que la libre discussion était inadmissible dans leur province et envoyèrent leur armée occuper en l'espace d'une nuit le pays de Tomas".⁹¹

"Le pays de Tomas", comme si on en avait voulu à Tomas lui-même. Le texte ne dit pas que la lettre de Tomas est la cause de l'intervention soviétique, mais dans le récit, elle y est pour quelque chose. Après l'invasion de 1968, son article est considéré comme une attaque contre la légitimité du gouvernement et on lui demande de faire marche arrière. Il persiste et refuse de signer sa rétractation. Il est obligé de démissionner, il devient médecin dans un dispensaire, mais sa situation existentielle, déterminée par l'article en question, continue de se dégrader: laveur de carreaux par la suite, il termine son parcours existentiel comme chauffeur et éleveur de génisses dans une coopérative agricole.

une réflexion semblable à son collègue: "Seulement, mon cher Fleischman, l'homme est tenu de savoir. L'homme est responsable de son ignorance. L'ignorance est une faute." in Milan Kundera, *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 1994, p. 127.

⁹¹Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 257.

Nous arrivons là à un paradoxe dont l'oeuvre kunderienne regorge. Les romans kunderiens ne sont pas des romans historiques⁹², tout en étant bien ancrés dans l'Histoire. Les traiter ainsi ne suscite pas automatiquement une lecture politique, une lecture polémique, une lecture réductrice, mais une lecture de l'Histoire comme situation existentielle omniprésente, voire primordiale. L'Histoire perd ainsi son statut privilégié pour devenir histoire. On pourrait parler de l'H(h)istoire (scène première) comme d'antichambre à l'existence, à la vie privée des personnages, donc, une entrée nécessaire. Le dictionnaire définit d'ailleurs l'antichambre comme une pièce d'attente, placée à l'entrée d'un grand appartement; mais, étymologie à l'appui, c'est la pièce de devant⁹³, par laquelle on est obligé de passer⁹⁴. Elle conduit aux personnages kunderiens lesquels reçoivent leur tenue de l'Histoire qui les

⁹²Selon Yvon Allard, le roman historique "doit, à partir d'une époque, d'un personnage ou d'un exploit, reconstituer à même le matériau de l'historien un récit plausible et vraisemblable" in Yvon Allard, *Le roman historique - guide de lecture*, Longueuil, Ed. du Préambule, 1987, p. 10. Il distingue trois formes de romans historiques: le premier qu'il appelle "réaliste" se veut être le plus près des faits rapportés par les historiens et qui a pour protagoniste un ou des personnages véridiques ayant leur nom dans le dictionnaire. La deuxième forme est la forme lyrique dans laquelle le ou les personnages principaux sont des héros inventés ou copiés sur des modèles, l'époque et les grands personnages ne servent que de décor. La troisième forme se rapproche de la chronique car elle traite de sujets contemporains sous une forme imaginaire.

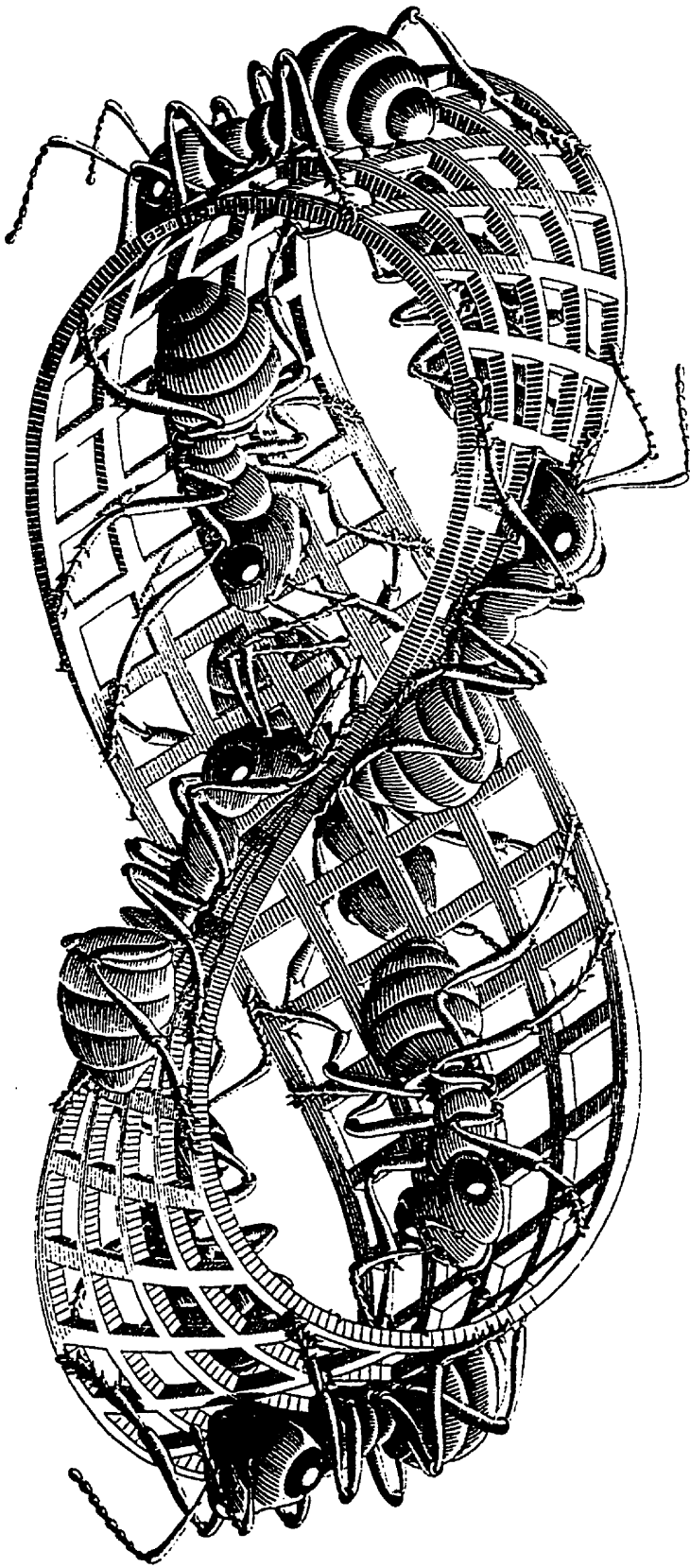
⁹³Nous soulignons.

⁹⁴Nous soulignons.

structure, qui provoque et détermine leurs actions et leurs pensées. C'est une sorte d'interface qui se crée entre l'existential et l'historial, interface qui pourrait être parfaitement illustré par le ruban de Moebius tel que M.C. Escher l'a représenté: une bande de papier qu'on a joint par les deux bouts en les tordant, en forme de huit. Ce n'est pas un cylindre, nous n'avons plus une surface intérieure et une surface extérieure, mais elles glissent l'une dans l'autre, imperceptiblement, s'échangeant sans trêve, inversant leur identité. De la fourmi que l'on voit, nous ne sommes pas sûrs s'il s'agit de neuf fourmis ou d'une fourmi dans neuf phases. Michel Deguy dans "Passage Escher"⁹⁵ dit qu'essayer d'étaler les transitions ne change rien car "nous ne pouvons pas isoler un chaînon comme celui du passage. Le chaînon du leurre est toujours manquant. Nous passons continûment par la passe et repassons autant de fois que nous voulons par le passe-passe [...]".⁹⁶ Telle est aussi la situation des personnages de Kundera -- passant continuellement par la passe de l'Histoire tout en ayant l'illusion contraire: qu'il n'y a pas de passage entre l'Histoire et la vie privée.

⁹⁵Michel Deguy, "Passage Escher" in *La poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil, 1987.

⁹⁶*Ibid.*, p. 164.



"Le ruban de Moebius"

M.C. Escher

APPENDICE

LA SCENE DE L'HISTOIRE

Nous avons essayé de cerner dans le chapitre précédent la place de l'Histoire dans l'univers romanesque. Il nous a semblé nécessaire d'ajouter un appendice au chapitre précédent tout en étant conscient de l'impossibilité de mettre l'Histoire en appendice. L'image du ruban de Moebius, que nous avons pris comme métaphore des relations entre le privé, l'individuel et l'Histoire le montre bien. On ne peut, en aucun cas, assigner à l'Histoire une position de côté, insignifiante. Dans cet appendice, nous verrons brièvement les événements historiques qui sont advenus en Tchécoslovaquie depuis la fin de la Première guerre mondiale et qui ont ainsi déterminé la vie de Milan Kundera et de ses personnages fictifs.

A.1. La Tchécoslovaquie de 1918 à 1945

L'année 1918 marque une date importante pour les Tchèques et les Slovaques chez qui l'idée d'un état rassemblant ces deux nations se précise dans les premières années du XXe siècle. La Première Guerre mondiale et

l'effondrement de l'Empire austro-hongrois en permettent la réalisation. La république de Tchécoslovaquie est proclamée le 14 novembre 1918. Dès le début, la question des frontières se pose; la nouvelle république englobe plus de trois millions d'Allemands et près de sept cent milles Hongrois vivant aux frontières de leur pays respectif, et une partie du territoire de Tesin est partagée entre la Tchécoslovaquie et la Pologne. La vie politique et sociale est caractérisée par l'adoption d'institutions démocratiques, l'omniprésence de la bourgeoisie tchèque et la rivalité de très nombreux partis politiques nécessitant la formation de différentes coalitions qui eurent peu de succès face aux nombreuses crises économiques et ethniques secouant le pays. Le mécontentement des minorités germanique et slovaque et leur rapprochement de l'Allemagne hitlérienne, ainsi que la politique de non-engagement de la part de la France et de la Grande-Bretagne eurent pour conséquence le démembrement de la Tchécoslovaquie, signé à Munich en septembre 1938. En vertu de cet accord, la Tchécoslovaquie abandonne à l'Allemagne le pays des Sudètes; à la Pologne, le territoire de Tesin; à la Hongrie le sud de la Slovaquie ainsi que le sud-ouest de la Ruthénie. La Slovaquie proclame son indépendance et se rapproche ouvertement de l'Allemagne nazie tandis que la Bohême-Moravie est réduite à la condition de protectorat. A la fin de la Seconde guerre mondiale, la Tchécoslovaquie, libérée par l'armée soviétique, retrouve la plupart de ses

frontières et le "programme de Kosice" formule les bases d'une république démocratique, où Tchèques et Slovaques seront égaux.

A.2. La Tchécoslovaquie de 1945 à 1968

Entre la libération en mai 1945 et le "coup de Prague" de 1948, la Tchécoslovaquie a connu une évolution politique indépendante par rapport aux autres pays de l'Europe de l'Est libérés par l'Armée rouge. Alors que la plupart de ces pays ont subi une soviétisation rapide et violente, la Tchécoslovaquie connaît de 1945 à 1948 une situation de pluralisme politique limité. Pluralisme, car plusieurs partis appartenant au Front national participent à des élections libres en 1946, élections que le Parti communiste remporte. Pluralisme limité, car les deux plus grands partis politiques d'avant guerre, le Parti agrarien et le Parti populiste slovaque ne sont pas autorisés à se reconstituer et à participer, et ce à cause de leur engagement lors de la crise de Munich. De plus, le Front national, qui comprend des représentants des divers partis, est en réalité une coalition à laquelle tous adhèrent, ne pouvant constituer une opposition parlementaire au programme du gouvernement. Tous les partis politiques sont des partis de gouvernement, unis autour du programme de Kosice dont les objectifs principaux sont les suivants: élaboration d'une nouvelle constitution, nationalisation des secteurs clés de

l'industrie et du système bancaire, réforme agraire, établissement d'un plan biennal pour redresser et restructurer l'économie. Ce programme socialisant est suivi d'un autre concernant le déplacement de près de trois millions d'Allemands des Sudètes -- considérés comme collectivement coupables de la destruction du pays entre 1938 et 1945 -- hors de la Tchécoslovaquie.

Le compromis passé sur ces objectifs se détériore à partir de 1947, suivant ainsi la dégradation des rapports entre l'Union soviétique et les Alliés. Une mauvaise année économique due aux maigres récoltes de 1947 n'arrange pas la situation car le véritable noeud des problèmes est la participation tchécoslovaque au plan Marshall. Dans un premier temps, le gouvernement de Prague accepte d'y participer, mais Moscou insiste pour que soit annulée cette décision que Staline considère comme une remise en cause de la coopération soviéto-tchécoslovaque. La Tchécoslovaquie est contrainte de choisir son camp, et, très vite, la coalition intérieure commence à s'écrouler. Dans une telle situation, il est facile au Parti communiste de prendre le pouvoir en février 1948: il s'appuie principalement sur les canaux institutionnels existants et sur des moyens de pression. Le Parti communiste, avec Klement Gottwald pour Premier ministre, tient les postes clés: Intérieur, Information, Défense. Les objectifs réels du Parti communiste se précisent : le monopole du pouvoir du parti communiste dans l'Etat et dans l'ensemble de la vie

économique et sociale. A la retraite du président Benes, Klement Gottwald devient le premier président ouvrier de la Tchécoslovaquie et le communiste Antonin Zapotocky, chef du gouvernement. La Tchécoslovaquie est désormais une démocratie populaire comme les autres.

De 1948 à 1953, la Tchécoslovaquie se voit imposer le modèle soviétique de développement: il donne la priorité à l'industrie lourde afin de participer à l'infrastructure économique du bloc socialiste ainsi qu'à son effort dans le domaine de l'armement. Durant cette période, on passe à la nationalisation de la petite entreprise, de l'artisanat et du commerce privé. Le commerce extérieur est orienté de l'Ouest vers l'Est. Ces transformations des structures économiques s'accompagnent de changements sociaux: l'élimination de ce qui reste de la petite bourgeoisie ou de kulak est compensée par une ascension de cadres d'origine ouvrière. Une partie de l'intelligentsia est rétrogradée dans la classe ouvrière: par ex., en 1951, plus de 70 000 travailleurs intellectuels sont licenciés pour être ensuite employés comme ouvriers dans l'industrie. En même temps, selon les estimations, entre deux cents et quatre cents mille ouvriers sont retirés de la production et promus cadres dirigeants dans l'appareil économique et dans l'administration de l'Etat, la promotion se faisant principalement en fonction de critères politiques.

Les tensions sociales d'une telle politique, le climat international de "guerre froide" et les suites de la

rupture entre Staline et Tito sont à l'arrière-plan de la phase de répression qui culmine avec les grands procès politiques touchant la direction même du parti. Entre 1949 et 1954, plus de quarante mille personnes sont condamnées en vertu d'une loi concernant la sûreté de l'Etat, la peine de morts est prononcée. La chasse à "l'ennemi de classe" entraîne le régime dans une série de campagnes et de procès contre l'Eglise catholique, la bourgeoisie rurale, le sionisme voire le nationalisme bourgeois. Le climat politique est tel que l'on va même jusqu'à fabriquer, en 1954, un grand procès contre les nationalistes bourgeois slovaques impliquant Gustav Husak, par la suite chef du parti et de l'Etat. Le rapport Khrouchtchev dénonçant les crimes staliniens ne suscite qu'un émoi limité. Contrairement aux événements en Pologne ou en Hongrie, la Tchécoslovaquie ne connaît pas le processus de déstalinisation de 1956. Les dirigeants de l'époque parviennent à bloquer tout débat politique à l'intérieur du parti et en 1960, avec l'adoption d'une nouvelle constitution, la Tchécoslovaquie devient une république socialiste centralisée où la Slovaquie reste dans une position subordonnée et où le parti communiste joue le rôle de dirigeant.

Malgré une déstalinisation tardive, la crise du régime centralisé et bureaucratique se dessine nettement à partir de 1963 et porte principalement sur trois points: la crise économique, la question slovaque, la liberté

intellectuelle. Après une décennie de croissance, l'économie ralentit, stagne au point que la Tchécoslovaquie devient, en 1962, le seul pays en Europe à connaître une croissance négative. A partir de ce moment-là, il devient difficile pour le régime de Novotny d'étouffer les critiques lors du XIIe congrès du Parti. On prépare alors une réforme économique qui remet en cause le modèle de la planification impérative.

Deuxième problème: la Slovaquie supporte de moins en moins l'autoritarisme de Novotny ce qui se traduit par un début de révolte au sein du Parti communiste slovaque et par l'apparition dans la population d'un sentiment nationaliste dans une situation où elle se sent gouvernée par les Tchèques. D'où l'importance de la campagne de réhabilitation des victimes des procès des années 1950 contre les "nationalistes bourgeois" (Clementis, Husak). Une commission d'enquête est créée en 1963 et la même année des dirigeants proches de Novotny sont évincés. La direction du parti slovaque est confiée à un nouveau venu nommé Dubcek. Novotny réussit cependant à rester président en se faisant réélire par l'Assemblée Nationale en novembre 1964. Novotny qui fait tout pour empêcher le début d'une déstalinisation après 1956 finit par entretenir de bonnes relations avec Khrouchtév et manifeste une certaine désapprobation après son éviction par Brejnev en octobre 1964. Dans la bataille pour le pouvoir à la fin de 1967 l'appui soviétique fera énormément défaut à Novotny.

Et finalement, le troisième problème: la révolte des intellectuels. C'est au Congrès des écrivains de juin 1967 que des critiques violentes sont dites par des écrivains de renom tels que Ivan Klima, Milan Kundera, Pavel Kohout ou Ladislav Vaculik qui affirment qu'aucun problème humain d'importance n'a été résolu en Tchécoslovaquie depuis vingt ans. A partir de l'automne, c'est le Comité central lui-même qui remet en cause les méthodes de Novotny. Le plénum d'octobre et surtout celui de décembre 1967 permet la formation d'une coalition entre les communistes slovaques, les réformateurs tchèques et les partisans d'une réforme économique.

A.3. Le Printemps de Prague

Malgré une autocritique tardive et même des préparatifs pour un coup d'état militaire, Novotny est démis de ses fonctions fin 1967. En janvier 1968, Alexander Dubcek est nommé à sa place premier secrétaire du parti, et en mars, le général Svoboda devient président de la République. Un congrès extraordinaire est convoqué pour le mois de septembre. Tous ces événements ouvrent la voie aux réformes de ce que l'on a appelé le "Printemps de Prague". Se fondant sur le programme d'action du parti adopté en avril 1968, la nouvelle direction décide l'abolition de la censure, la réhabilitation des victimes des procès fabriqués et l'adoption d'une nouvelle législation protégeant les droits

des citoyens, l'indépendance des syndicats par rapport au parti, la fédéralisation de l'Etat garantissant une large autonomie à la Slovaquie. Ce revirement social et intellectuel inquiète les "conservateurs" dans l'appareil du parti et de la sécurité, et surtout Moscou et les voisins de l'Est qui craignent la propension du "socialisme à visage humain". Tandis que les armées du Pacte de Varsovie entreprennent des manoeuvres d'été sur le territoire tchécoslovaque, les "cinq" (la Hongrie, la Pologne, la Bulgarie, le R.D.A., l'U.R.S.S.) se réunissent à Varsovie en juillet 1968 et exigent de Dubcek qu'il freine le processus engagé. Ces pressions ne font qu'accélérer la mobilisation de l'opinion publique qui exige que le parti ne fasse pas de concessions. Un compromis a l'air de se mettre en place, mais dans la nuit du 20 au 21 août, les troupes du Pacte de Varsovie occupent le pays et mettent fin aux réformes tchécoslovaques. Ces réformes sont avant tout une tentative pour résoudre une crise profonde de la société dont les manifestations les plus évidentes sont la crise du système économique et du modèle stalinien de planification quinquennale, le refus slovaque du centralisme pragois et la révolte des intellectuels contre la censure dans le domaine culturel.

Dans un premier temps, Moscou tente d'imposer un "gouvernement ouvrier et paysan" composé de l'aile dure évincée pendant le printemps de 1968 mais n'y parvient pas, et décide d'entreprendre des négociations avec Dubcek,

arrêté et transporté à Moscou en tant que prisonnier. Celui-ci, en signant l'accord de Moscou sur le "stationnement provisoire" des troupes soviétiques sur le sol tchécoslovaque, accepte la remise en cause des fondements mêmes de la nouvelle politique mise en place en janvier 1968 et de ses instigateurs.

La politique de "normalisation" entreprise par le successeur de Dubcek, Gustav Husak, en avril 1969, est centrée dans un premier temps sur l'élimination systématique des réformes du printemps de 1968, et la mise à l'écart de ceux qui en furent les instigateurs.

La première tâche de Husak, à son arrivée au pouvoir, est de rétablir le "rôle dirigeant du parti dans la société", et, pour cela, de normaliser le parti lui-même. Cela se traduit par une grande purge, entre 1970 et 1971, dans le mouvement communiste. Plus de soixante-dix mille personnes sont exclues du parti et près de quatre cents mille personnes sont rayées des cadres. A peu près 30% de ces personnes perdent en même temps leur emploi et sont ainsi rayées de la vie publique.

Ayant joué pendant le Printemps de Prague un rôle politique important comme porte-parole des aspirations populaires, les intellectuels deviennent au cours des années soixante-dix la cible principale de la "normalisation". Des centaines de livres sont mis à l'index, les pièces de Vaclav Havel et de Pavel Kohout sont retirées des affiches, les cinéastes de la "nouvelle vague" du cinéma tchécoslovaque,

Milos Forman, Ivan Passer et autres, sont contraints à l'émigration. La production littéraire officielle reste minime. Ceux qui refusent de se plier aux normes du "réalisme socialiste" sont contraints de s'exprimer à travers le *samizdat* et la maison d'édition parallèle *Petlice* qui, animée par l'écrivain Ludvik Vaculik, publie plusieurs centaines d'oeuvres dont un grand nombre est traduit à l'étranger: Vaclav Havel, *Vernissage*, Pavel Kohout, *Journal d'un contre-révolutionnaire*, Ludvik Vaculik, *Les Cobayes*. Celles-ci se joignent aux romans à succès d'écrivains tchèques résidant en Occident: Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, *Le livre du rire et de l'oubli*, Josef Skvorecky, *Miracle en Bohême*, *L'ingénieur des âmes humaines*, et autres. Une historiographie indépendante se développe autour de la revue de *samizdat* *Historicke Studie*. Sur les ruines du renouveau culturel des années soixante et du "Biaffra de l'esprit", selon la formule d'Aragon, imposé par le pouvoir, une nouvelle vie intellectuelle et culturelle semble renaître et se mettre en place.

CHAPITRE TROIS

LA DÉNONCIATION OU LE CHEVAL DE L'HISTOIRE

*Qui a vu le présent a
tout vu: ce qui a lieu
dans un passé et ce qui
arrivera dans le futur.
Marc Aurèle*

La plaisanterie est écrite entre 1962 et 1965. Elle est publiée à Prague en 1967 après maintes péripéties avec la censure dans une version non abrégée/corrigée.⁹⁷ Le roman a un grand succès; il connaît trois éditions -- au total 120 000 volumes --, très vite épuisées par la suite; l'Union des écrivains tchèques lui décerne le prix de l'année 1968; avec la collaboration de Kundera pour le scénario, le

⁹⁷Kundera a écrit à ce sujet qu'on lui avait demandé de faire des transformations, des coupures importantes ce qu'il refusait de faire. Pourtant, "dans les années soixante, par sa force de contagion, la mentalité libérale décomposait le système, culpabilisait le pouvoir, en sorte que même les censeurs ne censuraient plus comme il fallait; à la grande surprise de tous, le manuscrit fut un jour envoyé à l'imprimerie tel quel." in Milan Kundera, "La plaisanterie était amère", *Nouvel Observateur*, 23 août 1985, p. 51.

metteur en scène Jaromil Jires⁹⁸ en fait un film politique⁹⁹ sur les injustices de l'Histoire et des revanches cruelles qu'elle engendre. Un an après, les Soviétiques envahissent le pays et le livre est interdit et retiré des bibliothèques. Il devient introuvable non seulement en Tchécoslovaquie, mais dans tous les pays du pacte de Varsovie -- ironie du sort et de l'Histoire, une copie tchèque se trouve à la bibliothèque universitaire Lénine à Moscou.

En 1968, à la demande d'Antonin Liehm qui a apporté illégalement en France le manuscrit, le poète communiste Louis Aragon, sans l'avoir lu, recommande ce livre à Claude Gallimard et promet d'écrire la préface, ce qu'il fait en août 1968, au moment de l'invasion soviétique. Dans cette préface allographe, si l'on se réfère à la terminologie de Genette, que Milan Kundera va garder pendant 16 ans et qu'il qualifie de très beau texte d'un pessimisme lucide, Aragon place ce roman dans la lignée des romans politiques. Ce roman est un important témoignage historique car bientôt dit-il, ce seront les yeux du vainqueur qui écriront les

⁹⁸"The shooting was interrupted by the Invasion, but despite that the film was completed and with tremendous success distributed in Czechoslovakia, where they knew what it was about." in Joseph Skvorecky, *All the Bright Young Men and Women, A Personal history of the Czech Cinema*, Toronto, Peter Martin Associates United, 1971, p. 189.

⁹⁹Le rôle d'Helena est confié à Jana Ditetova "actress who in her younger days had made a name for herself as an avid warrior of the Communist Youth." *Ibid*, p. 183.

nouvelles pages de l'Histoire, et peut-être que les lecteurs trouveront là "ce que l'historien ignore ou dissimule"¹⁰⁰ :

[...]le roman de Kundera, plus que tous les documents politiques imaginables et inimaginables, éclaire la situation qui s'est en près de vingt ans créée [...] Il faut lire ce roman, il faut le croire. Il nous mène au bord de ce qui fut l'indicible là-bas.¹⁰¹

Il en profite pour régler une partie de ses comptes -- temporairement -- avec le communisme :

Je songe à vous que je ne puis nommer parce que vous êtes là-bas, dans une liberté précaire, je songe à ceux qui connurent les prisons et les tortures, réhabilités, les morts et les vivants ... à ceux aussi qui crurent avec le coeur de la jeunesse qu'enfin étaient venus les temps humains.¹⁰²

Dans la préface de ce livre qu'il tient "pour une oeuvre majeure de notre temps", il écrit la phrase devenue célèbre : "Je me refuse à croire qu'il va se faire là-bas un Biaffra de l'esprit. Je ne vois pourtant aucune clarté au bout de ce chemin de violence."¹⁰³ Ce texte dit peu quant au roman même puisqu'il le tire du côté politique, mais, souligne Kundera, "avec l'inoubliable article de Ionesco paru dans "le Figaro", c'est l'une des rares paroles importantes prononcées en France au sujet de la tragédie pragoise et il mérite de n'être pas oublié."¹⁰⁴

¹⁰⁰Louis Aragon, "Ce roman que je tiens pour une oeuvre majeure" in Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1968, p.i.

¹⁰¹*Ibid.*, p. iv

¹⁰²*Ibid.*, p. v

¹⁰³*Ibid.*, p. v-vi

¹⁰⁴Milan Kundera, "La plaisanterie était amère", *Nouvel Observateur*, 23 août 1985, p. 51.

Le prière d'insérer de l'édition française de 1968 qualifie le roman de "[...] roman idéologique par excellence. L'écriture et l'action n'y représentent que peu de choses par rapport à la leçon que tire l'auteur de ce récent passé."¹⁰⁵

Les chars soviétiques ayant écrasé la Tchécoslovaquie, ce roman est demeuré dans les années qui ont suivi le seul message qui pût éclairer le phénomène de la décomposition du monde communiste et a subi les interprétations extrêmement politisées de l'époque. Des critiques comme Paul Varnai, Sylvie Richterova, Robert Porter ont traité ce livre de "roman réaliste". Or, voilà que plus de quinze ans après, Kundera lui prépare un autre destin, une autre interprétation.

En effet, en 1985, Milan Kundera écrit une postface pour la traduction définitive de *La plaisanterie*. Dans cette postface, tout en remerciant Aragon pour son texte -- sans lequel son livre n'aurait pas vu le jour --, Kundera ironise sur la sincérité d'Aragon, lui reprochant de s'être laissé décorer par Brejnev, d'avoir participé au congrès du Parti qui applaudissait l'invasion d'un autre pays, l'Afghanistan. Dans cette même postface, il résiste avec fermeté à toute lecture politique de son roman, à toute réduction à une pure

¹⁰⁵Gilles Laponge, "Milan Kundera nous parle de *La plaisanterie*" in *Quinzaine Littéraire*, No60, 1-15/11/1968, p. 3.

critique du stalinisme et qualifie son livre de roman d'amour.

Dans l'interview qu'il a accordée à Alain Finkielkraut en 1979, il explique qu'à l'origine de ce roman se trouve une histoire qu'il a entendue lors d'une visite dans sa ville natale. On lui a raconté l'histoire d'une ouvrière arrêtée pour avoir volé, pour son amant, des fleurs dans les cimetières.

Roman politique selon Richterova, Varnai, Porter et autres, roman politico-historique selon Aragon, roman d'amour selon Kundera: voilà de quoi dérouter tout lecteur si l'on retient, avec Genette, que les deux fonctions majeures de la préface et de la postface (et Genette considère la postface comme une variété de la préface) sont de "retenir et guider"¹⁰⁶ le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il faut lire le texte".¹⁰⁷ Dans le cas de *La plaisanterie*, le préfacier allographe propose au lecteur un péri-texte qui est le commentaire anticipé du texte. Le lecteur est mis en attente et en anticipation. Cette "activité" de prévision sous-tend les mécanismes d'interprétation. La question qui se pose est la suivante: comment lire ce roman à la lumière du jeu de la préface et de la postface car, tout en réfutant la préface -- et il l'a quand même gardée 16 ans -- Kundera y fait référence dans sa

¹⁰⁶Nous soulignons.

¹⁰⁷Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Gallimard, 1985, p. 220.

postface et explique les raisons qui l'ont poussé à s'en débarrasser, donnant ainsi au lecteur une/deux voie(s) de lecture possible. Y aurait-il, chez Kundera, une volonté d'imposer un sens à son livre qui serait le sens, une direction qui va à l'encontre du concept d'oeuvre ouverte? Dès qu'il y a imposition, le lecteur ne peut plus produire son propre sens: il ne peut plus lire qu'à partir de ce que lui propose le préfacier, l'auteur-auteur de la préface. S'effectuerait alors un réductionnisme de la part de l'auteur d'autant plus intéressant que ce même auteur résiste farouchement à tout réductionnisme extérieur quant à son oeuvre romanesque.¹⁰⁸

En écrivant une postface qui est une contre-préface (à Aragon), l'écrivain produit un double effet: d'une part, il tend le texte entre deux "entrées" possibles bien que contraires. D'autre part, il assigne à l'Histoire une fonction préfacielle par rapport à l'Histoire individuelle.

L'hypothèse que nous allons considérer dans ce chapitre est que ces deux lectures ne s'excluent pas l'une l'autre et qu'elles sont en fait complémentaires. La

¹⁰⁸Est-ce parce que Kundera, ayant entre-temps émigré de la Tchécoslovaquie, a réussi à s'imposer comme écrivain international et a décidé de tourner la page? Pourtant, en 1968, il dit: "Dans la situation qui nous était faite depuis 1945, s'abstraire de la politique était une attitude impossible ou artificielle. Depuis vingt ans, nous avons été ballotés par l'histoire ou la politique, formés et déformés tour à tour par elles. Impensable donc de demeurer étrangers à la politique." in Gilles Laponge, "Milan Kundera nous parle de *La plaisanterie*". *Quinzaine Littéraire*, no 60, (1-15/11/1968), p. 4.

question de Kundera dans ce livre est la suivante: l'Histoire a-t-elle un sens? Est-elle une suite de plaisanteries, de malentendus, de hasards, d'absurdités? Quel est son impact alors sur les vies privées? Par ces questions, Kundera désamorce et dénonce les erreurs et horreurs de l'Histoire -- point central de notre analyse. C'est l'homme pris dans le piège de l'Histoire contemporaine que Kundera interroge dans ce roman, et c'est un thème qu'il va reprendre dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. L'Histoire ferait, dans ce cas, office d'antichambre à la vie privée du personnage -- l'Histoire jouerait alors comme un rôle de préface, nécessaire, à la vie personnelle. Nous verrons que l'Histoire est une scène de théâtre truquée, où l'envers du décor est encore un décor. Elle se montre alors comme un spectacle sans grande importance historique -- le titre du roman ici n'est-il pas *La plaisanterie*? Dans cette vision de l'Histoire, comme nous allons le voir, l'homme est objet plus que sujet de l'Histoire. Les héros du roman ne font qu'exécuter des textes qui ont été écrits à l'avance et qui peuvent tout aussi bien être réécrits (nous le verrons surtout dans l'histoire de Ludvik et celle de Jaroslav). L'Histoire constitue une situation existentielle, une sorte de fonction préfacielle, et peut-être même postfacielle ainsi qu'il apparaît à la fin de notre analyse. Car, après le passage de l'Histoire, après la confrontation avec l'Histoire, il ne reste qu'amertume, regrets, déceptions, dérision, tristesse, pitié; chacun des quatre personnages,

Ludvik, Jaroslav, Helena et Kostka, s'est manqué et a manqué les autres.

Il nous a semblé intéressant tout d'abord de nous arrêter sur la question de la traduction de ce roman par rapport à la question de la censure -- autre forme de l'Histoire car il y a effectivement eu une censure -- dans les traductions.

"If it didn't concern me, it would certainly make me laugh: this is the Fifth English-language version of the Joke"¹⁰⁹ écrit Kundera dans sa préface à la cinquième édition anglaise de *La plaisanterie*. La première édition a été publiée en 1969 à Londres, par Macdonald, dans la traduction de David Hamblyn et Oliver Stallybrass. Kundera raconte n'avoir pas reconnu son livre quand il a eu entre les mains cette version: la structure du roman avait été changée, le roman divisé autrement, certains chapitres avaient été raccourcis ou carrément omis -- tel le chapitre sur le folklore morave qui contient d'importants passages sur la réécriture de l'Histoire et qui est peut-être, de manière très évidente, le plus "politisé". Kundera a eu la satisfaction, après avoir écrit une lettre de protestation au *Times Literary Supplement*, de voir une nouvelle édition publiée, révisée cette fois-ci, avec la réinsertion des

¹⁰⁹Milan Kundera, *The Joke*, Aaron Asher Books, New York, Harper Collins Publishers, 1992, p. vii.

chapitres omis et sans aucun changement. A la relecture de cette édition, il s'est rendu compte que des changements avaient quand même été effectués: le monologue d'Helena qui représente tout le second chapitre était remanié, les phrases raccourcies. La deuxième version avait été publiée à New York, un an auparavant, et elle était basée sur la première. Nouvelle déception car le texte était, là-aussi, systématiquement abrégé. Kundera écrit à nouveau un télégramme pour protester mais reste, cette fois, sans aucune réponse. Comme il le dit: "The American publisher was ready to show his sympathy for censored authors in Communist countries, but only on the condition that they submit to his own commercial censorship."¹¹⁰ La quatrième édition apparaît chez l'éditeur Harper & Row en 1982 dans la traduction de Michael Henry Heim. A la lecture de cette nouvelle version, Kundera a l'impression qu'il ne s'agit pas de son texte; des mots sont effacés, la syntaxe est différente; l'ironie est devenue satire, la traduction va jusqu'à changer le caractère des personnages -- Ludvik devient ainsi un personnage vulgaire, cynique au lieu de la personne rationnelle, méditative, mélancolique et désabusée que Kundera décrit dans son livre. Il s'agit plus d'une traduction-adaptation que d'une traduction. Déçu par tous ces avatars, Kundera prend en main la tâche de corriger les précédentes traductions, et avec l'aide de son éditeur Aaron

¹¹⁰ *Ibid.*, p. viii

Asher, il publie une cinquième version, définitive cette fois-ci. Ce que la censure tchèque n'est pas parvenue à faire, les traducteurs de langue anglaise l'ont fait!

Il s'est passé de même avec la traduction française. Le déclic de réviser la traduction de Marcel Aymonin est provoqué par une question que pose Alain Finkielkraut, en 1979, lors d'une interview:

Votre style, fleuri et baroque dans "La Plaisanterie", est devenu dépouillé et limpide dans vos livres suivants. Pourquoi ce changement?¹¹¹

Kundera est surpris d'entendre son style qualifié de fleuri et baroque. Il lit alors pour la première fois la version française de son roman et se rend compte qu'il s'agit plutôt d'une réécriture que d'une traduction du roman. Le traducteur a introduit de nouvelles métaphores¹¹², changé le langage des personnages¹¹³, embelli le texte au point de l'embrouiller¹¹⁴, perdu la mélodie du texte. Ceci va le

¹¹¹Milan Kundera, "La plaisanterie était amère", *Nouvel Observateur*, 23 août 1985, p. 52.

¹¹²Exemples: chez Kundera: le ciel était bleu; chez le traducteur: sous un ciel de pervenche, octobre hissait son pavois fastueux; chez Kundera: je fus saisi par la tristesse; chez le traducteur: j'ai été pris au noeud coulant d'une énorme tristesse. in Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 460.

¹¹³Exemples: chez Kundera: il la frappa d'une bouteille sur la tête; dans la traduction: il lui fila un coup de bouteille sur la cafetière; chez Kundera: "Vous n'êtes pas un phraseur!"; dans la traduction: "Les salades, c'est pas votre rayon!" De telles traductions changent complètement le registre de discours des personnages. *Ibid.*, p. 460.

¹¹⁴Exemples: chez Kundera: les moments décisifs dans l'évolution de l'amour; chez le traducteur: les noeuds à grimper de l'amour; chez Kundera: notre histoire à nous deux; chez le traducteur: la trame événementielle que nous tissâmes de conserve. Et bien d'autres exemples. *Ibid.*, p.

forcer à revoir cette traduction et, par la suite, toutes les traductions des autres livres -- *Risibles amours*, *La vie est ailleurs*, *La valse aux adieux*, *Le livre du rire et de l'oubli*, *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité*¹¹⁵ -- qui ont depuis la même valeur d'authenticité que le texte tchèque. Une nouvelle édition de *La plaisanterie*, sans la préface d'Aragon et avec la postface de Kundera, paraît en 1985 et contient la note suivante: traduction du tchèque par Marcel Aymonin entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur -- version définitive. Comme quoi la censure n'existe pas seulement et uniquement dans les pays appelés communistes ou totalitaires. Ces formes de censure occidentale constituent à leur tour une histoire: de la lecture, de la transmission et de la réception -- ou non réception -- du livre.

III.1. LE DÉCOR DE L'HISTOIRE

L'époque où se déroule le roman va de 1947 à 1965 environ et décrit le passage des personnages principaux de la jeunesse à leur maturité. Cette période correspond aux deux premières décennies de l'avènement du communisme en Tchécoslovaquie. Ludvik, Helena, Jaroslav et Kostka

461.

¹¹⁵*L'immortalité* est le dernier livre écrit par Kundera en tchèque. Après ce livre, il va faire un saut linguistique et écrire directement en français *Les testaments trahis* et les romans *La lenteur* et *L'identité*.

appartiennent tous à la jeunesse recrutée dans les rangs communistes pour devenir ceux qui vont forger le futur. Tous ont adhéré au Parti communiste, à l'exception de Kostka, peu de temps avant ou après l'arrivée des communistes au pouvoir. Ludvik et Kostka ont trébuché dans leur parcours très vite tandis que Jaroslav et les époux Zemanek sont restés dans la ligne du parti. En cet après-midi du printemps 1965, alors que ces cinq personnages se dirigent vers le week-end où vont éclater et être mises à nu toutes leurs illusions, où l'Histoire va montrer toute son ampleur et les plaisanteries qu'elle a effectuées envers eux, il est difficile de distinguer les vainqueurs des vaincus.

Le décor est planté dans la ville natale de Ludvik et Jaroslav. Il est décrit par Ludvik alors qu'il arrive de Prague, un vendredi après-midi, pour remplir sa mission. La ville ne provoque aucune émotion chez Ludvik. Il en parle comme d'un champ disgracieux, de maisons abandonnées, d'usines, de terrains vagues, de tas d'ordures -- un décor qui se prête bien à ce qu'il s'est promis de faire. Même le retour à la ville natale n'est qu'un prétexte commode qui va lui permettre d'exécuter son projet sur un champ de bataille qui est celui de la chambre à coucher. En séduisant la femme de celui qu'il considère son ennemi, Pavel Zemanek, Ludvik veut prendre sa revanche sur l'Histoire qui l'a désarçonné de son cheval, et en a fait un paria de l'Histoire et a changé ainsi le cours de sa vie. Par cet acte sexuel, il

veut emporter une victoire sur les forces qui ont fait de sa vie, une vie médiocre.

III.2. UNE PLAISANTERIE OU COMMENT LUDVIK EST DÉSARÇONNÉ PAR L'HISTOIRE

"Comment suis-je arrivé à ce premier naufrage dans ma vie?" est la question que se pose Ludvik. Ce naufrage a changé complètement le cours de sa vie et Ludvik passe beaucoup de temps à analyser son passé pour essayer d'y trouver une réponse. Ce naufrage est la raison de son retour dans la ville natale et de son désir d'"effectuer une belle destruction."¹¹⁶ La belle destruction, c'est se venger de celui qu'il considère comme son ennemi: Pavel Zemanek. Il veut séduire sa femme afin de réparer l'humiliation et la défaite d'avoir été expulsé du Parti ainsi que de l'Université, et d'avoir eu, par suite, une vie autre que celle qu'il désirait. Par cet acte, il veut donc humilier son ennemi, mais aussi prendre une revanche sur l'Histoire.

Ludvik raconte ses mésaventures d'un ton lucide, froid, sans apitoiement. Il a été l'un des premiers à adhérer au Parti communiste, bien avant que celui-ci ne prenne le pouvoir. Il l'a fait, entre autre, dans un geste de révolte envers sa famille, les Koutecky -- sa tante

¹¹⁶Milan Kundera. *La plaisanterie*. Paris, Gallimard, 1985, p. 20.

paternelle et son oncle, bourgeois bien établis dans leur ville, distingués, qui l'ont pris sous leurs ailes après la mort de son père, dans un camp pendant la guerre. Mais ils ont soigneusement cherché à écarter la mère de Ludvik. Ce geste-là, Ludvik ne le leur a pas pardonné. En 1948, il est semblable à tous les communistes de l'époque -- sûr d'avoir pris l'Histoire par les rênes pour pouvoir la modeler selon ses idéaux. Il grimpe vite les échelons du Parti et de l'Université; il occupe des postes importants, et tout semble lui réussir. Dans l'atmosphère d'"optimisme historique de la classe victorieuse"¹¹⁷, il participe à des réunions, à des cercles d'études où l'on procède à l'autocritique des membres. A partir de cette critique, une note d'appréciation est établie. Le dossier de Ludvik souligne sa diligence, son attitude positive à l'égard de l'État, sa connaissance du marxisme, mais contient une petite phrase qui atteste la présence de "résidus d'individualisme" dans sa personnalité. Cela n'inquiète pas beaucoup Ludvik car:

[...] le bon usage voulait que l'on insérât une observation critique dans les notes personnelles les plus brillantes, à celui-ci on reprochait un "faible intérêt pour la théorie révolutionnaire, à celui-là "de la froideur envers autrui", à un autre son manque de "vigilance et de circonspection", à tel autre enfin un "mauvais comportement à l'égard des femmes" [...]¹¹⁸

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 50-51.

Ces commentaires, inoffensifs dans un contexte donné, peuvent devenir "germe de catastrophe"¹¹⁹ si d'autres remarques viennent s'ajouter au dossier. Ces remarques, telle l'épée de Damoclès, menacent chacun des membres. Les dossiers deviennent ainsi une véritable réalité, tandis que l'existence physique des hommes n'est que le reflet de leurs illusions. Si Ludvik se demande et demande aux autres, de temps en temps, ce que veut dire l'étiquette dont on l'a affublé, il ne reçoit pas de réponse concrète. "Résidu d'individualisme" veut tout dire et rien dire:

Parfois (sportivement plus que par appréhension véritable) je m'élevais contre les accusations d'individualisme et j'exigeais des preuves ¹²⁰de mes camarades d'études. De particulièrement concrètes, ils n'en avaient pas; ils disaient: "Parce que tu te conduis comme ça. -- Je me conduis comment? demandais-je. -- Tu as tout le temps un drôle de sourire. -- Et alors? J'exprime ma joie! -- Non, tu souris comme si tu pensais quelque chose que tu gardes pour toi."¹²¹

A l'époque où l'on ne fait pas de différence entre la vie privée et la vie publique, "garder quelque chose pour soi" est enfreindre les lois proclamées. Ses camarades lui reprochent d'avoir parfois une attitude intellectuelle ce qui est un terme péjoratif célèbre de ce temps-là. Zdena dans *Le livre du rire et de l'oubli* emploie aussi cet adjectif quand elle veut critiquer son amant. Ces événements et ces réflexions incitent Ludvik à faire un peu plus

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁰ Nous soulignons.

¹²¹ Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 51.

attention à ses paroles, et c'est alors qu'il se rend compte qu'une fissure s'ouvre entre celui qu'il est et celui qu'il voudrait être -- sans toutefois savoir qui il voudrait être:

Mais qui étais-je réellement? force m'en est de redire: J'étais celui qui avait plusieurs visages. [...] je n'avais pas, à l'instar des hypocrites, un visage authentique et d'autres faux. J'avais plusieurs visages parce que j'étais jeune et que je ne savais pas moi-même qui j'étais et qui je voulais être.¹²²

Si tout semble donc, d'abord, lui réussir, des failles souterraines, intrinsèques à l'écrivain, commencent à apparaître. En outre, si tout lui réussit, ce n'est pas le cas pour sa vie amoureuse. Il est épris de Marketa, jeune communiste dévouée au programme du Parti, et qu'il courtise, sans résultats, depuis des mois. Le Parti qui trouve Marketa un peu trop naïve, mais apprécie son zèle, l'envoie passer l'été dans un camp communiste. Ludvik et Marketa échangent des lettres mais, à la grande déception de Ludvik, Marketa n'écrit jamais de ses sentiments: elle parle uniquement des cours de formation politique qu'elle fréquente. Elle lui rapporte les séances de discussion, les chansons, les exercices de gymnastique matinale et affirme que la révolution va bientôt avoir lieu en Occident. Par dépit, Ludvik lui envoie une carte postale avec le texte suivant: "L'optimisme est l'opium du genre humain! L'esprit sain pue la connerie. Vive Trotski! Ludvik."¹²³ Cette carte postale

¹²² *Ibid.*, p. 52-53.

¹²³ *Ibid.*, p. 55.

est lue dans le bureau d'un secrétaire politique et les mots écrits pour plaisanter revêtent une autre signification. Il serait naïf de croire que Ludvik n'était pas conscient de ce qu'il faisait car la carte postale, par essence, est une missive ouverte et porte un message que n'importe qui peut lire. La carte postale est une provocation pour Marketa, mais aussi pour tout éventuel lecteur. Ludvik est appelé au secrétariat du Parti qui l'interroge sur le contenu de la carte, et là, Ludvik prend conscience que la plaisanterie dépasse la portée qu'il pensait lui donner, qu'elle lui a échappé, et que personne ne pourra la comprendre :

Dans le minuscule local du secrétariat politique, ces phrases prenaient une résonance si formidable qu'elles m'effrayèrent sur le moment, je sentis qu'elles recelaient une puissance dévastatrice à laquelle je ne résisterais pas.¹²⁴

C'est au comité de base du Parti à l'Université qu' incombe de décider du cas de Ludvik lequel paraît, un jour, devant le tribunal de l'Histoire. Pavel Zemanek, en qui Ludvik avait placé tous ses espoirs -- Pavel connaissait la naïveté de Marketa et la facilité de Ludvik à faire des plaisanteries! -- est le procureur. L'instruction a lieu dans un amphithéâtre de la Faculté des Sciences, et Pavel Zemanek, "ce prodigieux metteur en scène"¹²⁵ et maître des managements émotionnels, commence son allocution par la lecture d'un passage d'un livre. Ce livre est *Reportage*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 286.

écrit sous la potence de Fucik, partisan tchèque¹²⁶ arrêté durant la guerre par la Gestapo et condamné à mort. Le texte a été écrit en prison; parfait exemple de kitsch idyllique et de pathos de propagande, ce texte a connu maints tirages; il est devenu lecture obligatoire dans les écoles et "livre sacré de l'époque"¹²⁷:

Ils peuvent bien nous prendre la vie, pas vrai
Gustina? Mais notre honneur et notre amour, ils ne
peuvent pas nous les ravir. Ah! braves gens, pouvez-
vous vous représenter ce que serait notre existence
si nous nous retrouvions après tout ce calvaire?
Pour reprendre une vie libre qu'embellirait un
travail créateur? Quand sera réalisé ce à quoi nous
aspirions, ce vers quoi nous tendions nos forces et
ce pour quoi nous allons maintenant mourir?¹²⁸

Au mur, derrière Zemanek qui lit ce texte d'une voix douce, convaincante, pend le portrait de Fucik. Après avoir terminé cette lecture, le procureur procède à celle de la carte postale. Les mots de la carte postale semblent ridicules, cyniques et choquent bien sûr l'auditoire. Il y a un principe de manipulation par amalgame: un montage de textes qui représente la contraction du temps historique et la confusion des contextes. Kvetoslav Chvatik remarque que le texte de Ludvik, extrait de la situation personnelle qui l'a provoqué, est dénué de sens. En l'introduisant dans le contexte du testament de Fucik qui est devenu un texte

¹²⁶Fucik fut en réalité non pas un partisan tchèque mais un journaliste communiste et un activiste dans le mouvement de résistance clandestin.

¹²⁷Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 285.

¹²⁸*Ibid.*, p. 287.

canonisé, Zemanek transforme, par cette manipulation, une plaisanterie en une faute grave. Dans ce nouveau contexte, le texte de Ludvik acquiert un sens exorbitant. La punition de Ludvik est le reflet de ce contexte: il paie cher une plaisanterie qui l'a fait jouer avec les valeurs établies et prises au sérieux par les révolutionnaires dont il faisait partie. Ludvik essaie de se défendre, il fait tout pour ne pas devenir ennemi de l'État car, dit-il, "à partir du moment où le Parti bannit un homme de son sein, cet homme n'a plus de raisons de vivre"¹²⁹; il fouille dans son passé, dénonce sa grossièreté, son individualisme, son intellectualisme, son éloignement du peuple, son penchant pour le cynisme, etc. Tout comme K. dans *Le Procès* de Franz Kafka, il est quelqu'un d'inculpé à la recherche de ses fautes: toute faute, avouée, pourrait le sortir de la situation dans laquelle il se trouve. Une des camarades lui offre une sortie de secours qui n'en est pas une, c'est plutôt une mise à mort rhétorique car le cas de Ludvik a été décidé bien avant que le procès ne commence, en lui demandant:

D'après toi, qu'est-ce qu'ils pourraient bien dire de tes propos, les camarades que la Gestapo torturait et qui n'ont pas survécu?¹³⁰

La réponse de Ludvik n'est pas celle que la camarade s'attendait à entendre:

¹²⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 288.

Ceux-là ont regardé la mort en face. Ceux-là n'étaient sûrement pas mesquins. S'ils avaient lu ma carte, peut-être qu'ils auraient ri!¹³¹

En donnant cette réponse, Ludvik pense à son père qui est mort dans un camp de concentration et il compare la situation de son père à la situation grotesque et théâtrale dans laquelle il a été entraîné. Ce moment de lucidité légitime la plaisanterie aux yeux de Ludvik, mais non aux yeux de ses instructeurs pour qui il aggrave son cas. Comme Zemanek a brillamment tenu son rôle de procureur, tous, y compris les amis de Ludvik, votent pour son expulsion du Parti et de l'Université, et ils referment sur lui la porte de l'Histoire:

[...] Zemanek présenta, sur moi et sur ma faute, un rapport introductif (efficace, étincelant, inoubliable) avant de proposer, au nom de l'organisation, mon exclusion du Parti. La discussion ouverte à la suite de mon intervention autocritique tourna à mon désavantage; personne ne vint à mon secours, si bien qu'à la fin, tous (une centaine, dont mes professeurs et mes condisciples les plus proches), oui, tous, jusqu'au dernier, levèrent la main pour approuver non pas seulement mon exclusion du Parti, mais de surcroît (à ceci je ne m'attendais pas du tout) l'interdiction de poursuivre mes études.¹³²

Tout au long du procès, Ludvik essaie d'expliquer son geste qu'il juge trivial. Quelque chose reste pourtant inexplicable car Ludvik a grimpé tous les échelons du Parti; il est impossible qu'il ne sache pas le rôle, la place, et la fortune de Trotsky dans l'Histoire, ni comment

¹³¹ *Ibid.*, p. 288.

¹³² *Ibid.*, p. 75-76.

fonctionnent les instances du Parti. Ludvik s'est trouvé du côté de ceux qui avaient en main le volant de l'Histoire:

[...] nous étions envoûtés par l'Histoire; nous étions ivres d'avoir monté le cheval de l'Histoire, ivres d'avoir senti son corps sous nos fesses [...] ¹³³

Il a fait partie de ceux qui décidaient du sort des gens, il a goûté à la griserie du pouvoir:

En effet, nous décidions alors réellement du sort des gens et des choses; et cela justement dans les universités: comme en ces temps les membres du Parti au sein des assemblées professorales se comptaient sur les mains d'une seule main, les étudiants communistes, au cours des premières années, assumaient à peu près seuls la direction des facultés, décidant des nominations des professeurs, de la réforme de l'enseignement comme des programmes. ¹³⁴

Ensuite, la carte postale qu'il a envoyée est un message ouvert, disponible à la lecture de tous, et représente une provocation ouverte de qui, ayant monté le cheval de l'Histoire, se croit, du coup, invincible. Bien des années plus tard, Ludvik revoit, toujours en pensée, le déroulement du procès; il est encore plein d'amertume envers ces gens qui ont levé la main pour voter contre lui. Il essaie d'imaginer d'autres scénarios, se demandant ce qui se serait passé si on avait proposé sa pendaison au lieu de son exclusion. Il en conclut que le vote aurait été le même. Cette injustice de l'Histoire, car Ludvik le pense ainsi, et

¹³³ *Ibid.*, p. 115.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 115.

cette image du vote ont marqué à jamais Ludvik et défini son attitude envers ses connaissances et amis:

Depuis, faisant de nouvelles connaissances, hommes et femmes, nouveaux amis ou maîtresse possibles, je les transfère en pensée dans cette époque et dans cette salle et je me demande s'ils lèveraient la main; personne ne résiste à cet examen: tous lèvent la main comme naguère le firent (qui avec empressément, qui à son corps défendant, par conviction ou par crainte) mes amis et connaissances.¹³⁵

De cette réflexion, il tire sa définition de l'homme: un être sans scrupules, destinant son prochain à l'exil ou à la mort, et cette réflexion ne va plus le quitter un seul instant. Elle doit lui permettre de se hisser moralement au-dessus des autres. Toutefois, il y a nature individuelle et mécanisme collectif; et malgré ces réflexions sur l'humain, Ludvik comprend bien le fonctionnement du mécanisme du Parti: au point que, placé dans la même situation, mais en position différente, il sait qu'il aurait, lui aussi, voté pour l'expulsion:

[...] il est vrai que je n'ai jamais voté la ruine de qui que ce fût, seulement voilà je savais parfaitement que ce mérite était hypothétique, m'étant vu assez tôt privé du droit de lever la main. Longtemps, c'est exact, j'essayai de me persuader au moins qu'en semblable occurrence je ne me fusse pas comporté comme les autres, mais j'avais toutefois suffisamment de probité pour, à la fin, me rire au nez: ainsi moi seul n'aurait pas levé la main? j'aurais été le seul juste? ah non, je ne trouvais pas en moi la moindre garantie que je sois meilleur que les autres [...]¹³⁶

¹³⁵ *Ibid.*, p. 122-123.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 123.

La description du procès ne se trouve que dans la cinquième partie, avec force détails que fournit la mémoire qui veut se venger, juste avant le moment où Ludvik s'apprête à séduire Helena.

Tombé en disgrâce et humilié, Ludvik doit aller faire son service militaire dans la ville d'Ostrava. Là, il fait partie du bataillon disciplinaire, il n'a pas le droit de porter les armes -- car il est considéré comme un ennemi --, et il doit travailler dans les mines de charbon. Il porte, comme ses collègues de malchance, les écussons noirs des prisonniers politiques. Les soldats noirs, le régime les attaque en les humiliant -- ce ne sont pas de vrais soldats, ils sont désignés comme les mauvais. Le seul avantage qu'ils puissent tirer de cette situation, ironie du sort, est que leur travail est rémunéré, ce qui provoque l'envie et la jalousie des "vrais soldats". Tous ont été condamnés pour des raisons diverses et, très souvent, banales: Stana s'est saoulé et a uriné sur le trottoir lors de la parade du 1er Mai; Honza a frappé un policier; Bedrich a écrit des lettres à Staline et à Truman leur demandant de dissoudre leur armée respective; Petran se trouve dans ce bataillon parce que son frère a émigré clandestinement de Tchécoslovaquie, et Josef parce qu'il est le fils d'un riche paysan. Entre tous ces soldats s'instaure une solidarité. Ils ont, seule liberté qu'il leur reste, la possibilité de poser un regard d'en bas sur le monde "d'en haut" et d'en rire. Ils vont jusqu'à improviser un jeu pour saboter une compétition sportive

organisée par leur commandant. Ils doivent faire une course de relais contre le corps des officiers. Détenus devenus sportifs sur ordre, ils claudiquent, trébuchent, s'essoufflent et exagèrent le zèle d'un grand effort physique, représentant ainsi leur propre condition de prisonniers. Un seul d'entre eux court: Alexej, fils d'un communiste haut placé et qui vient d'être condamné pour espionnage en faveur de l'Occident. Il court pour de bon mais n'a pas l'endurance physique nécessaire. Ironie du sort, c'est lui que punit le commandant pour sabotage. Comme l'observe S. Richterova, le roman donne l'impression que tous ces personnages et leurs situations sont interchangeable. Alexej et le commandant qui le pousse au suicide, après lui avoir fait lire la lettre de son expulsion du Parti devant tout le bataillon, sont des êtres identiques, intensément dédiés à la même cause, mais séparés par des barbelés. Plus tard, en regardant le cadavre d'Alexej, Ludvik ressent de la pitié pour lui; ceci lui fait perdre son sentiment de solidarité. "Notre collectivité de noirs était capable de traquer un homme (l'envoyer en exil et à la mort) tout comme la collectivité de la salle d'autrefois, et comme peut-être toute collectivité"¹³⁷ dit-il avec amertume.¹³⁸

¹³⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹³⁸ Les membres du bataillon des noirs ont suspecté Alexej d'être un mouchard.

Tout comme Alexej, Ludvik ne parvient pas à échapper à son étiquette d'"ennemi du peuple". Il veut gagner la sympathie des officiers et démontrer sa loyauté envers le Parti en travaillant davantage dans la mine, mais dans sa situation, cela signifie seulement gagner davantage d'argent. On peut voir là une image de perversion de tout le système. "Les mauvais" sont ceux qui ont pu voir le derrière de la scène et du décor de l'Histoire, et ont été, par conséquent, punis par ce même système. Ce système oblige les "bons" -- ceux qui sont restés dans le cours de l'Histoire -- et les "mauvais" à faire leur service militaire dans les mêmes casernes avec une différence essentielle: ces derniers sont rémunérés pour leur service et pour leur travail. D'où la dérision -- les "mauvais" sont récompensés pour leurs actes -- du moins, financièrement! Alexej, lui non plus, ne parvient pas à se distinguer du contexte dans lequel il se trouve. Chaque tentative pour prouver qu'il est un bon communiste -- il va jusqu'à renier son père dans le journal, ce qui lui vaut le mépris de ses camarades de malheur, -- échoue. Il reste dans le camp de ceux qui sont, par définition, "ennemis du peuple".

C'est à peu près à cette époque que Ludvik fait la connaissance de Lucie. Cette connaissance va apporter un rayon d'espoir dans sa vie. Lorsqu'il la voit pour la première fois devant un cinéma d'Ostrava, il a l'impression d'être touché par une révélation. Cet amour qui commence par une vision ne tarde pas à être "retouché" par l'intellect de

Ludvik. Cette femme modeste, vivant loin de l'Histoire, "au-dessous d'elle", est celle qui doit lui ouvrir les portes du monde lyrique. L'imagination de Ludvik tisse une légende d'amour autour de Lucie, une légende faite de tissus de ses diverses humiliations -- amoureuses et sociales. Elle devient le symbole de la dignité à laquelle il aspire. Kundera parle de ce roman comme d'un roman d'amour entre Lucie et Ludvik. Si cela en est un, c'est un bien étrange amour. Tout d'abord, il occupe peu de pages dans le livre; Lucie n'a pas droit à la parole; cet amour ne se réalise pas. Lucie repousse Ludvik à deux occasions. La seconde se termine par une scène de violence où Ludvik arrache les vêtements de Lucie et finit presque par la violer. Ensuite, quand après bien des années, il la retrouve dans sa ville natale, il ne reconnaît pas celle qui est censée avoir été le grand amour de sa vie. De plus, après que Kostka lui a confirmé qu'il s'agit bien d'elle, il ne fait pas un effort pour la rencontrer à nouveau et l'aborder. C'est lors de sa discussion avec Kostka que Ludvik comprend enfin la place qu'a occupée Lucie dans sa vie:

[...] les révélations de Kostka attestaient que durant toutes ces années je me suis souvenu d'une autre femme, vu qu'en fait je n'avais jamais su qui était Lucie.

Depuis toujours j'aimais me répéter que Lucie m'était une espèce d'abstraction, une légende et un mythe, mais j'entrevois à présent, derrière la poésie de ces mots, une vérité sans poésie: je ne connaissais pas Lucie; je ne savais pas qui elle était réellement, qui elle était en elle-même et pour elle. Je n'avais perçu (dans mon égocentrisme juvénile) que les côtés de son être tournés directement vers moi (vers ma solitude, ma

servitude, vers mon désir de tendresse et d'affection); elle n'avait été pour moi que fonction de ma situation que j'avais vécue¹³⁹; tout ce qui dépassait cette situation concrète de ma vie, tout ce qu'elle était en soi, m'échappait.¹⁴⁰

Dans cette perspective, il est logique qu'il ne la reconnaisse pas après tant d'années, tout comme il est logique que la claque qu'il lui donne -- quand elle se refuse à lui -- soit aussi la claque qu'il s'est promis de donner à Zemanek. Dans ce geste de violence, nous trouvons, condensés, tous les sentiments d'humiliation qu'il a ressentis -- le rejet par Marketa (le Parti) et par l'Histoire. Il y a là analogie entre sentiment amoureux et sentiment vis-à-vis du Parti. Ludvik fait toujours trop de ses sentiments, il les pousse à l'extrême du tolérable, et c'est cela qui fait qui conduit Ludvik à rater l'histoire et l'Histoire. C'est le sentiment de "litost", que nous allons analyser dans le chapitre suivant, qui détermine toutes ses actions.

La belle destruction qu'il s'est promis de perpétrer dans sa ville natale, c'est la séduction d'Helena. Séduire Helena, c'est la détourner du chemin de rectitude morale imposée par le Parti et se venger de son mari. Là encore, nous avons voisinage, analogie et confusion entre amour et Histoire. Métaphore de l'Histoire: une femme aimée qui ne se laisse pas séduire facilement. Pour y arriver, il faut la

¹³⁹Nous soulignons.

¹⁴⁰Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 365.

"prendre", ne serait-ce que par force, ou s'y prendre autrement; mais on risque de rester pris dans cette entreprise comme cela arrive à Ludvik. Toute la vie de Ludvik se condense dans ce week-end où il espère prendre sa revanche tant attendue sur l'Histoire et sur les forces de dérision qui ont dévasté sa vie; et non moins sur celui qui l'a, pense-t-il, injustement condamné. Il séduit Helena qui tombe amoureuse de lui, mais cette revanche prend un vilain tour quand il apprend que Helena et son mari font chambre à part depuis des années et que le mari voudrait la quitter; c'est Helena, jusqu'à ce jour, qui a toujours refusé de lui accorder le divorce. Helena déclare qu'elle est prête à franchir ce pas maintenant que Ludvik est dans sa vie. Ludvik, qui voit échouer sa belle vengeance, sa raison de vivre pendant des années, constate le ridicule de sa vie, plus encore quand il rencontre en ville son vieil ennemi, Pavel Zemanek, et qu'il réalise que la vie et l'Histoire sont en train de lui jouer, une fois encore, une mauvaise plaisanterie.

En attendant le moment du départ, Ludvik se promène dans la ville et rencontre Pavel Zemanek en compagnie de sa maîtresse. Pavel se comporte amicalement avec Ludvik montrant qu'il est au courant de l'affaire avec sa femme. Au cours de la conversation, Ludvik apprend que Pavel enseigne maintenant la philosophie car le marxisme n'a plus les bonnes grâces des étudiants; il est parmi les professeurs les plus populaires à l'Université, ajoute son amie, car il

dit toujours ce qu'il pense. On a voulu le chasser de l'Université parce qu'il entendait dépoussiérer les programmes scolaires et parce qu'il est intervenu, comble d'ironie, en faveur d'un étudiant menacé d'expulsion. Pavel Zemanek proteste mollement à tous les éloges de son amie, ce qui encourage celle-ci à en rajouter: Ludvik reconnaît bien là ce vieux vaniteux de Zemanek. Mais ce à quoi il ne s'attend pas, et qui le choque le plus, c'est que Pavel semble avoir radicalement abandonné son attitude d'autrefois et qu'il se range maintenant du côté de Ludvik:

[...] et si je vivais actuellement dans son entourage, je me trouverais, 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 rien de prodigieux, au contraire, nombreux étaient ceux qui le subissaient [...] Mais justement chez Zemanek, je ne l'attendais pas; dans ma mémoire il était demeuré pétrifié sous la forme où je l'avais vu pour la dernière fois et je lui déniais maintenant avec fureur le droit d'être autre que je ne l'avais connu.¹⁴¹

Cette fois encore, l'ironie est présente et s'exerce à plusieurs niveaux. D'abord elle souligne le décalage entre d'une part, la logique de la petite histoire de Ludvik, qui reste constamment dans le passé et se trouve toujours en retard d'une vengeance, et d'autre part, les aléas de la grande Histoire qui a évolué plus vite et différemment, et fait passer Zemanek du rôle de gardien de l'orthodoxie communiste à celui de dirigeant libéral et compréhensif. En outre, il voit avec plaisir que l'on s'intéresse à celle qui

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 395.

va devenir son ex-femme. Avec la possession d'Helena, c'est aussi le mythe de Lucie que Ludvik démolit. Posséder Helena rend plus insupportable le fait de n'avoir jamais pu posséder celle qu'il a tant désirée.

Lorsque Ludvik et Zemanek se rencontrent à Ostrava, aucun conflit n'intervient; il n'y a aucune explication bien que Ludvik s'attende à ce que Zemanek lui demande pardon. La claque que Ludvik veut donner à Zemanek ne part pas, car Ludvik et Zemanek sont devenus semblables au fil des années. Le bourreau est devenu la victime, la victime le bourreau. Comme si le temps rendait l'Histoire indéchiffrable, illisible. Une confusion. Ludvik et Zemanek sont devenus interchangeable; autrefois, importants fonctionnaires du Parti, ils sont maintenant témoins des événements du passé qui n'intéressent plus personne. Le porte-parole de cette nouvelle génération est l'amie de Zemanek qui déclare:

[...] qu'elle n'était ni dogmatique, ni révisionniste, ni sectaire, ni déviationniste, que tout ça c'étaient des mots à nous, que nous avions inventés, qui nous appartenaient et qui, à eux, étaient étrangers.¹⁴²

Ludvik comprend alors que la pérennité de la mémoire n'existe pas, tout comme la possibilité de réparer un acte. L'Histoire est telle que tout peut être oublié et rien n'est réparable:

Le rôle de la réparation (et par la vengeance et par le pardon) sera tenu par l'oubli. Personne ne

¹⁴² *Ibid.*, p. 398.

réparera les torts commis, mais tous les torts seront oubliés.¹⁴³

La ressemblance entre Ludvik et Zemanek est profonde car Ludvik est devenu à son tour responsable d'une injustice, d'une vengeance personnelle dissimulée sous une explication d'origine historique, tandis que Zemanek est redevenu innocent puisqu'il est maintenant un personnage de premier plan dans les courants progressistes. Devenues semblables et peut-être indéterminées, ces figures disent aussi qu'il est tout à fait possible que les tragédies de l'Histoire recommencent. Ludvik, qui voit sa vengeance et sa raison d'être partir en fumée, car durant toutes ces années la haine a été le contrepoids indispensable au mal qui lui a été fait, l'air qu'il a respiré, Ludvik arrive à la conclusion suivante:

[...] il m'avait fallu balayer cette histoire piteuse, cette plaisanterie mauvaise qui ne se contentait pas d'elle-même, mais se multipliait monstrueusement en d'autres et d'autres mauvaises plaisanteries, [...] je voulais aussi annuler tout ce qui avait conduit à cette journée, toute ma stupide conquête érotique, qui, elle aussi, ne reposait que sur une erreur. [...] même s'il m'était possible de gommer de ma vie ces quelques journées inutiles, à quoi cela m'avancerait-il, puisque *toute*¹⁴⁴ l'histoire de ma vie a été conçue dans l'erreur, avec la plaisanterie de la carte postale? Je sentis avec épouvante que les choses conçues par erreur sont aussi réelles que les choses conçues par raison et nécessité.

Comme j'aimerais révoquer toute l'histoire de ma vie! Seulement, de quel droit pourrais-je la révoquer, si les erreurs dont elle est née ne furent pas les miennes? En fait, qui s'était trompé, quand

¹⁴³ *Ibid.*, p. 422.

¹⁴⁴ En italique dans le texte.

la plaisanterie de ma carte avait été prise au sérieux? *Qui*¹⁴⁵ s'était trompé quand le père d'Alexej (aujourd'hui réhabilité mais pas moins mort pour autant) avait été emprisonné?[...] Alors qui est-ce qui s'était trompé? L'Histoire elle-même? La divine, la rationnelle? Mais pourquoi faudrait-il lui imputer des *erreurs*¹⁴⁶? Cela n'apparaît ainsi qu'à ma raison d'homme, mais si l'Histoire possède vraiment sa propre raison, pourquoi cette raison devrait-elle se soucier de la compréhension des hommes et être sérieuse comme une institutrice? Et si l'Histoire plaisantait? A cet instant, j'ai compris qu'il m'était impossible d'annuler ma propre plaisanterie, quand je suis moi-même et toute ma vie inclus dans une plaisanterie beaucoup plus vaste (qui me dépasse) et totalement irrévocable.¹⁴⁷

Dans ce passage, Ludvik lie sa propre plaisanterie à tout un système de plaisanteries -- celui de l'Histoire. Davantage: c'est l'Histoire qui est "plaisanterie". Or, la plaisanterie est, ici, clairement synonyme d'erreur -- ce qui induit une conception de la vie humaine non plus nécessaire et logique, mais sujette à l'indifférence et au dérisoire. Où la dérision rejoint une philosophie du désespoir et de l'absurde. Le mot "plaisanterie" est répété sept fois (six fois comme nom, une fois comme verbe) allant jusqu'à désigner véritablement une catégorie existentielle, celle qui a, notamment, déterminé le cours de la vie de Ludvik. Mais, non moins, de tous les autres comparses. Dans cette vision de l'Histoire, l'homme est sans poids, ni maîtrise. Un rejeton, un fétu de l'Histoire plus qu'un sujet. Ludvik dit, lui-même, qu'il est plus objet que sujet de l'Histoire.

¹⁴⁵En italique dans le texte.

¹⁴⁶En italique dans le texte.

¹⁴⁷Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 414-415.

Ce que Ludvik et les autres personnages du roman ne comprennent pas, c'est qu'ils sont tous des figurants qui ne font qu'exécuter des textes qui ont été écrits à l'avance et qui peuvent à tout instant être réécrits au gré des circonstances -- Jaroslav, dans un moment de lucidité, est le seul à le voir et à le dire. Tourné vers le passé, rongé par l'amertume, par le désir de vengeance et par le désir de comprendre pourquoi il a été désarçonné du "cheval de l'Histoire", de comprendre les raisons de son échec et de toute une génération, Ludvik n'est pas en mesure, par exemple, de reconnaître en Lucie, fille simple, dévouée et que la "grande Histoire" ne concerne pas, son véritable amour; toutefois, il réalise que la trahison qu'il croyait élément extérieur a aussi ses racines en lui-même. Il réalise qu'il s'est trahi en manquant ce qui était sa seule histoire d'amour; Ludvik passe à côté d'elle car ce n'est pas elle qu'il aime, mais la place qu'elle occupe pour lui au moment de ses grands comptes avec l'Histoire. Il a aimé un fantôme et non pas la Lucie réelle, il a manqué ce qui était le seul moment sensé de son histoire. Le retour dans sa ville natale lui permet de comprendre que la vengeance n'a aucun sens, qu'il n'y a pas de juge qui puisse réparer les injustices car, comme il l'a remarqué auparavant, "tout sera oublié et rien ne sera réparé"¹⁴⁸. Il conçoit sa propre histoire, et celle de Lucie et de Jaroslav, comme une

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 422.

histoire de dévastation: "La faute était ailleurs, et elle était si grande que son ombre couvrait bien loin à la ronde l'univers entier des choses (et des mots) innocents et les dévastait. Nous vivions, Lucie et moi, dans un monde dévasté et, faute d'avoir su le prendre en pitié, nous nous étions détournés de lui, aggravant ainsi et son malheur et le nôtre."¹⁴⁹ Même s'il retourne, à la fin du roman, au monde de la chanson traditionnelle, ce geste ne porte en soi aucun espoir car ce monde n'existe plus. Devient-il une sorte de fantôme errant d'un monde à un autre sans toutefois y trouver sa place? Probablement. Et telle est la question que l'on peut se poser à la lecture de ce roman: Est-ce que tous ces figurants ne sont pas, en fin de compte, des fantômes de l'Histoire?

Quant à l'Histoire qui est plaisanterie, elle organise peut-être aussi la seule survie possible dans un monde totalitaire -- ce que Ludvik ne parvient pas à comprendre. Face à la folie du monde, le salut est dans la feinte comme le remarque l'un des personnages d'un autre roman de Kundera:

Et prendre au sérieux quelque chose d'aussi peu sérieux, c'est perdre soi-même tout son sérieux. Moi, je *dois*¹⁵⁰ mentir pour ne pas prendre au sérieux des fous et ne pas devenir moi-même fou.¹⁵¹

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 449.

¹⁵⁰ En italique dans le texte.

¹⁵¹ Milan Kundera, *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

Morale de l'histoire: on ne peut répondre à la plaisanterie que par la feinte. Le tout est de prendre l'Histoire au sérieux. De s'en croire aimé.

III.3. LE RIDICULE DE L'HISTOIRE

Les deux époux Zemanek pourraient relever de la catégorie de ceux qui ont fait un parcours sans faute dans le Parti. Tous deux ont réussi leur vie professionnelle et politique et jouissent d'un certain pouvoir. Ces parvenus de l'Histoire présentent toutefois des différences, montrant que leurs destins ont été affectés diversement et que leurs chemins ont pris un cours divergeant. Helena, tout comme Zdena dans *Le livre du rire et de l'oubli*, n'a pas toujours su suivre le chemin de l'Histoire, ni comprendre les changements qui se sont opérés et elle s'est trouvée à un moment hors-jeu; son mari, par contre, a bien su saisir l'atmosphère des évolutions et, en bon opportuniste, s'y plier et y trouver sa place.

Helena prend la parole dans la seconde partie. Elle est à Prague et réfléchit, non seulement au week-end qu'elle va passer avec Ludvik, mais aussi à sa vie passée. Son monologue intérieur est semblable à celui de Ludvik - il a un ton défensif; mais dans son cas, il s'agit d'une défense hypocrite, teintée d'auto-apitoiement et d'excuses. Au contraire de Ludvik qui ne perd jamais sa froide objectivité, les phrases d'Helena, longues et entrecoupées

de beaucoup de virgules, sont censées montrer les émotions et l'excitation qui s'emparent d'elle au moment de cet examen auto-critique qui, en fin de compte, n'en est pas un -- pas auto-critique car Helena trouve toujours des justifications qui la satisfont. Il serait plus juste de parler, en ce cas, d'une interprétation et d'une justification des événements.

Elle se souvient de son arrivée à Prague en 1949. Petite bourgeoise, elle est éblouie par les événements qui viennent de se passer et décide très vite de tourner la page de son passé. Elle va à l'Université, côtoie les jeunes et lors d'une répétition de chants et de danses de l'Ensemble Fucik, elle fait la connaissance de Pavel Zemanek dont elle tombe amoureuse. Elle chante "des chansons soviétiques, des chansons politiques de chez nous, et, bien sûr, des chansons populaires [...]"¹⁵² Pour elle, les chansons moraves qu'elle chante se confondent avec l'époque, elle en fait le leitmotiv de son existence. Elle s'accroche à la doctrine communiste de son mari qui répète dans ses discours "que 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."¹⁵³ "La société totalitaire, dit Kundera, surtout dans ses versions extrêmes tend à abolir la frontière entre le public et le

¹⁵²Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985,

p. 30.

¹⁵³*Ibid.*, p. 33.

privé [...]"¹⁵⁴ ¹⁵⁵ C'est peut-être une des raisons pour lesquelles, Kundera tient à maintenir la distinction de "roman d'amour"(privé) contre "roman historique" (public). Rebond dans la diégèse: son mari lui reprochera, des années plus tard, le fait que les camarades du Parti n'ont pas, alors, respecté sa vie privée. Après qu'ils se sont fréquentés pendant deux ans, elle ressent en effet une sorte d'impatience car Pavel ne la demande toujours pas en mariage et elle se sent obligée de "préserver sa mission de femme."¹⁵⁶ Pavel est convoqué devant le comité qui lui impose de se marier car, à l'époque, on est strict sur les questions de morale.

il m'a dit, *nous ne nous sommes pas mariés par amour, mais par discipline de parti* [...] ¹⁵⁷¹⁵⁸

Elle n'est pas offensée par cette remarque -- sinon dans sa fierté féminine -- car elle a bien assimilé la doctrine communiste qui efface toute frontière entre la vie privée et la vie publique. Elle se considère comme une femme nouvelle, décidée et optimiste -- et elle insiste sur cela car, à

¹⁵⁴Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 133.

¹⁵⁵Kundera va reprendre ce thème dans son roman suivant *L'insoutenable légèreté de l'être*. Un des personnages, Franz, veut vivre dans la vérité, c'est-à-dire abolir la barrière entre le privé et le public. Il cite souvent 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. in Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, p. 165.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁷En italique dans le texte.

¹⁵⁸Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 32-33.

l'époque, "être optimiste" est un impératif comme nous avons pu le voir dans l'épisode de la carte postale de Ludvik. Elle ne renie pas ses convictions en 1956 quand les crimes de Staline sont révélés -- elle persiste dans sa foi car le Parti n'a jamais déçu ses espérances¹⁵⁹:

[...] 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 [...]¹⁶⁰

Elle demeure aveugle et sourde aux appels de démocratie et de libéralisation. Elle est incapable de comprendre ce qui se passe, et ne sait s'ajuster à la nouvelle situation. Le Parti reste pour elle cette étoile qui brille de tout son éclat et aiguille son parcours tant dans sa vie privée que publique. C'est à cette lumière qu'elle s'identifie totalement. De ce point de vue, sa réaction suivante est normale et tout à fait attendue:

Le Parti, par bonheur, a su taper sur les doigts hystériques, ils se sont tus, Pavel, comme les autres [...] pourtant un quelque chose restait

¹⁵⁹Dans *Risibles amours*, le narrateur dit: "Ceux qui se sont battus pour ce qu'ils appellent la révolution en conservent une grande fierté: la fierté d'être du bon côté de la ligne du front." in Milan Kundera, *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 1994, p. 263.

¹⁶⁰Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 36.

dans l'air, des germes d'apathie, de méfiance, d'incroyance, germes foisonnant en silence, secrètement, je me demandais que faire contre cela, sinon m'attacher au Parti plus étroitement encore qu'auparavant, comme si le Parti était une créature vivante [...] ¹⁶¹

La réaction de Zdena¹⁶², dans *Le livre du rire et de l'oubli*, est la même:

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!¹⁶³

Le terme "infidèles" situe la relation au Parti dans le registre religieux. Le politique est devenu religion où l'on retrouve l'"opium" de la carte postale de Ludvik qui est une paraphrase de la célèbre phrase de Karl Marx: "La religion est l'opium du peuple". Helena sait qu'on la traite de "sale vache, fanatique, dogmatique, chien de garde du Parti"¹⁶⁴, mais elle reste fidèle à la rhétorique et aux arguments émotionnels que lui a enseignés son mari qui ne se contentait pas de s'adresser à la raison, mais aussi aux sentiments. Et pour cause: le Parti est une "religion". Les sentiments se mêlent à la raison, brouillent les événements

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁶² Il est intéressant de remarquer que les défenseurs les plus obstinés et les plus acharnés du monde communiste sont, dans l'oeuvre romanesque de Kundera, toujours des femmes: Helena, Zdena dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la directrice de l'école dans *Risibles amours*. A part Helena, dont Ludvik dit qu'elle avait du être belle dans sa jeunesse, les deux autres ont une apparence esthétique discutable, pour ne pas dire laide.

¹⁶³ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 33.

¹⁶⁴ Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 35.

de l'Histoire pour faire de la vie d'Helena une curieuse image d'Épinal. Image de propagande. L'anniversaire de la libération de Prague par les Soviétiques en mai 1949 est l'événement qu'elle considère comme la consécration historique de son amour pour Pavel. De nouveau: confusion amour -- Histoire. Là, son amour se confond avec le raz-de-marée de solidarité lyrique qui s'élève vers la tribune où se trouvent le leader communiste Togliatti, et d'autres dignitaires tchèques et étrangers, tous applaudissant et criant des slogans. La narration d'Helena concernant ce moment fait l'effet d'une grotesque propagande:

[...] nous allions partout en groupe, petite cohorte parmi des dizaines de milliers de gens, sur la tribune nos hommes d'État 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. [...] j'ai compris qu'il [Pavel] chantait, [...] il voulait que nous l'entendions et que nous nous joignons à lui, il entonnait un chant révolutionnaire italien qui figurait sur notre répertoire et qui était très populaire à l'époque [...] j'ai souhaité que Togliatti soit ému comme je l'étais moi-même d'avance et donc, de tout mon souffle, je me suis associée à Pavel, d'autres et encore d'autre se sont associés à nous [...] la chanson se dégageait du grand vacarme de l'esplanade comme un papillon d'une gigantesque et grondante chrysalide. Enfin ce papillon, ce chant, tout au moins ses quelques dernières mesures ont volé jusqu'à la tribune, et nous, avidement, nous fixions les traits de l'Italien grisonnant, comblés lorsqu'il nous a semblé que d'un mouvement de la main il réagissait à la chanson, et moi j'étais même certaine d'avoir vu des larmes dans ses yeux.¹⁶⁵

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 31-32.

Cette narration pleine de lyrisme, modèle d'optimisme historique de la classe ouvrière, sonne faux tout comme la vie d'Helena qui refuse tout scepticisme, toute remise en question de ses certitudes, même si quelques lézardes viennent endommager sa foi dans le Parti:

[...]je ne vois pas pourquoi je devrais renoncer à ma bêtise pour adopter la leur, [...] je n'ai pas besoin de changer d'idéaux ni de goûts [...] ¹⁶⁶

[...]peut-être avons nous véritablement mal conçu tout ce monde où nous sommes, et peut-être suis-je réellement un odieux flic qui met son nez dans des affaires qui ne le regardent en rien [...] ¹⁶⁷

Elle ne veut pas franchir la frontière qui pourrait la détacher de ce monde utopique; elle veut rester telle qu'elle a été lors des premiers temps de son amour avec Pavel. Elle refuse d'aller de l'avant, et reste rivée au passé car elle ne veut pas que sa "vie se casse par le milieu"; elle veut "qu'elle [sa vie] demeure une de bout en bout" ¹⁶⁸. Kundera montre clairement que la vie d'Helena est beaucoup plus fragmentée que celle de Ludvik, à cause des circonstances, mais aussi parce qu'elle manque de caractère et parce qu'elle ne peut pas penser par elle-même. Elle dépend du Parti -- toutes ses expériences passent par le prisme et les interprétations du Parti. Le Parti fonctionne pour elle comme une église car il lui offre un support, des réponses et des interprétations aux événements de sa vie.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 40.

Elle incarne le côté dépassé, sclérosé, ridicule de l'Histoire, ridicule que Kundera prend un malin plaisir à raconter dans la scène du suicide raté d'Helena. Rejetée par Ludvik qui a simulé l'amour par vengeance, et qui, en fait, rejette l'amour -- et nous avons vu plus haut la place et la fonction qu'Helena accorde aux sentiments -- Helena tente de se suicider. L'Histoire est toujours une sorte de catalyseur des actions humaines. Manque de chance, au lieu de prendre des analgésiques, elle avale des laxatifs. Dès lors, symbole par excellence du kitsch communiste -- Kundera définit ailleurs le kitsch comme "la négation absolue de la merde"¹⁶⁹ --, la protagoniste sort de l'histoire du roman et de l'Histoire par les cabinets! Image de la dérision de l'héroïsme humain passé aux chiottes de l'Histoire...

III.4. LE FOLKLORE MORAVE ET LA FOI CHRÉTIENNE OU LA RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Dans ce passage-ci, nous allons voir comment s'effectue la réécriture de l'Histoire à partir des personnages de Jaroslav et de Kostka. Les vies de ces deux personnages sont fondées sur des valeurs absolues, antérieures aux changements historiques qui se sont passés, mais qu'ils ont essayé d'ajuster aux temps nouveaux. Pour

¹⁶⁹Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1979, p.357.

Jaroslav, il s'agit de l'art populaire, du folklore morave, de la restauration du passé et des coutumes oubliées par les nouvelles générations; Jaroslav essaie de revivifier l'esthétique ancestrale, et pour cela, il collabore avec le régime, participant à la réécriture du passé, -- ce avec les meilleures intentions; mais ces intentions se révèlent contraires à celles du Parti. Il finira par être ridiculement trahi et par son fils et par le Parti. Nous verrons comment s'effectue cette réécriture et à quelles fins.

Kostka, lui, veut marier foi chrétienne et communisme; pour cela, il cherche à s'accommoder, tant bien que mal, des exigences de l'Histoire et il essaie de les plier à ses desseins. Il interprète constamment les événements et les acteurs du roman du point de vue de l'Évangile. Ainsi, comparant le mouvement chrétien et le mouvement du communisme, il tente de les concilier et surtout de donner une signification supérieure aux événements historiques. D'en faire, véritablement, l'Histoire: transcendante. Kostka, lui aussi, voit ses efforts échouer -- du moins, ne reçoit-il aucun signe d'approbation -- il est constamment ballotté par l'Histoire, mais ne perd à aucun moment la foi.

Quand Jaroslav prend la parole dans la troisième partie du livre, c'est un homme solitaire, âgé et désabusé, qui, allongé dans l'herbe, prend la parole. Tout comme

Helena, il ne sait pas saisir la portée des événements qui sont en train de se dérouler et, par conséquent, il ne sait s'y ajuster :

Comment? Ce n'est pas un paysage de notre temps que je parcours? Quel paysage est-ce donc?¹⁷⁰

Il cherche à fuir la réalité historique et les soucis que lui cause son fils lequel refuse de participer à la légendaire Chevauchée des Rois. Il rêve de musique; pour lui, les chansons et les rites populaires sont ce qu'il appelle "un tunnel sous l'Histoire où l'on a sauvé une bonne part de tout ce qu'en haut, depuis longtemps, détruisirent guerres et révolutions, la civilisation."¹⁷¹ Grâce à eux, il peut remonter le fil du temps, partager les émotions qu'ils peuvent susciter avec des personnes mortes depuis longtemps et dont les noms ne figurent pas dans les manuels d'Histoire. Le folklore est pour lui le retour à la vraie vie; il est complètement décontenancé quand il réalise, lors d'un séjour à Prague que ce qui naguère représentait la nouvelle culture communiste, et l'honneur de cette culture, est devenu aujourd'hui la risée -- on se moque de la culture populaire :

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?¹⁷²

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁷² *Ibid.*, p. 196.

L'emploi du mot "guignol" montre précisément la position ou la situation actuelle de Jaroslav. Il réalise qu'il n'est qu'un guignol, une marionnette sans caractère, animée par une volonté autre que la sienne, et que l'ont fait mouvoir à sa guise. Il se remémore le passé pour essayer de trouver une réponse à cette question. Il part de l'année 1948 et du coup d'Etat communiste qui était apparu comme "l'avènement de la terreur."¹⁷³ Lors d'une répétition de l'orchestre, il est conquis par Ludvik qui essaye de convaincre l'assemblée de considérer la musique dans un contexte plus vaste. Ludvik a été un des premiers de sa génération à rallier le Parti communiste. Quand Jaroslav le voit, il le trouve changé: "i[I]l avait la mine qu'arboraient alors tous les communistes. Comme s'il avait eu, avec l'avenir même, quelque pacte secret lui donnant mandat d'agir en son nom"¹⁷⁴. Ludvik utilise des arguments séduisants pour convaincre ses amis de s'inscrire au Parti. Jaroslav le surnomme alors le "Preneur de Rats." Nous avons là un autre point de vue sur Ludvik, ce qui le fait apparaître double: vainqueur et vaincu de l'Histoire. Amant de l'Histoire et bafoué par elle. Ludvik explique qu'ils sont en train de vivre des temps nouveaux et qu'il faut couper les ponts avec le passé bourgeois. A l'aide de grands mots, il associe le sort de l'orchestre au destin du Parti communiste bien

¹⁷³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 212.

qu'aucun de ses membres ne soit à l'époque membre du Parti. La renaissance de la musique populaire n'est possible que dans le communisme:

A nous d'épurer la culture musicale commune, celle de tous les jours, de ces rengaines, de ces couplets à la noix dont les bourgeois gavaient les gens, et de les remplacer par l'art originel du peuple.¹⁷⁵

S'amorce ainsi une des nombreuses formes de réécritures de l'Histoire. *La plaisanterie* est peut-être le roman, dans l'oeuvre kundérienne, qui dénonce le plus l'oblitération de la culture tchèque. Si les chansons d'antan appartenaient à une communauté, il en est de même au présent qu'ils vivent. Le communisme est aussi une communauté qui demande "ses" chansons: l'art du peuple doit trouver partout sa place dans le nouveau système politique et devenir l'art du communisme. On applique aux chansons populaires la définition que Staline a donnée de l'art: "un contenu socialiste dans une forme nationale."¹⁷⁶ La forme dite nationale est, dans ce cas, ramenée à l'art populaire, lequel "art" est un alibi: une stratégie représentative lui est dévolue. On garde les vieilles chansons et les vieux rituels -- les fêtes de la récolte, des moissons, des coutumes liées au travail --, on en ajoute d'autres -- célébration du Premier Mai, anniversaire de la Libération, réunions, etc. Le Parti consacre de grandes sommes d'argent à la création de nouveaux ensembles: la musique populaire

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 216.

est constamment au programme de la radio et remplace le jazz, le tango, le boogie-wogie qui sont jugés musique décadente parce que musique de l'Ouest. Exhausser l'art populaire, c'est interdire d'autres arts. Si le Parti trouve un intérêt dans la musique populaire, ce n'est certainement pas par amour pour la musique. D'autres raisons existent; premièrement, la musique permet de créer et de renforcer une communauté, une idylle pour tous, car la communauté est ce qui lie les individus; deuxièmement, à l'aide du folklore qui, par essence, est lié au passé -- à la tradition et aux rituels -- elle leur donne un certain sentiment de sécurité et des points de repère. Ainsi, tout n'est pas nouveau: la musique touche les masses lesquelles constituent l'infrastructure dont le Parti a besoin pour mener à sa fin la Révolution amorcée. Dès lors, après avoir "nettoyé" les chansons de toutes traces jugées inappropriées et après avoir, par la réécriture, "adapté" les textes de chansons aux temps nouveaux, le Parti peut rabattre le passé sur le présent et incorporer cet héritage populaire dûment réécrit dans son programme politique. Ces chansons doivent être le reflet des temps nouveaux. Comme le dit Jaroslav:

Et nous ne chantions pas seulement, à l'ancienne, la chanson du brigand qui avait tué sa bien-aimée, mais aussi des airs que nous-mêmes compositions. Par exemple une chanson sur Staline ou sur les moissons coopératives. Notre chanson n'était plus simple évocation des temps anciens. Elle faisait partie de

l'histoire la plus contemporaine. Elle l'accompagnait.¹⁷⁷

Emballé par le beau discours de son ami Ludvik, Jaroslav, et d'autres membres de l'orchestre, adhèrent au Parti communiste et embrassent de tout coeur ce mouvement folklorique dont le but correspond d'ailleurs à "la vieille utopie des patriotes moraves les plus conservateurs"¹⁷⁸ -- sauvegarder le vieux patrimoine culturel. L'ensemble connaît un grand succès, participe à divers concerts et manifestations populaires, il est reçu partout avec honneur, et, ô privilège, il peut voyager à l'étranger -- ce qui est extrêmement rare dans les pays de l'Europe de l'Est. Il perd de vue Ludvik et ne le revoit qu'à deux occasions: lors de son mariage et, en 1956, lors d'une visite de Ludvik dans leur ville natale. Cette deuxième visite s'avère être une des premières lézardes dans la vie de Jaroslav. A cette époque, Ludvik a terminé son service militaire et repris ses études à l'Université. Il rencontre Jaroslav qui le trouve changé, car arborant une âpreté et un calme nouveaux. Jaroslav est impatient de renouer leur ancienne amitié et propose de lui jouer quelques chansons. Mais, au lieu de lui jouer des chansons traditionnelles, il lui joue, (la fonction politique immédiate du folklore ayant vite remplacé, sous la pression du Parti communiste et le contrôle de la police, la préservation de l'héritage du

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 216-217.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 211.

passé), il lui joue des chansons inventées à la manière de l'art populaire, des chansons

[...] sur l'immensité des champs coopératifs, ou sur les pauvres, aujourd'hui maîtres en leur pays, ou sur le tractoriste que la coopérative ne laisse manquer de rien. La musique de ces chansons ressemblait aux vraies mélodies populaires et leurs paroles étaient plus actuelles que le texte des journaux. Dans ce florilège, nous tenait surtout à cœur la chanson consacrée à Fucik, héros torturé par les nazis sous l'Occupation.¹⁷⁹

Jaroslav parle des progrès faits dans le domaine de l'art populaire et des efforts engagés pour sa diffusion. Pour lui et d'autres, il s'agit avant tout d'accommoder cet art aux habitudes du plus grand nombre, de créer "un folklore *contemporain*"^{180 181} qui raconte la vie d'aujourd'hui. La réaction de Ludvik n'est pas celle à laquelle il s'attendait. Ludvik lui rit au nez et lui montre le côté ridicule de ces chansons:

Votre ensemble les chante. Mais 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!¹⁸²

Il lui montre le côté utopique de l'entreprise, lui reproche de se comporter comme un agit-prop, d'avoir perdu l'essence

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹⁸¹ En italique dans le texte.

¹⁸² Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 235.

de l'art populaire, d'avoir trahi la mémoire et d'en avoir fait quelque chose de vide que chacun peut remplir de sens au gré des changements historiques. A force de réécrire le passé, on perd et la mémoire et le passé. Pire: on oublie même l'oubli. Les chansons populaires ne peuvent laisser de traces car elles sont retouchées et défigurées. Le folklore a ainsi perdu ses racines. Pour avoir voulu participer à l'histoire contemporaine, l'art populaire paie un prix exorbitant: celui de sa disparition. Ayant perdu son influence sur les masses et ayant oblitéré le passé, le pseudo-folklore laisse aussi échapper leur futur. Cette triste fin éradiquant le folklore sous couvert de le revivifier, montre que le totalitarisme en tant que système de contrôle peut atteindre les extrêmes -- des plus hautes instances jusqu'aux masses populaires. Le totalitarisme n'épargne personne -- intellectuels et ouvriers. C'est une machine à s'approprier l'Histoire, à la mettre au service de la révolution pour en faire l'Histoire. Le narrateur du roman fait dire à Kalasek, le responsable du Comité national du district les phrases suivantes d'une terrible lucidité:

La pratique des arts populaires faisait partie intégrante de l'éducation communiste. Le Comité national du district en était pleinement conscient. C'est pourquoi il soutenait pleinement. Il leur souhaitait plein succès et partageait pleinement.¹⁸³

¹⁸³ *Ibid.*, p. 369.

La réflexion de Jaroslav en entendant ces paroles de propagande est celle de quelqu'un qui est devenu conscient de la manipulation dont l'art populaire a été l'objet :

Fatigue, fatigue. Les mêmes sempiternelles phrases. Entendre depuis quinze ans toujours les mêmes sempiternelles phrases. Et les entendre de la bouche d'un Kalasek, qui se fout éperdument de l'art populaire. L'art populaire, pour lui, c'est un moyen. Qui lui permet de se vanter d'une nouvelle action. D'accomplir une directive. D'insister sur ses mérites. [...] C'est lui qui règne sur la culture au niveau du district. Un ancien garçon de magasin qui ne distingue pas un violon d'une guitare.¹⁸⁴

Qu'advient-il du folklore morave, de l'art populaire, une fois qu'ils ont servi l'Histoire? Rien. Ils tombent dans les oubliettes. Significatif est à cet égard l'épisode de la Chevauchée des Rois.

La Chevauchée des Rois a été interprétée comme la commémoration d'un événement historique du XVe siècle, la fuite, en Hongrie, du roi de Bohême Mathias, vaincu. On affirme aussi qu'elle représente l'évasion du prince Viktorin, fils du roi tchèque Jiri Podebrady, au XVe siècle. Des documents révèlent que cette coutume remonte bien au-delà de ces aventures. Cela pourrait être aussi la survivance d'un rite païen qui symbolise le passage de l'adolescence à l'âge adulte, ou bien, une antique croyance qui, à l'aide de travestis, protège contre les génies malfaisants. En fait, la Chevauchée des Rois présente elle aussi un exemple de réécriture de l'Histoire car elle porte

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 369.

les traces de ses multiples écritures antérieures: on la nomme Chevauchée des Rois, et pourtant il n'y a qu'un seul roi; tous, le roi et ses écuyers, sont habillés en femmes, tantôt dans de riches habits, tantôt simplement. Dans certaines versions, le roi qui est censé être muet tient une rose entre ses lèvres; d'autres versions sont sans rose. Dans sa préface à l'édition anglaise, Kundera dit que la Chevauchée des Rois "encadre l'action du roman; c'est le cadre de l'oubli."¹⁸⁵ En effet, après des siècles de survie, de gloire et d'honneur -- surtout lors de l'occupation nazie quand la Chevauchée est devenue une manifestation de résistance et d'affirmation de la nation tchèque -- elle perd tout son prestige et devient un simple événement culturel de campagne dont les autorités pourraient aussi bien se passer car elle ne cause que des ennuis:

Tout allait de travers. Le Comité national commence à lésiner sur nous. Il y a peu d'années encore, il allouait des sommes considérables aux fêtes folkloriques. A présent, c'est nous qui devons soutenir les finances du Comité national. [...] Nous avons demandé aux services de la Sécurité de suspendre le trafic routier pendant le déroulement de la Chevauchée. Or, nous venions, le jour même de notre réunion, d'obtenir une réponse négative. Il n'était, disait-on, pas possible de perturber la circulation à cause d'une¹⁸⁶ Chevauchée des Rois. Seulement, elle va ressembler à quoi, cette Chevauchée, avec des canassons emballés parmi des autos?¹⁸⁷

¹⁸⁵Milan Kundera, "Préface de l'auteur", *The Joke*, New York, Harper and Row, 1982, p. viii.

¹⁸⁶Nous soulignons.

¹⁸⁷Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 195.

Le coup final pour Jaroslav est celui que lui porte son fils en refusant de participer à cette Chevauchée où il aurait dû représenter le roi -- c'est surtout un hommage au père que de choisir le fils pour Roi; or, le fils préfère aller à des courses de moto. Jaroslav apprend, lors de la Chevauchée, que quelqu'un d'autre a pris la place de son fils. Ce dernier, lui dit sa femme, a honte parce que, grâce à son père et sa place dans le système communiste, toutes les portes lui sont ouvertes. De plus, ajoute sa femme, il est moderne et n'a pas besoin de ces vieilles coutumes. Jaroslav se demande où est alors sa place? Il réalise que d'avoir constamment voulu vivre dans deux univers à la fois, celui du passé, de la tradition folklorique, le monde de l'imaginaire et celui du présent, le monde réel, défini par l'Histoire, "sans quitter l'un pour l'autre"¹⁸⁸ était un leurre:

De l'un de ces deux mondes, je suis maintenant banni. Du monde réel. Il ne me restait que l'autre, l'imaginaire. Mais ça ne me suffit pas pour vivre, le monde imaginaire.¹⁸⁹

Jaroslav est tourné vers le passé, fixé sur l'univers de la chanson populaire, qu'il a voulu faire revivre au présent. Son échec vient de la fusion qu'il a voulu opérer entre deux époques -- il les a d'ailleurs toutes deux mal comprises -- celle des mythes et celle des idéologies. L'idéologie va jusqu'à falsifier les chansons moraves pour ses "propres"

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 441-442.

fins. Le narrateur du roman ne sous-estime pas l'originalité ni l'authenticité de l'être qui veut vivre dans "la cabine de verre de la chanson populaire", mais il la démasque néanmoins à la fin du roman comme une belle illusion. Terrassé par une crise cardiaque lorsqu'il est en train de jouer des chansons moraves, " [...] vieux roi, abandonné. Roi vertueux et mendiant. Roi sans successeur. Le dernier roi."¹⁹⁰, Jaroslav, porte-parole de la culture tchèque, quitte la scène de l'Histoire, tristement laissé de côté par le cheval de l'Histoire qui poursuit sans lui. Sortie donc, là encore, par les oubliettes de l'Histoire. Exit.

Kostka trouve sa voie dans la croyance en Dieu, et il ne se prive pas de l'affirmer à voix haute, ce qui est une attitude particulièrement courageuse à l'époque. Son dessein, c'est de concilier le monde du communisme avec celui du christianisme afin de créer un "autre" nouveau monde. "Je ne peux que déplorer la tragique méprise qui éloigna le socialisme de Dieu. Je ne puis que m'efforcer de la mettre en lumière et travailler à la réparer"¹⁹¹ dit-il. Il cherche et trouve beaucoup de ressemblances entre ces deux mondes.

Ces deux croyances reposent sur de mêmes bases: l'accord catégorique avec l'être. Cet accord se profile

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 441.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 311.

derrière toutes les croyances, religieuses comme laïques. Les partis et les groupes religieux concordent sur une même représentation archétypale et les différences entre les groupes ne sont que question de degré et de symbolique. Sous cet angle, les symboles du marteau et de la faucille, du Christ et de la croix font référence à la même image archétypale -- tous expriment l'accord avec le plus grand nombre, l'appel à la même solidarité. Les métaphores pour ces "idylles collectives" sont d'ailleurs les mêmes: chant, danse, cercle -- toutes ayant le but de mettre en place une solidarité et une extase collective qui va jusqu'à effacer toute individualité.

Kostka veut réaliser la promesse de l'amour fraternel contenue dans l'Évangile. C'est l'espoir de voir réaliser cette promesse qui l'a incité à se rapprocher du communisme dès les premières heures:

L'avenir de la nation se trouvait en balance.
 J'étais dans toutes les discussions, controverses et votes, du côté de la minorité communiste, contre ceux qui formaient à l'époque la majorité dans les universités.¹⁹²

Il entre au Parti, scandalisant ses amis chrétiens, pour s'efforcer de combler le fossé qui sépare le socialisme de Dieu. Etre chrétien, "cela signifie se détacher des intérêts particuliers, du bien-être et du pouvoir personnels, se tourner vers les pauvres, les humiliés, vers ceux qui

¹⁹² *Ibid.*, p. 310.

souffrent."¹⁹³ La doctrine communiste a, en grande partie, les mêmes prémisses que celle du christianisme, et il est tout à fait normal que Kostka s'efforce de concilier ces deux voies qui ont beaucoup en commun, tout comme il a été normal que cette même doctrine s'adresse à la population des humiliés, des pauvres, s'efforçant de les convaincre de suivre sa voie. La ligne de passage est bien mince en ce cas. Avant le coup de Février, l'évangélisme de Kostka arrange bien les communistes. Il peut expliquer le contenu social de l'Évangile, le comparer au programme du Parti communiste, tonner contre le monde des bourgeois et contre l'Église qui n'a pas su reconnaître les besoins et les désirs des opprimés. A travers Kostka, comme dans le cas de Jaroslav, le Parti cherche à toucher et à convaincre les couches populaires -- et tous les moyens sont bons. La situation se dégrade après le coup de Février en 1948: il est soupçonné de dissidence pour avoir pris la défense de quelques étudiants "menacés d'exclusion de la faculté à cause des idées politiques de leurs parents."¹⁹⁴ A une réunion du parti, un étudiant, Ludvik Jahn, prend sa défense en soutenant que le Parti doit lui être reconnaissant pour son aide et son soutien avant le coup; que le christianisme de Kostka n'est qu'une phase transitoire dans sa vie. Kostka se sent obligé de lui dire qu'il n'a pas l'intention de

¹⁹³ *Ibid.*, p. 310.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 313.

renier sa foi en Dieu. Ludvik lui répond que c'est son affaire et que cela ne regarde personne. L'amitié des deux hommes date de cet instant; elle est caractérisée par ce que Kostka appelle "notre lien externe" et "notre différence interne". Le "lien externe", c'est cette amitié qui s'est créée dans des circonstances historiques spécifiques: à la suite des événements, ils sont tous les deux devenus des parias de l'Histoire. Un désaccord fondamental existe entre les deux amis sur les origines et le sens du communisme et ils y reviennent tous les deux chaque fois qu'ils se voient -- c'est ce qui fait leur "différence interne". Pour Ludvik, le socialisme est le point culminant de l'esprit rationnel, antireligieux et sceptique; pour Kostka, le socialisme est religieux par essence, c'est une phase transitoire dans la recherche du royaume de Dieu sur terre:

Je suis absolument certain que la lignée spirituelle qui se réclame du message de Jésus mène à l'égalité sociale et au socialisme bien naturellement. [...] L'époque révolutionnaire après 1948 n'avait pas grand-chose de commun avec le scepticisme ou le rationalisme. C'était le temps de la grande foi collective. L'homme qui, l'approuvant, marchait avec cette époque était habitué de sensations fort voisines de celles que procure la religion: il renonçait à son moi, à son intérêt, à sa vie privée, pour quelque chose de plus élevé, de supra-personnel. Les thèses du marxisme, certes, ont une origine profane, mais la portée qu'on leur reconnaissait était comparable à celle de l'Évangile et des commandements de l'Évangile.¹⁹⁵

Peu de temps après, Ludvik est expulsé de la faculté et des voix s'élèvent contre la présence de Kostka à l'Université.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 330.

On lui suggère de renoncer à ses convictions dans "une sorte de déclaration publique colorée d'athéisme."¹⁹⁶ Au grand dépit de sa femme, il refuse et préfère quitter l'Université, voyant dans cet événement un appel de Dieu :

Je compris que les suggestions visant à me faire partir de la faculté était un *appel*¹⁹⁷. J'entendais quelqu'un me rappeler. Quelqu'un qui me mettait en garde contre le confort de ma carrière susceptible d'enchaîner ma pensée, ma croyance et jusqu'à ma conscience.¹⁹⁸

Ce que Kostka désigne comme un appel chiffré qui l'incite à démissionner de son poste, ses camarades du Parti le comprennent comme une "exceptionnelle aptitude à l'autocritique."¹⁹⁹ Vouloir concilier deux mondes de croyances différentes lesquels ont des codes sémantiques différents est une tâche difficile à réaliser. Par cet exemple, Kundera montre l'ambiguïté des mots, leur versatilité et les manipulations auxquelles ils peuvent donner prise, en les faisant figurer dans différents contextes et en montrant leurs différentes fonctions: ces mots représentent une issue de secours pour Kostka - de fait, quittant l'Université de son plein gré, les autres interprètent sa demande, non pas selon ses convictions, mais selon les leurs.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 314.

¹⁹⁷ En italique dans le texte.

¹⁹⁸ Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 316.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 318.

Dans le monde de Kostka, tout a un sens qui tourne autour de l'absolution. C'est dans cette perspective qu'il considère sa relation avec Lucie. Le personnage de Kostka est important car c'est celui qui apporte un éclairage différent sur Lucie. Son regard diffère de celui de Ludvik: il réussit à saisir un peu plus l'être de la jeune femme. Le lecteur, à partir de ces deux éclairages, est en position d'avoir une idée plus complexe: il peut essayer de comprendre Lucie sans pourtant avoir la certitude d'y parvenir car la jeune femme ne prend pas la parole dans le roman. Nous ne connaissons son histoire qu'à travers les récits contradictoires qu'en font Ludvik et Kostka.

Kostka rencontre Lucie en 1951 dans la région où il vit et où elle est venue pour fuir Ludvik. Kostka, qui a quitté son poste à l'Université, est conseiller technique dans une ferme d'État. Il la recueille comme une vagabonde et la tient sous ses hospices. Il réussit, à force de patience, à gagner sa confiance: le lecteur apprend alors que Lucie a un casier judiciaire qui porte mention de vol et d'atteinte aux bonnes moeurs. Lucie lui confie les mystères de sa vie passée qui sont liés à des transgressions sociales. Pour Kostka, Lucie est victime d'une époque vidée de sens religieux. Le récit par Kostka de la vie de Lucie a le caractère d'une allégorie religieuse. Les êtres humains ne font que représenter le drame sacré de la naissance et de la mise à mort du Christ. Kostka ne sait pas que le soldat que Lucie a fui est son ami Ludvik, lequel s'abstient

d'ailleurs de lui dire la vérité. Le résultat du silence est que ces deux récits, celui de Ludvik et celui de Kostka, cohabitent et se confrontent dans le roman. Une relation amoureuse s'établit entre Lucie et Kostka; un doute vient tout de même à l'esprit de Kostka qui s'accuse d'être un "séducteur déguisé en prêtre consolateur."²⁰⁰ Sa foi n'est pas seulement menacée de l'extérieur, sous la pression de l'époque athée, mais aussi parce qu'il n'est pas convaincu intérieurement de sa voie. Dans la conscience de Kostka, c'est un tribunal permanent qui siège. Contrairement au fidèle communiste, avec lequel il partage une propension à l'autocritique, ses jugements ne sont l'objet d'aucune manipulation. Il ne craint pas de dire la vérité, et ce n'est pas une moindre chose à l'époque. Pourtant, cette vérité est pleine de certitudes subjectives et sonne de la même manière que les discours de propagande des communistes, montrant ainsi que ces deux différents mouvements totalitaires, peuvent avoir une rhétorique et un dessein semblables.

III.5. QUAND LA POLYPHONIE ROMANESQUE DEVIENT LA POLYPHONIE DE L'HISTOIRE

La première partie du roman est racontée par Ludvik; c'est un récit à la première personne, le nom du narrateur

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 348.

se trouve dans le titre de cette partie. Il est venu dans sa ville natale avec l'intention d'achever une "belle destruction" comme il le dit à son ami Kostka, première personne qu'il rencontre et qui, d'ailleurs, lui prête son appartement pour atteindre son but. Il décrit sa rencontre avec Kostka et Lucie qu'il ne reconnaît pas lorsqu'il la voit en ville. La deuxième partie est racontée par Helena qui se prépare, à Prague, pour sa rencontre avec Ludvik. Son monologue se déplace du passé vers le futur -- par le biais de la rencontre convenue avec Ludvik. La troisième partie, à nouveau racontée par Ludvik, est une longue rétrospective qui le ramène dans le passé et à Prague. Il pense au temps de ses études, à la raison de son exclusion du Parti et de l'Université, à son service militaire forcé dans une mine d'Ostrava et à son amour pour Lucie. La quatrième partie est racontée par l'ami d'enfance de Ludvik, Jaroslav qui voyage alternativement dans le passé et dans le présent. Dans la cinquième partie, racontée de nouveau par Ludvik, celui-ci décrit sa rencontre avec Helena à Prague (dans le passé) et sa tentative de vengeance manquée (présent). Dans la sixième partie, Kostka raconte le passé, sa rencontre avec Lucie puis avec Ludvik -- celle-ci étant située au présent. Dans la septième partie, située entièrement au présent, alternent les récits de Ludvik, d'Helena et de Jaroslav. Il n'y a donc pas un récit ayant un seul narrateur, mais un ensemble de 4 narrateurs à la première personne. La polyphonie du récit est soulignée par l'introduction de deux niveaux

chronologiques -- le passé et le présent -- et par le changement de lieu d'action -- Prague, Ostrava, la ville natale de Ludvik et de Jaroslav -- dispositif qui achemine vers la partie finale du livre où, en quelques heures et dans un lieu unique, vont se dénouer les fils croisés de ce récit pluriel.

La polyphonie du récit se trouve intensifiée par deux facteurs: l'inégalité de la répartition et le changement de tempo.

Ludvik prend la parole de façon intermittente dans trois parties du récit, les autres narrateurs occupant chacun une seule partie. Kostka n'est pas présent dans la septième partie où les autres narrateurs interviennent à tour de rôle. L'auteur dit à ce sujet dans *L'art du roman*:

Le monologue de Ludvik occupe 2/3 du livre, les monologues des autres, ensemble, occupent 1/3 du livre (Jaroslav 1/6, Kostka 1/9, Helena 1/18). Par cette structure mathématique est déterminé ce que j'appellerais l'*éclairage*²⁰¹ des personnages. Ludvik se trouve en pleine lumière, illuminé et de l'intérieur (par son propre monologue) et de l'extérieur (tous les autres monologues tracent son portrait). Jaroslav occupe par son monologue un sixième du livre et son autoportrait est corrigé de l'extérieur par le monologue de Ludvik. Et caetera. Chaque personnage est éclairé par une autre intensité de lumière et d'une façon différente. Lucie, un des personnages les plus importants, n'a pas son monologue et est éclairée seulement de l'extérieur par les monologues de Ludvik et de Kostka. L'absence d'éclairage intérieur lui donne un caractère mystérieux et insaisissable. Elle se trouve, pour ainsi dire, de l'autre côté de la vitre, on ne peut pas la toucher.^{202 203}

²⁰¹En italique dans le texte.

²⁰²Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.

La quantité de place laissée aux narrateurs dépend de leur importance dans le développement du roman. Kundera parle d'"éclairage", extérieur et interne, différent pour chacun des personnages, mais la structure du livre nous paraît surtout polyphonique, construite sur quatre voix, quatre fils de récit alternés; le cinquième personnage, muet, tenant en contrepoint le silence où résonnent les voix, ne fait pas entendre sa voix, seuls les autres parlent de lui. Lucie, en fait, n'est présente que dans la mesure où l'on parle d'elle, à sa place. S'inscrit un nouveau degré narratif car elle est ainsi un personnage des personnages. Ludvik et Kostka racontent chacun leur propre version de la jeune fille et ces versions ne correspondent à aucun des portraits que l'on nous donne d'elle. Nous ne la connaissons que comme lieu de fabulation. Les narrations de tous se concentrent sur le personnage de Ludvik, personnage principal, qui occupe la plus grande partie du roman et autour duquel tournent les histoires des autres.

Le tempo du récit change lui aussi fréquemment contribuant à la polyphonie du texte. Les parties sont de longueur inégale -- l'ordre des longueurs dans ce roman est

106.

²⁰³Lubomir Dolezel a fait une étude détaillée de la structure narrative de *La plaisanterie*. Cf. "'Narrative symposium' in Milan Kundera's *The Joke*" in L. Dolezel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University Press, 1973. Il va plus loin dans l'analyse de la répartition des parties en disant que les parties impaires (1,3,5) sont consacrées à Ludvik tandis que les parties paires sont occupées par Helena, Jaroslav et Kostka.

le suivant : "très courte; très courte; longue; courte; longue; courte; longue."²⁰⁴ Les narrateurs changent vite; avec le changement de narrateurs change aussi la perspective du récit; de longues périodes de temps sont résumées en quelques phrases, alors que la description de certaines actions se déroulant au présent de la narration (ex. la rencontre de Ludvik et d'Helena) occupe plusieurs pages.

Kundera appelle "monologues" les discours des narrateurs. Ces monologues diffèrent en fonction des personnages et prennent des tons différents: ce sont, tour à tour, des méditations, des confessions, des rêveries, des bilans de vie. Nous allons voir dans le passage suivant quelles sont les caractéristiques de ces monologues car elles contribuent, non moins, à la polyphonie du texte et de l'Histoire.

Dans le cas de Ludvik, on peut se poser la question suivante: y a-t-il adresse dans ce monologue? Si oui, à qui? A soi? A l'autre? A soi comme l'autre? A l'Histoire? Probablement, à tout le monde. Bien que ce soit un monologue que prononce le protagoniste, le lecteur peut avoir l'impression qu'il s'adresse à un auditeur fictif puisqu'il se demande à un certain point quel ton adopter pour raconter l'aventure de sa vie. Le ton de ce monologue est froid,

²⁰⁴Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 107.

distant, rationnel -- ce qui va avec le métier qu'il exerce: il est scientifique. Il adopte une attitude supérieure dans l'analyse de sa vie et de la vie en général -- il passe souvent des réflexions sur sa vie à des considérations générales sur la vie et l'époque. Ses propos sont soulignés par l'emploi de parenthèses et de mots en italique; Kostka et lui sont les seuls narrateurs dont les monologues sont ponctués par l'emploi de l'italique. Ludvik bénéficie de ce soulignement uniquement dans ses réflexions sur le passé; toutes les références ironiques à la langue de bois du politique et du système sont faites en italique, montrant par là une prise de distance de Ludvik vis-à-vis du "sérieux" de l'Histoire. Il semble constamment lutter avec le langage pour trouver les mots justes afin de pouvoir exprimer sa vérité. Il est donc compréhensible qu'il n'y ait pas d'émotions, ni de spontanéité dans ses réflexions. Il est celui qui détruit les idéaux des autres narrateurs. Il montre du mépris envers Helena et son discours pathétique idéologique; il dévoile à Jaroslav toute l'hypocrisie qui sous-tend la renaissance des chansons populaires, et de là, leur réécriture idéologique par le Parti. Il montre une certaine ironie envers Kostka.

A l'opposé du monologue de Ludvik, celui d'Helena donne l'impression d'être un monologue intérieur au sens littéraire du terme. Provoqué par une pression extérieure, il est plutôt une interprétation des événements que leur

représentation. Son ton est défensif, ses paroles teintées d'hypocrisie, d'auto-apitoiement. Ses pensées, formulées en de longues phrases entrecoupées de virgules, donnent l'impression d'un désordre: elle saute facilement du pull-over qu'elle va mettre pour sa rencontre avec Ludvik à la fidélité au Parti, de l'idéologie à la sexualité. La phrase d'Helena est à son image: haletante, qui s'essouffle, toujours dans une course, à la recherche de quelque chose qui lui échappe. Inachevée. Son monologue est rempli de passages de lucidité qui s'opposent à des passages où apparaissent différents sentiments, tels la haine, le sentimentalisme, le kitsch, le pathétique. Ces passages reflètent la conscience et l'état mental d'Helena, c'est-à-dire son impression d'être perdue dans les événements de l'Histoire. Ces passages sont le signe de son impuissance à trouver une place dans l'Histoire, dans sa vie privée. Si la phrase lui échappe, c'est parce que la Vérité, l'Histoire et son déroulement lui échappent aussi. Dans ce monologue plein d'accidents, les autoaccusations et les autodéfenses surgissent constamment. Elle est incapable de faire une critique objective de ses idéaux de jeunesse et, donc, de les rejeter. Ses paroles sont pleines de sentiments partagés: grandiloquence, théâtralité, affectivité:

Sans doute ne sais-tu pas comme je t'aime,
certainement tu ne sais pas comment je t'aime, tu
dois te figurer que je ne suis qu'une petite femme
qui cherche une aventure, et tu ne t'imagines pas
que tu es mon destin, ma vie, tout... Peut-être me
trouveras-tu ici, couchée sous un drap blanc, alors
tu comprendras que tu as tué ce que tu avais de plus

précieux dans ta vie... ou bien tu arriveras, mon Dieu, quand je serai encore vivante et tu pourras encore me sauver et tu t'agenouilleras près de moi et tu fondras en larmes et moi, je te caresserai les mains, les cheveux, et je te pardonnerai, je pardonnerai tout...²⁰⁵

En disant que Ludvik a tué ce qu'il avait de plus précieux, elle ne peut réaliser à quel point elle a raison. Ludvik a effectivement tué ce qu'il voulait le plus: sa vengeance, laquelle n'a pas abouti car Helena et son mari sont séparés depuis longtemps. En jouant la séduction à l'égard d'Helena par vengeance, il commet non seulement une injustice, mais il se met au même rang que celui qu'il méprise, Zemanek. Ceci, Helena ne le sait pas car elle n'a pas accès au monologue de Ludvik et ne peut donc connaître ses pensées.

Le récit de Jaroslav commence et se termine par un rêve montrant qu'il vit dans le passé et dans le présent sans faire vraiment de nette différence entre les deux. Il interprète aussi bien qu'il représente les événements; quand il interprète, c'est à la lumière des chansons populaires. Le style de ce monologue est différent de celui de Ludvik et d' Helena. Les phrases sont courtes mais chargées d'émotions -- mélange de ton historique et scientifique avec celui, rêveur, que provoquent les réflexions sur la musique. Les phrases de Jaroslav donnent l'impression de faire partie du rêve: le ton du monologue est onirique. Son rêve, comme nous

²⁰⁵Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 413.

l'avons dit, est de voir renaître le passé de l'art traditionnel. Le ton lyrique et affectif alterne avec un ton objectif quant aux passages sur la chanson populaire. Son récit contrebalance le récit rationnel de Ludvik. Dans ce roman polyphonique, aucune affirmation n'est faite sans que ne soit ménagée aussitôt la possibilité de la confronter à son contraire. Ainsi, dans la quatrième partie, Jaroslav esquisse un portrait de la vie de Ludvik. C'est là que nous apprenons que Ludvik est le fils d'un maçon mort dans un camp durant la guerre, et qu'il a dû accepter la charité des parents riches, les Koutecky. Pour Jaroslav, cette humiliation est la clé de l'adhésion de Ludvik au communisme. Ludvik, pour sa part, réfléchit à ce communisme en termes philosophiques. Pour Jaroslav, l'absence de Ludvik aux funérailles de sa mère fut un événement important. Les Koutecky ont disposé du cadavre à leur guise et l'ont enterré dans un monument de marbre gardé par un ange. Cet ange est le symbole du kitsch pour lequel Ludvik et lui éprouvent un mépris profond.

Cet ange à chevelure bouclée et avec un rameau n'a pas cessé de m'apparaître depuis. Il planait sur la vie pillée de mon copain à qui avaient été ravis jusqu'aux corps de ses parents morts. L'ange du saccage.²⁰⁶

Ce dont Jaroslav est inconscient, c'est de l'ironie de l'Histoire qui se cache encore une fois sous ses réflexions. L'ange du saccage, c'est l'Histoire -- tout aussi bien celle

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 231.

de l'occupation nazie que celle de la période stalinienne de l'histoire tchèque. En lisant cette description, on peut penser à l'Ange de l'Histoire tel que l'a décrit Walter Benjamin commentant le tableau de Paul Klee "Angelus Novus":

On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel devra être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui: une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange; et il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à cette tempête.²⁰⁷

Si *La plaisanterie* est un roman d'amour, le lecteur doit comprendre qu'il s'agit d'un amour dans un sens très divers et complexe: il s'agit de l'amour du pays et de soi, de l'amour des traditions, du passé et de l'avenir, ainsi que de toutes les formes d'amour entre homme et femme. La narration de Jaroslav embrasse toutes ces formes et prépare le lecteur pour la série d'événements qui vont clore le roman, à savoir l'épisode de la Chevauchée des Rois. Dans ce sens, cette quatrième partie, située au milieu du roman, fonctionne d'un point de vue technique et thématique, comme

²⁰⁷Walter Benjamin, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 343-344.

le pont qui réunit les différentes parties de ce roman. Cette partie repose sur le bon sens des coutumes folkloriques qui embrasse l'éternel avec l'ordinaire. Elle fonctionne comme un contraste au monde de l'Histoire que l'on retrouve dans les narrations de Ludvik et de Helena.

Le récit de Kostka est à la première personne; à la foi d'un chrétien convaincu se mêlent des doutes, l'autoaccusation d'un croyant redoutant de s'écarter du bon chemin. Ses confessions ont parfois le ton d'un sermon; ses phrases sont courtes, coupées par une multitude de points d'exclamation et d'interrogation:

Que signifient les mérites humains face à lui? Rien, rien, rien. Lucie m'aime et sa santé est suspendue à mon amour! Dois-je la rejeter dans la désespérance, par unique souci de ma propre pureté? Ne vais-je pas, par là même, m'attirer le mépris de Dieu? Et si ma passion est péché, qu'est-ce qui est le plus important, la vie de Lucie ou mon innocence? Ce sera tout de même *mon* péché, *moi*²⁰⁸ seul le porterai, ce péché-là ne perdra que moi-même!²⁰⁹

Son monologue est, d'une certaine façon, semblable à celui d'Helena à cela près que son évangélisme naïf est complètement à l'opposé de l'idéologie d'Helena. Lui aussi interprète volontiers les événements -- sous l'angle de la Bible et de l'évangélisme. On trouve dans son monologue beaucoup de citations et de paraphrases du Nouveau Testament:

²⁰⁸En italique dans le texte.

²⁰⁹Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 349.

Je redoutais ce poids et entendais en mon âme les paroles de Jésus: "Ne soyez donc point en souci pour le lendemain; car le lendemain aura soin de lui-même. A chaque jour suffit sa peine."²¹⁰

Sa rhétorique sonne faux quand il s'adresse dans son monologue à son "ennemi idéologique", Ludvik; elle devient grotesque parce que Ludvik a, entre temps, rejeté tous les mythes de sa jeunesse. Le lecteur a l'impression que ce monologue s'adresse aussi à quelque chose ou à quelqu'un d'autre -- à sa propre conscience, ou peut-être à Dieu -- cherchant une forme de transcendance.

La variété de ces morceaux singuliers dispose quatre perspectives différentes. Chaque personnage est décrit du point de vue de sa situation historique et sociale -- chacun représente un milieu concret, un ancrage particulier -- et il est montré en train d'essayer de définir sa place dans l'Histoire. Pour Lubomir Dolezel qui désigne *La plaisanterie* comme "*ideological novel*"²¹¹ (novel of ideas), i.e. a novel dominated in its structure by the planes of ideas"²¹², les monologues des narrateurs "*are authentic accounts of the social conditions and of the individuals direction of destruction of myths*"^{213 214}. Il est normal, pour lui, dans ce cas, que Zemanek et Lucie ne prennent pas la parole dans le

²¹⁰ *Ibid.*, p. 316.

²¹¹ En italique dans le texte.

²¹² Lubomir Dolezel, *Op.cit.*, p. 115.

²¹³ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁴ En italique dans le texte.

roman car aucun de ces deux personnages ne procède à une destruction des mythes de leur passé. Dans cette perspective, les narrateurs voient et le monde et les personnages selon un dispositif différentiel et c'est ce différentiel qui contribue tout ensemble à leur peinture et à leur déconstruction. Le lecteur apprend que ces personnages essaient de se rendre maîtres du présent par la supposition qu'ils sont les maîtres du passé et de leur destin. Les versions respectives des faits par chaque instance ont une valeur relative et sont souvent contradictoires. Kostka et Ludvik ont deux versions opposées de Lucie -- aucun d'eux ne la connaît comme le remarque Ludvik:

comment aurais-je pu prendre au sérieux l'histoire d'une Lucie cueillant des fleurs à cause d'un vague penchant à la piété quand je me rappelais qu'elle les cueillait pour moi? Et si elle n'avait pas dit un mot de cela à Kostka, pas plus d'ailleurs que de nos six tendres mois d'amour, c'est que, même devant lui, elle s'était réservé un secret inaccessible, et donc lui non plus ne la connaissait pas [...]²¹⁵

Il n'y a aucune possibilité de référence objective. Au cours de ces narrations des faits réapparaissent dans des contextes divers, changeant ainsi chaque fois de valeur et de fonction. La pluralité des perspectives montre que chacun s'illusionne à sa manière sur sa vie et sur l'Histoire. L'Histoire est fiction, tout comme la vie. Nous sommes tous des personnages de roman.

²¹⁵Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 385.

Les procédés pluriels dont Kundera se sert dans ce roman manifestent la volonté d'élaborer un polyphonisme de l'existence qui s'oppose à tout réductionnisme de l'Histoire. La structure polyphonique de *La plaisanterie* permet à Kundera de montrer qu'il n'y a pas une vérité de l'Histoire, qu'il n'y a pas de vérité. Et que s'il y en a, elle ne peut-être que voilée c'est-à-dire supputée, inventée, fabulée par des personnages de roman. Les monologues permettent des morceaux cloisonnés, étanches. Tout est adressé à un spectateur, au public qui seul entend la totalité de la diversité des morceaux joués. La seule leçon de vérité de l'histoire et de l'Histoire, est que seul le lecteur-le spectateur serait, précisément, en position de savoir qu'il n'y a que des vérités: à chacun sa vérité comme, déjà, Pirandello l'affirmait. La vérité de l'histoire et de l'Histoire (cette improbable) ne se montre dans sa complexité et sa relativité qu'au lecteur qui est le seul à connaître complètement et les personnages et la structure du roman. Aucun des quatre narrateurs ne connaît le discours des trois autres, de sorte qu'il n'y a, pour l'un ou l'autre, quelque "véritable histoire" de Ludvik. Il n'y a que des partis pris de l'H(h)istoire et chacun reste dans son parti. Et son parti du Parti. Le lecteur peut déduire une vérité en confrontant ces discours et découvrir ensuite que la vérité de chacun des personnages n'est qu'une vérité dans l'ensemble de vérités -- relatives -- qui sont mises en place par le principe de la polyphonie. Il ne peut y avoir

une vérité de l'Histoire mais seulement des vérités relatives parce qu'il ne peut y avoir que la vérité d'un certain discours qui l'agence, et ce discours dépend des paramètres circonstanciels.

CHAPITRE QUATRE

LES PARTITIONS DE L'HISTOIRE

*Cela nous submerge. Nous
l'organisons. Cela tombe
en morceaux.
Nous l'organisons de
nouveau et tombons nous-
mêmes en morceaux.
Rilke*

Le livre du rire et de l'oubli est le premier livre publié par Kundera en exil. Après le Congrès des écrivains en 1967 et les événements de 1968, son existence a été bouleversée. Il est à nouveau exclu du Parti et démis de son poste de professeur à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques. Son nom est retiré de l'annuaire, ses livres sont bannis et retirés des bibliothèques et des bibliographies. Il n'a pas le droit de travailler car une loi non inscrite interdit de donner du travail à des opposants du régime.²¹⁶ S'il survit, c'est grâce aux menus

²¹⁶A cette époque, un Tchèque tombé en disgrâce n'arrive que très difficilement, et au prix de quelles péripéties, à trouver un emploi. Il peut demander, en vain, une attestation qui stipule qu'il a commis une faute et qu'il

emplois que ses amis lui offrent à faire et aux cours particuliers que donne sa femme. En 1975, il obtient l'autorisation de partir et s'installe en France, à Rennes où il donne des cours à l'Université. En 1979 paraît *Le livre du rire et de l'oubli*. Ce livre, tout comme *La vie est ailleurs*, n'est pas publié en Tchécoslovaquie, mais qu'importe, puisque après la publication du livre, les autorités tchèques retirent à Kundera sa citoyenneté tchèque.²¹⁷ "J'ai défendu le roman et son esprit"²¹⁸ dit alors Kundera. C'est quelque chose que les autorités tchèques ont reconnu car c'est le roman et la liberté qu'il s'arroge, plus que l'écrivain qui l'a conçu, qui sont mis hors la loi. Dans les régimes totalitaires, la littérature est ressentie comme une forme d'opposition. Jacques Derrida écrit à ce sujet que le principe de la littérature est le droit de tout dire, de poser toutes les questions, de douter de tous les dogmatismes:

La littérature lie son futur à une non-censure, elle dépend d'un espace de liberté démocratique (liberté de la presse, liberté d'opinions, etc.)

est interdit de l'employer. Il n'y a pas de verdict car la loi n'existe pas. Et comme le travail est un devoir prescrit par la loi, il finit par être accusé de parasitisme et ainsi passible de prison. Situation kafkaïenne! Le système totalitaire trouve toujours un moyen de faire taire ses opposants. Ainsi, par exemple, l'écrivain déchu, Ivan Klima, travaille comme balayeur dans les rues pour pouvoir vivre et surtout ne pas être accusé de se soustraire au travail.

²¹⁷Dépêche A.F.P. du 22 novembre 1979. Kundera devient citoyen français en juillet 1981.

²¹⁸Pierre Mertens, "Kundera ou le point de vue", *L'agent double*, Bruxelles, Editions Complexe, 1989, p. 283.

Pas de démocratie sans littérature , pas de littérature sans démocratie. ²¹⁹

On ne peut dissocier la littérature de la démocratie, et chaque fois qu'une oeuvre est censurée, c'est la démocratie qui est en danger.²²⁰

Dans ce chapitre, nous allons voir comment se poursuit la dénonciation de l'Histoire - et par là le double lien -- comment l'Histoire est déconstruite et comment l'Histoire déconstruit tous ceux qui essaient de l'écrire. Ce processus s'effectue par l'emploi des variations qui mettent en place une polyphonie de voix laquelle annule l'univocité du texte, ainsi que les constatations et vérités qui se trouvent dans ce roman.

Le *livre du rire et de l'oubli*, un roman? Les critiques, les lecteurs se sont trouvés déconcertés à la lecture de ce livre. Comment l'aborder, comment le comprendre? Est-ce vraiment un roman quand seulement les quatrième et sixième parties sont reliées par le même personnage -- les cinq autres parties racontant l'histoire

²¹⁹Jacques Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 1993, p.65

²²⁰Jacques Derrida a fondé en 1981 avec Jean-Paul Vernant l'Association Jan Hus pour venir en aide aux intellectuels tchèques dissidents ou persécutés par la police. Au courant de la même année, il se rend à Prague pour y tenir un séminaire clandestin. Il est suivi pendant plusieurs jours; il est interpellé à la fin du séminaire et, finalement, arrêté à l'aéroport où l'on feint de découvrir dans sa valise une poudre brune. Il est emprisonné sous l'inculpation de "production et trafic de drogue". Une campagne de signatures pour sa libération se met en place, et après une intervention énergique de François Mitterrand et du gouvernement français, il est libéré et expulsé du pays.

de protagonistes différents qui ne se connaissent pas, ne se rencontrent pas? Ceci a déclenché une polémique, les opinions ont divergé à ce sujet, des discussions ont été menées, des articles écrits -- tout cela dans le but d'expliquer s'il s'agit vraiment d'un roman. John Updike pense que ce livre "is more than a collection of seven stories yet certainly not a novel."²²¹ Terry Eagleton insiste sur le fait que la subversion de la forme du livre "lies simply in the loose consciousness whereby they encompass different stories, sometimes to the point of appearing like a set of nouvelles within the same covers."²²² R.B. Gill, dans l'essai où il compare *Le livre du rire et de l'oubli* aux *Gens de Dublin* de J. Joyce, suggère d'aborder *Le livre du rire et de l'oubli* non pas comment un roman "in the usual sense, [but as] a series of parts, one could call them stories, each thematically related to the others, a series of variations on a theme."²²³ Pour Lars Kleberg, *Le livre du rire et de l'oubli* "is such a heterogeneous text that it seems about to disintegrate into its components. The seven parts of the book have no common chain of events but are a series of texts each of which could be described as a short story, an

²²¹John Updike, "Czech Angels", *Hugging the Shore: Essays and Criticism*, New York, Vintage, 1983, p. 509.

²²²Terry Eagleton, "Estrangement and irony", *Salmagundi*, no 73, (winter 1987), p. 28.

²²³R.B.Gill, "Bargaining in Good Faith: The Laughter of Vonnegut, Grass and Kundera", *Critique: Studies in Modern Fiction*, vol XXV, no 2, (winter 1984), p.88.

essay, a humorous sketch, a memoir, and so on."²²⁴ Herbert Eagle affirme que "within each of the novel's seven parts (one might call them movements, adopting a musical metaphor of which Kundera himself is fond), the genres (as instruments) play their lines individually and also in concert, as Kundera frequently allows one genre to "slide" into another, producing hybrid transitional forms."²²⁵ Pour lui, le genre dominant, qui situe et organise tous les autres, est l'essai. D'où vient alors la cohérence de ce texte? Quel est son "corps conducteur"? Que dit l'auteur à ce sujet?

Dans ce livre, Milan Kundera poursuit la destruction de la forme romanesque; il renonce à la cohérence de l'intrigue et à l'unité des personnages. Il essaie de structurer le matériau par une composition systématique en contrepoint. Ce n'est pas un simple groupement de sept récits indépendants sur un thème central commun. La variété des motifs et la disparité des différents fils du récit, souvenirs et réflexions, concernent chacune des parties du livre; à l'inverse, des parties sont liées deux par deux par des thèmes ou des titres communs. C'est un traitement

²²⁴Lars Kleberg, "On the border: Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*", *Scando-Slavica*, vol 30, (1984), p. 58.

²²⁵Herbert Eagle, "Genre and Paradigm in Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*", *Language and Theory -- in honor of Ladislav Matejka*, ed. by B. Stolz, I.R. Titunik, L. Dolezel, Papers in Slavonic Philology, Department of Slavic Languages and Literature, Ann Arbor, 1984, p. 252.

simultané de quelques lignes thématiques indépendantes, et les différentes parties sont des variations sur les mêmes motifs avec des conclusions sémantiquement opposées. Les variations sont le principe même de la composition romanesque. Les intrigues des différentes parties sont indépendantes, les personnages ne se rencontrent pas, leurs histoires ne s'entremêlent ni ne s'influencent mutuellement; elles se reflètent seulement du point de vue du sens, elles sont reliées par la variation sur des motifs et des thèmes communs. Ce qui a dérangé les divers lecteurs de ce livre, c'est l'absence d'unité d'action. Or, Kundera estime que l'unité thématique est plus fondamentale dans un livre que l'intrigue, car c'est elle qui donne à l'ensemble du roman "une cohérence intérieure, la moins visible, la plus importante."²²⁶ Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la cohérence de l'ensemble repose sur l'unité de quelques thèmes et motifs qui se transforment en se déplaçant dans des constellations. Par motif, il sous-entend "un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte."²²⁷ Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, c'est par exemple le motif du chapeau. "Est-ce un roman? Oui, selon moi [Kundera]."²²⁸

²²⁶Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.102.

²²⁷*Ibid.*, p. 104.

²²⁸*Ibid.*, p. 102.

Comme nous avons pu le souligner (cf. chapitre II), le roman, pour Kundera, est une méditation sur l'existence, méditation qu'effectuent ses personnages imaginaires; en partant de cette définition, nous pouvons voir que le point de départ de la conception du roman kundérien n'est pas l'unité diégétique, mais la mise en scène, le montage des thèmes qu'incarnent les personnages. Kundera note qu'il travaille toujours sur deux niveaux: au premier niveau, il écrit l'histoire romanesque; ensuite, il développe des thématiques. Celles-ci sont écrites et réécrites dans et par l'histoire romanesque. C'est ainsi qu'il comprend la mise en scène d'une situation existentielle. *Le livre du rire et de l'oubli* déploie un spectre de motifs; ce sont les suivants: "l'oubli, le rire, les anges, la "litost", la frontière."²²⁹

Le principe de composition de cette palette qui n'est plus unité mais dispositif différentiel, repose sur la variation et la polyphonie, une manière de déjouer la linéarité de tout récit traitant de l'Histoire. Les procédés pluriels qui tissent cette oeuvre soulignent le polyphonisme de l'existence écrite et s'opposent à tout réductionnisme. Pourquoi la variation²³⁰? Parce que, au contraire de la symphonie musicale qui est une épopée et ressemble à un

²²⁹ *Ibid.*, p. 104.

²³⁰ Le dictionnaire Petit Robert donne la définition suivante de la variation: Modification d'un thème par un procédé quelconque (transposition modale, changement de rythme, modifications mélodiques).

voyage qui conduit vers l'infini du monde extérieur, le voyage des variations

conduit au-dedans de cet autre infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose.²³¹

[...] La forme des variations est la forme où la concentration est portée à son maximum; elle permet au compositeur de ne parler que de l'essentiel, d'aller droit au coeur des choses.²³²

Les variations sont aussi la forme musicale étudiée par le père de Kundera peu avant sa mort. (Ironie du sort, il est devenu aphasique et il n'a pu communiquer à personne ses découvertes). La variation est une forme musicale où le thème principal est différencié et répété, toujours dans la remise en jeu d'une forme jamais même. Pareillement, les thèmes de l'oubli, de la musique, de l'île idyllique ou de la litost ne sont jamais mêmes lorsqu'ils sont répétés dans le roman. Tous les motifs ou paires de motifs semblent converger, dans *Le livre du rire et de l'oubli*, vers l'histoire de Tamina, mais ils échappent à toute finalité téléologique puisque le personnage lui-même échappe au statut de personnage romanesque en devenant métadiégétique - - destinataire (auditeur, lecteur) de "son" histoire. Nous pouvons le voir dans le passage suivant (Kundera développe

²³¹Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 252.

²³²*Ibid.*, p. 252.

aussi un commentaire métatextuel sur le principe de composition qui organise le livre):

Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité.

C'est un roman sur Tamina et, à l'instant où Tamina sort de la scène, c'est un roman pour Tamina. Elle est le principal personnage et le principal auditeur et toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir.²³³

Tamina n'est le personnage principal que dans la mesure où elle cristallise le mieux le thème conducteur du roman -- le thème de l'oubli car la vie de Tamina se résume en une lutte contre l'oubli.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, où il n'y a pas une histoire (une diégèse) à proprement dire, mais de multiples situations narratives, l'importance des motifs s'accroît au fil des pages. Il ne s'agit pas d'une simple répétition visant à renforcer l'unité du texte. Le mouvement entier du livre est plutôt basé sur un échange en contrepoint entre deux ou plusieurs thèmes développés simultanément et ayant des tonalités génériques différentes (digression, essai, nouvelle, etc.), ce qui déconstruit la linéarité du texte. Kundera ne poursuit un thème que s'il parvient à en trouver un autre qui va l'appuyer et le contredire en même temps. C'est par exemple la narration

²³³ *Ibid.*, p. 254.

onirique de l'île d'enfants où va se retrouver un des personnages, Tamina, île de l'oubli et de la mort; à cette narration va s'entremêler la narration par le narrateur Kundera de la maladie et de la mort de son père.

Comme nous allons le voir dans l'analyse de ce livre, les motifs ne sont pas opposés dans chacune des parties, mais se répètent continuellement et différemment, telles des veines, à travers tout le livre. Ils vont de pair --mémoire/oubli, enfants/adultes, musique/silence, cercle/exclusion, vie/mort, etc., formant des vecteurs énergétiques de tensions. Le narrateur n'accorde aucune préférence à l'un ou à l'autre, ne se prononce pas pour déterminer si l'un est positif et l'autre négatif; au contraire, il s'efforce tout au long du texte de montrer qu'ils peuvent changer de place et de pôle, tour à tour positif et négatif (par exemple: la mémoire se cache derrière l'intention de Tamina et Mirek de récupérer d'anciennes lettres, mais les motifs sont bien différents) laissant chez le lecteur une profonde impression d'ambiguïté.

Le livre du rire et de l'oubli est divisé en 7 sections - appelées parties et ayant le caractère de nouvelles quasi indépendantes: la première et la quatrième partie ont le même titre -- "Lettres perdues"; la troisième et la sixième aussi "Les anges"; la deuxième partie est intitulée "Maman", la cinquième "Litost" et la dernière "La frontière". Les parties 1,2,5 se déroulent en Bohême, les

parties 4,7 en Europe Occidentale et les parties 3,6 dans les deux géographies à la fois. Cette coexistence de décors est rendue possible grâce à la technique de la polyphonie. Dans l'espace d'une même partie, des éléments tout à fait hétérogènes sont développés simultanément: anecdotes, critique littéraire ou musicologique, passages en forme d'essais, portraits de personnages. C'est aussi la première fois que l'auteur en personne pénètre sur la scène du roman, non seulement avec ses opinions, mais aussi avec des fragments de biographie (par ex. la mort de son père). Il n'y a pas de monodie du "je", mais une voix polyphone -- le personnage d'auteur est sur la scène avec d'autres. Le décor est celui de l'Europe de l'après 1968, à l'époque où la Bohême est occupée.

Cette division a pour but de mettre l'accent sur l'inter-relation des unités narratives et sur l'unité du livre car chaque partie donne, en sorte, des instructions au lecteur: à savoir, comment lire et comment construire ce texte de fiction, à première vue disséminé, en un texte global mais plein de singularités. Chaque partie a aussi son titre - ce qui a pour effet de miner aussitôt l'effet de totalisation que l'on vient de mentionner.

C'est donc à la désignation de mouvements -- comme on le dit en musique -- rassembleurs et disséminateurs textuels, que nous allons à présent tenter de procéder.

IV.1. LES RETOUCHES DE L'HISTOIRE

Par ce titre nous allons examiner aussi bien les retouches que fait l'Histoire que celles que l'on fait sur l'Histoire, afin de voir qu'il ne s'agit jamais d'un processus fait à sens unique, mais, bien au contraire, d'un engrenage complexe. Les retouches que l'on fait à l'Histoire sont importantes car elles laissent des traces qui peuvent à leur tour devenir source d'information pour les futurs historiens et écrivains.

Le livre du rire et de l'oubli débute par la narration d'un moment crucial dans l'histoire de la Tchécoslovaquie: la venue au pouvoir du leader du Parti communiste Klement Gottwald en 1948. En ce jour fatidique de l'année 1948, Gottwald, entouré de ses camarades de combat, se trouve sur le balcon d'un palais à Prague pour haranguer la foule. Parmi les camarades du Parti se trouve Clementis, alors ministre des Affaires étrangères, qui dans un geste de sollicitude enlève sa toque, il fait très froid, et la pose sur la tête de Gottwald. Cette image est bientôt immortalisée:

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.²³⁴

Dès la première page, la toque de Clementis sur la tête de Gottwald inscrit le leitmotiv de l'oubli organisé. L'oubli de Clementis est sciemment géré par l'institution historique. Dans les systèmes totalitaires, le pouvoir s'identifie au mouvement de l'histoire, il l'incarne car il a le monopole du discours sur l'Histoire. Les oublis, les silences, les mensonges ont pour fonction de légitimer l'action de ce pouvoir, et les oublis et substitutions ne sont pas reconnus comme tels. On oublie l'oubli -- ce que le roman de Kundera, lui, ne fait pas.

Dans ce premier passage, le lecteur a l'impression de se trouver en face d'un tableau vivant. Cette image est d'autant plus marquante pour le lecteur qu'elle est renforcée: elle est d'abord présentée comme un événement, puis re-présentée et re-visualisée comme photographie. Elle est ensuite exhaussée une fois de plus, lorsque cette photo devient une sorte d'icône nationale (tous les enfants la connaissent) - le lecteur est ainsi incité à la contempler avec les yeux des Tchèques. Ces trois degrés dans la formation de l'image correspondent à trois degrés de sens:

²³⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

l'événement en soi, sa représentation comme artefact mensonger et trompeur, et sa perpétuation dans la conscience nationale. La photo acquiert sa pleine signification par ce qui lui manque - Clementis. La toque signifie la présence de l'absence. Par sa présence et sa valeur métaphorique, elle signifie beaucoup. Dans ses réflexions sur la photographie, Barthes dit que "par nature, la Photographie [...] a quelque chose de tautologique"²³⁵ et que "percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible [...], mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion."²³⁶ En rajoutant à la photo de Gottwald son arrière-plan historique, le narrateur permet au lecteur de voir toute l'étendue et l'importance de l'écriture et réécriture de cette photo qui devient ainsi "Photo de l'Histoire". Écriture car, comme le mentionne le narrateur, l'histoire de la Tchécoslovaquie communiste commence en 1948 avec cette photo; réécriture car, déjà en 1952, les procès politiques commencent, l'histoire du pays est retouchée et la photo manipulée. De plus, il est intéressant de voir aussi comment le narrateur utilise à son tour une photographie officielle déjà manipulée. En transformant cette icône en narration, en donnant un arrière-plan historique à cette photographie mythique, il donne au lecteur la possibilité d'une nouvelle

²³⁵Roland Barthes, *La Chambre claire -- Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers de Cinéma, 1980, p. 17.

²³⁶*Ibid.*, p.16-17.

lecture et compréhension. La narration expose les trous noirs de l'Histoire oubliée. Elle fait comprendre qu'il ne peut y avoir qu'une histoire des retouches de l'Histoire. La photographie perd ainsi son pouvoir de vérité établie au profit d'un pouvoir de réflexion qui lui est intrinsèque -- réflexions, réfléchissements, fléchissements qui font jouer le mythe et la démythification.

"On est en 1971 et Mirek dit: la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli."²³⁷ Par cette phrase, c'est l'horizon d'attente de lecture du lecteur qui est mis en place, horizon qui va aiguiller la perception totale du livre. Le thème de l'amnésie historique de l'Histoire est renforcé par les deux cadres temporels dans lesquels il est situé (1948,1971) et suggère une relation continue entre le passé et le présent dans le contexte national.

Mirek, le premier des "ego expérimentaux" du livre, est un intellectuel, un ancien communiste devenu dissident passionné après l'invasion soviétique. On ne précise pas quelle était la profession de Mirek avant ses années de dissidence; au moment où il entre en scène, il est manoeuvre sur un chantier, mais il est facile de penser qu'il a été quelqu'un à la position bien établie, car le narrateur nous

²³⁷Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 14.

dit plus loin: "[...] tous les héros de ce temps-là étaient passés par l'usine, ou bien volontairement, par enthousiasme révolutionnaire, ou bien par contrainte, en guise de punition."²³⁸ Pendant ses années de dissidence, il a tenu un journal, rédigé les comptes-rendus des réunions secrètes, conservé sa correspondance faisant preuve, selon ses amis, d'une grande imprudence. La réponse de Mirek à ses proches: lui et les autres ne font rien qui soit contraire à la constitution; se cacher et se sentir coupable serait le commencement de la défaite. Pourtant, le temps et la situation politique aidant, il décide de se défaire de ces documents car "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."²³⁹ Il décide alors de cacher ces documents. Mais avant cela, il veut régler une affaire avec une ancienne maîtresse, Zdena. Il veut récupérer toutes les lettres qu'il lui a écrites autrefois. Il lui rend visite dans la petite ville où elle habite, mais cette tentative s'avère vaine; pendant ce temps, la police fouille son appartement à la recherche de ses écrits politiques. Il faut préciser que Zdena est toujours restée conforme à la ligne de conduite prescrite

²³⁸ *Ibid.*, p. 218-219.

²³⁹ *Ibid.*, p. 15.

par le Parti, même après l'invasion de la Bohême. Elle est restée fidèle à l'image d'un monde idéal, entièrement nouveau, où tous auraient trouvé une place. Elle est l'incarnation de cette idylle collective, idylle de justice et d'amour, "car tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme et l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière."²⁴⁰ Le narrateur poursuit:

Là-bas, chacun est une note d'une sublime fugue de Bach, et celui qui ne veut pas en être une reste un point noir inutile privé de sens qu'il suffit de saisir et d'écraser sous l'ongle comme une puce.²⁴¹

Par un jeu de mots littéral et métaphorique dans ce passage ironique, la note s'inscrit dans le mouvement de la fugue; elle est la touche noire indispensable à l'écriture de la fugue, et la fugue, elle, devient un point noir perdu dans la totalité qui, ensuite, peut disparaître telle une puce. Kundera montre combien l'existence humaine est insignifiante dans cette fugue qu'est le communisme -- les individus sont comparés à des insectes! -- et combien il est alors facile de se débarrasser d'eux.

Pour préserver cette "communauté pure" (dans le sens que lui donne Foucault) et idyllique de l'Histoire, le

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

pouvoir a institué un système efficace, celui de l'espionnage, donnant ainsi l'occasion à tous de participer à la construction de ce "Paradis" et à certains de révéler les coins les plus sombres et les plus malades de leurs âmes:

Elle voyait [la femme qui soulève la barrière de la station-service] que des gens placés plus haut qu'elle (et le monde entier était placé plus haut qu'elle) étaient, pour la moindre allégation, privés de leur pouvoir, de leur position, de leur emploi et de leur pain, et ça l'excitait; elle s'était mise d'elle-même²⁴² à dénoncer.²⁴³

Ceci rappelle l'idée du Panoptique de Foucault: personne ne sait qui peut l'espionner, entendre ses parole, voir ses gestes et les juger déplacés politiquement, personne n'est à l'abri d'une dénonciation²⁴⁴.

Or, il est arrivé que ceux qui ont conduit le coup d'Etat de 1948 se sont aperçus que leur action commençait à leur échapper et qu'elle cessait de ressembler à l'idée qu'ils s'en étaient faite. Révoltés, ils ont commencé à la remettre en question, à la blâmer, à la refaçonner. Pour un peu, ils y seraient parvenus, car dans les années soixante,

²⁴²Nous soulignons.

²⁴³Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19.

²⁴⁴"Le pouvoir ne se limite pas aux institutions politiques - il joue un rôle directement producteur et vient d'en bas; il est multidirectionnel et opère de haut en bas et de bas en haut". L'avantage principal du Panoptique est qu'il permet une efficacité d'organisation maximale. Foucault souligne que l'effet du Panoptique est d'induire chez le détenu un état conscient de permanente visibilité. in M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, "Collection Tel", 1975, p. 266.

ils gagnèrent de plus en plus d'influence, influence qui allait devenir absolue au début de 1968. Les notes de la grande fugue de Bach s'enfuyaient, et bien sûr :

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 fonds, 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.²⁴⁵

C'est à partir de ce moment que commence le gommage des noms de ceux qui se sont soulevés contre leur propre jeunesse; parmi eux, se trouve Mirek dont la vie n'est qu'"un fragment de vide circonscrit."²⁴⁶ Mirek veut rayer de son passé Zdena parce qu'elle est restée communiste et laide. Il s'efforce lui aussi d'oublier son passé, de réécrire son histoire personnelle de manière à la rendre digne de sa nouvelle identité héroïque de dissident. Il a honte de son ancienne maîtresse dont la loyauté ridicule envers le Parti et sa laideur physique lui rappellent la médiocrité esthétique de sa jeunesse. Il veut biffer ses moments les moins glorieux, les moins dignes, pour que son histoire privée puisse devenir le récit d'un destin brillant par "sa grandeur, sa

²⁴⁵Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 30.

²⁴⁶*Ibid.*, p. 30.

clarté, sa beauté, son style et son sens intelligible."²⁴⁷ Il devient semblable à ceux qui gomme l'Histoire officielle; on retouche aussi bien la petite histoire que la grande Histoire -- il y a concordance entre les mécanismes psychiques des personnages et les mécanismes historiques; et cela est aussi métier d'écrivain dont la tâche consiste à réécrire indéfiniment, à transformer, à retoucher ses écrits. Et le fonctionnement du roman kundérien, de celui-ci en particulier qui consiste, de partie en partie, à retoucher, déplacer, faire la différence, le fonctionnement kundérien semble bien relever de ce ressort: la retouche de l'Histoire narrée et, par suite, le développement sans fin des Histoires. Les gestes de Mirek sont en cela d'exemplaires révélateurs:

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 réécrit l'Histoire exactement comme le parti communiste, comme tous les partis politiques, comme tous les peuples, comme l'homme.²⁴⁸

"On ne veut être maître de l'avenir que pour pouvoir changer le passé" commente le narrateur.²⁴⁹ Quant à Mirek, en

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁹ On peut penser à la fameuse formule de George Orwell: "Qui contrôle le passé contrôle le futur. Qui contrôle le présent contrôle le passé." in Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire -- Un Eichmann de papier" et d'autres essais sur le révisionnisme*, Paris, Editions La Découverte, 1987.

détruisant les images d'autrefois, il veut réécrire son passé afin de devenir -- illusion dérisoire et grotesque -- maître de son avenir. La rencontre se termine par un échec: Mirek pense que Zdena a reçu du Parti l'ordre de lui tendre un piège et de le faire changer d'avis, car elle lui suggère de demander une audience aux camarades du Parti (elle a peur pour lui et regrette qu'il travaille comme manoeuvre):

Il voit de quoi il retourne. Ils lui font savoir qu'il lui reste encore cinq minutes, les cinq dernières, pour proclamer bien haut qu'il renie tout ce qu'il a dit et fait. Il connaît ce marché. Ils sont prêts à vendre aux gens un avenir contre leur passé. Ils vont l'obliger à parler à la télévision d'une voix étranglée pour expliquer au peuple qu'il se trompait quand il parlait contre la Russie et contre les rossignols. Ils vont le contraindre à rejeter loin de lui sa vie et à devenir une ombre, un homme sans passé, un acteur sans rôle et à changer en ombre sa vie rejetée, même ce rôle abandonné par l'acteur. Ainsi métamorphosé en ombre, ils le laisseront vivre.²⁵⁰

Mirek ne parvient pas à son but: Zdena refuse de lui rendre les lettres. De plus, il ne parvient pas davantage à comprendre les raisons qui ont incité la jeune femme à rester fidèle au Parti. Si elle a applaudi à l'arrivée des chars soviétiques, ce n'est pas par fanatisme idéologique, mais par fidélité²⁵¹ à l'amour -- comme l'a d'ailleurs fait Helena dans *La Plaisanterie*. Elle a voulu démontrer qu'elle était fidèle en tout, au contraire de Mirek. Filé par une

p. 81.

²⁵⁰Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 31.

²⁵¹Ironie de l'Histoire: dans sa fidélité, Zdena devient un traître, et Mirek, dans son infidélité, devient fidèle.

voiture de la police. Mirek rentre chez lui et trouve des inspecteurs en train de fouiller son appartement à la recherche de papiers compromettants car contenant des analyses de la situation politique, des procès-verbaux de réunions, des lettres d'amis. Mirek est arrêté et mis en prison, laquelle prison est "une scène splendidement éclairée de l'Histoire."²⁵² Ceci ne lui déplaît pas vraiment car Mirek, comme Darmolatov dans *Le tombeau pour Boris Davidovitch* "ne pouvait imaginer une meilleure fin pour le roman de sa vie"²⁵³ :

Ils voulaient effacer de la mémoire des centaines de milliers de vies pour qu'il ne reste que le seul temps immaculé de l'idylle immaculée. Mais sur cette idylle, Mirek va se poser de tout son corps, comme une tache. Il y restera comme la toque de Clementis est resté sur la tête de Gottwald.²⁵⁴

Mirek veut s'inscrire dans le récit de l'Histoire comme une tache qui va gâcher les pages de ce récit. Tout comme dans le cas de la toque de Clementis, où la toque signifie l'oubli, sa tache à lui doit laisser des traces, devenir une trace pour montrer l'arrière-scène de l'Histoire et inscrire ainsi tout ce que l'on veut oblitérer et gommer. Pour ne pas oublier l'oubli.

²⁵²Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 44.

²⁵³Danilo Kis, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 44.

²⁵⁴Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 44.

Le motif du chapeau réapparaît dans la dernière partie du livre. Cette partie referme la boucle avec le premier chapitre en reprenant l'image du chapeau, celui de Passer qui est une variation de la toque de Klementis, mais dans un contexte tout à fait différent. Le chapeau n'est plus symbole de l'Histoire et de l'oubli organisé; il perd tout son poids. Passer est un vieil ami de Jan et vient de mourir après une longue lutte contre le cancer. Lors des funérailles, le vent souffle fort et arrache le chapeau de la tête de l'un des participants, papa Clevis. Il essaie de le rattraper, mais chaque fois qu'il est sur le point d'y parvenir, le vent le repousse toujours plus loin provoquant ainsi l'intérêt et l'amusement de l'assemblée. Le chapeau finit par tomber dans la fosse, sur le cercueil et l'assemblée, alors que la famille de Passer s'apprête à jeter de la terre sur le cerceuil, s'efforce de réprimer le rire inapproprié qui la secoue. Ce rire incongru est celui du diable (versus le rire des anges) qui mine le sérieux du cercle idyllique déterminant le comportement de ses membres. Cette scène ressemble peu à la scène du balcon à Prague; et pourtant, ce chapeau à lui seul symbolise et donne le titre au roman. Le motif du chapeau revient donc plusieurs fois dans le roman dans des contextes différents: d'abord dans l'épisode de la toque de Klementis, et ensuite dans l'épisode des funérailles. Le premier épisode est tragique et ironique, le second grotesque et comique. Pourtant, ces deux scènes sont liées par leurs oppositions: dans le

premier épisode, la photographie montre un homme portant le chapeau d'un homme mort, dans le second, c'est le chapeau d'un homme vivant qui se retrouve sur un cercueil. Une tête sans chapeau, un chapeau sans tête. Ce chapeau devient le chapeau de l'Histoire. Comme on peut le voir dans le roman, l'Histoire porte tantôt un chapeau, tantôt n'en porte pas. Une Histoire sans son propre couvre-chef. Comme le remarque Fred Robinson, "hats have the ambiguity of inherited things: so intimately ours, yet so abstract from us as individuals."²⁵⁵ L'Histoire devient donc une histoire de chefs²⁵⁶ et de couvre-chefs: couvre-chefs qui, suivant les mouvements de l'Histoire, peuvent facilement bien couvrir la tête d'un chef puis celle d'un autre, tout comme on passe facilement d'un chef à un autre. Belle leçon de cynisme: l'Histoire, qui est histoire de chefs, fait porter le chapeau et, aussi bien, y fait perdre la tête.

Si au début de la première partie, nous sommes en présence d'un discours historique, puis d'une narration de fiction, dans ce passage-ci, nous sommes en face d'une sorte de théorie historique:

L'assassinat d'Allende a bien vite recouvert le souvenir de l'invasion de la Bohême par les Russes, le massacre sanglant du Bangladesh a fait oublier

²⁵⁵Fred Miller Robinson, "The History and significance of the Bowler Hat: Chaplin, Laurel and Hardy, Beckett, Magritte and Kundera", *TriQuarterly*, no 66, (spring/summer 1986), p. 193.

²⁵⁶Etymologiquement, le mot chef vient du mot latin *caput* qui signifie tête.

Allende, la guerre dans le désert du Sinaï a couvert de son vacarme les plaintes du Bangladesh, les massacres du Cambodge ont fait oublier le Sinaï, et ainsi de suite et ainsi de suite, jusqu'à l'oubli complet de tout par tous.²⁵⁷

Dans la scène d'ouverture, l'attention du lecteur s'attarde sur une scène nationale d'importance historique. L'Histoire est ici décrite dans son fait local (la Tchécoslovaquie), comme un mécanisme de l'oubli; elle est aussi productrice de l'oubli par l'accélération et la mondialisation de son actualité qui oublie l'être humain concret au profit de l'événement. L'Histoire n'est plus la toile de fond, mais se trouve au premier plan. Davantage: elle tisse la toile qui est toile des fils du discours universel; non seulement elle occupe tout le devant de la scène, mais elle fait la scène, éliminant les hommes dans le rythme de sa course, vidant ou plus exactement substituant la mémoire. L'écrivain qui n'accepte pas l'idée de "l'oubli de tout par tous", fait alors le choix de recueillir ce qui se perd dans l'intention de retrouver les constituants de l'Histoire. L'attention, l'objectif du lecteur se déplace par suite sur une scène narrative d'importance non plus nationale mais individuelle, mais tout aussi significative - Mirek et son paquet de lettres perdues. Ou encore, par exemple, l'objectif s'arrête finalement sur une liste d'atrocités historiques et politiques qui adviennent partout dans le monde, soulignant que tout est l'affaire de tous. Si

²⁵⁷Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 20.

le lecteur s'attend à trouver, dans un livre écrit par un dissident exilé en Europe de l'Ouest, une critique d'un pays stalinien, il s'attend moins sans doute à y trouver une critique de la superficialité de la presse dite occidentale qui transforme les tragédies géo-politiques en une série de distractions excitantes et éphémères, contribuant ainsi à l'amnésie dans l'opinion publique.

IV.2. LES MERLES ET LES POIRES DE L'HISTOIRE: OÙ LA VANITÉ DE L'HISTOIRE DISPARAÎT

Kundera, dans les exemples suivants montre comment l'Histoire peut perdre son statut de déesse et la vanité qu'elle en tire jusqu'à devenir un simple point, sans dimension, un espace situé au-delà de l'Histoire.

A travers l'histoire de l'Europe, au cours de ces deux derniers siècles, raconte le narrateur, "[...] le merle a abandonné les forêts pour devenir un oiseau des villes." Il s'est installé d'abord en Grande-Bretagne, puis à Paris et dans la Ruhr, pour progresser par la suite vers l'Est: Vienne, Prague, Budapest, Belgrade et Istanbul. Pour le narrateur, c'est un événement de la plus grande importance, plus que n'importe quel événement historique, car il implique des changements de relations à l'intérieur des différents groupes d'une même espèce. Le merle a trahi la nature pour suivre l'homme qui vit dans un univers artificiel, contre nature, et ceci représente un changement

dans l'organisation de la planète. Et pourtant, dit le narrateur, "[...] personne n'ose interpréter les deux derniers siècles comme l'histoire de l'invasion des villes par le merle."²⁵⁸ Pourquoi? Parce que, continue le narrateur, "nous sommes tous prisonniers d'une conception figée de ce qui est important et de ce qui ne l'est pas, nous fixons sur l'important des regards anxieux, pendant qu'en cachette, dans notre dos, l'insignifiant mène sa guérilla qui finira par changer subrepticement le monde et va nous sauter dessus pas surprise."²⁵⁹ Où l'on retrouve, dans cet emblème du merle, la technique romanesque de Kundera qui consiste à faire de l'infime un révélateur du macroscopique et des lois planétaires. C'est entre ces deux infinis qu'oscille l'écriture de l'histoire.

Quand les soldats soviétiques ont envahi la Tchécoslovaquie pendant l'été de 1968, les poires étaient mûres et Maman avait invité le pharmacien à venir les cueillir avec elle. Le pharmacien, naturellement, n'était pas venu car il avait complètement oublié et ne s'était même pas excusé, et Maman ne lui avait jamais pardonné cela. Tout le monde lui avait fait des reproches car elle pensait aux poires dans une telle situation de choc, d'effroi général. Qu'est-ce qui est plus important? Les poires ou les chars?

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 296.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 296-297.

Les chars sont-ils vraiment plus importants que les poires? A mesure que le temps passe, son fils Karel pense qu'il vaut mieux réfléchir à 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 qui va s'envoler d'une seconde à l'autre et se cacher aux regards."²⁶⁰ Pour Maman, "le tank est périssable et la poire est éternelle."²⁶¹ L'image de la bête à bon Dieu, ou la coccinelle, est celle de la relativisation des choses qui, vues à une autre distance -- la coccinelle peut s'envoler et prendre une autre perspective -- prennent une tout autre dimension, dimension qui est a-historique. L'image de la coccinelle est à elle-même la métaphore des fonctionnements qui sont ceux de l'écriture de l'Histoire: relativisation, différentes perspectives, jeu de plans, prise de distance, questions de mise en rapport.

Dans la première partie du livre que l'on a vue, la perspective des retouches de l'Histoire et de l'histoire de Mirek, est celle de la domination de la vie politique. Pour Maman, par contre, les événements historiques deviennent banals puisqu'elle adopte une perspective plus générale, qui est celle de Dieu, c'est-à-dire prend de la hauteur et permet de relativiser et les événements et les choses. Cette perspective privilégie la nature et ses lois contre la force

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 233.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 53.

de la technique. Dans *La plaisanterie*, Lucie existe hors de la politique et de l'Histoire, tandis que pour Ludvik, le Parti communiste est le centre de l'Histoire et de sa vie. Ludvik va apprendre de Lucie la valeur des choses banales et triviales, a-historiques. Lucie est un personnage pour qui le monde des poires est plus important que celui des chars et elle va apprendre à Ludvik que ce sont les choses banales et triviales qui sont éternelles. Et pourtant, par la réintroduction du thème de l'Histoire, une relation s'établit entre la première et la deuxième partie. Relation d'autant plus renforcée que Maman a des problèmes avec ses souvenirs des événements historiques (par exemple l'épisode de la fondation de la république tchèque en 1918); ces souvenirs sont le point commun entre la première et la deuxième partie bien qu'il y ait une subversion ironique: ce que Mirek veut oublier, Maman veut se le rappeler. Maman raconte comment après la guerre de quatorze, quand avait été fondée la république tchécoslovaque, elle avait récité une poésie à une fête solennelle du collège où l'on célébrait la fin de l'empire austro-hongrois. Son fils Karel remarque qu'à la fin de la guerre, elle n'allait plus au collège. Elle s'aperçoit, irritée, que son fils a raison. Cet épisode a eu lieu au moins cinq ans avant car elle a passé son bachot durant la guerre. C'était lors d'une fête de Noël, et de plus, elle avait eu un trou de mémoire car elle n'avait pas pu se rappeler la dernière strophe. Tout comme Mirek qui veut réécrire son passé, Maman décide de remédier à la

défaillance de la mémoire devant son fils et sa bru en inventant une histoire; elle "retouche", elle aussi, en retissant le récit de son passé, moins pour l'embellir que pour le cicatrizer -- combler le trou. Chez elle, la mémoire narrative -- ou plutôt la narration-mémoire/tissu touche plus à la chronologie qu'aux personnes:

Elle allait leur dire que c'était vrai, qu'elle avait récité une poésie après la guerre pendant cette cérémonie. Il était exact qu'elle avait déjà passé son baccalauréat, mais le principal s'était souvenu d'elle parce qu'elle était la meilleure en récitation et il avait demandé à son ancienne élève de venir réciter une poésie. C'était un grand honneur! Mais maman le méritait! C'était une patriote! Ils n'avaient aucune idée de ce que ça avait été après la guerre, la chute de l'Autriche-Hongrie!²⁶²

Dans l'histoire de Maman -- et celle de Mirek --, Kundera montre que le vouloir de l'oubli et celui du réécrire le passé sont tout d'abord un problème anthropologique avant de devenir un problème politique: "depuis toujours, l'homme connaît le désir de réécrire sa propre biographie, de changer le passé, d'effacer les traces, et les siennes et celles des autres."²⁶³ De même, que ce qui intéresse Karel "ce n'était pas l'histoire racontée par Maman, mais Maman racontant une histoire"²⁶⁴, ce qui intéresse Kundera, c'est l'Histoire qui choisit son récit, et qui se choisit en tant que récit.

²⁶² *Ibid.*, p. 72-73.

²⁶³ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 172.

²⁶⁴ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 76.

Comme dans le cas de la photographie de Gottwald, les traces de ce qui est tu ne sont pas tant écrites pour dévoiler ce qui est caché que pour dénoncer un mode de production de dévoilement par les discours, de fabrication de la vérité. L'on voit alors que ce qui est mis en cause dans l'histoire -- et par elle --, c'est la nature de son récit, sa prétention à constituer un récit de la vérité alors qu'elle devrait prendre en compte qu'elle est un vrai récit.

Dans cet exemple nous pouvons voir que les retouches de l'Histoire s'effectuent aussi bien dans la sphère privée qu'officielle - personne n'en est exempt. La seule différence est que les motifs ne sont pas toujours les mêmes ni, surtout, à la même échelle. Le narrateur montre qu'il est possible de transcender le point de vue particulier de l'Histoire. La vision du merle (partie 7) rejoint celle de Maman (chapitre 2). L'Histoire pourrait tout aussi bien être réécrite du point de vue du merle, tout comme elle est réécrite par Maman pour qui les poires sont éternelles tandis que les chars sont périssables.

IV.3. LA PETITE HISTOIRE ET LA GRANDE H.

Question d'échelle, en effet, que le récit de l'Histoire. Et l'individu face à l'Histoire, un des principaux objets de l'interrogation de Kundera, permet d'embrasser et de réfléchir les sphères privées et publiques, politiques et totalitaires, de suivre ainsi

comment disparaît lentement la frontière entre ces deux domaines à première vue opposés. Kundera raconte à ce sujet dans *L'art du roman* l'histoire d'une amie arrêtée et jugée, pendant les procès staliniens de 1951, pour des crimes qu'elle n'a pas commis. Des centaines de communistes se sont trouvés dans la même situation et ils ont accepté l'examen de toute leur vie pour trouver la faute, avouer des crimes imaginaires. Cette amie a eu la vie sauve parce qu'elle a refusé de le faire et d'aider ses accusateurs. Elle est devenue inutilisable durant les procès; elle a été condamnée à perpétuité; un jour, elle a été complètement réhabilitée et relâchée. A la sortie de prison, elle a retrouvé son fils qui n'avait qu'un an au moment de l'arrestation. Kundera leur a rendu visite une fois et a trouvé la mère en pleurs et reprochant une faute insignifiante au fils. Il lui a dit que cela n'en valait pas la peine. Ce à quoi le fils a répondu, à la place de la mère, qu'elle avait parfaitement raison. C'était une femme courageuse, qui avait résisté là où tout le monde avait échoué; s'il s'était levé trop tard, c'était sa faute à lui. Il était égoïste et il voulait devenir tel que sa mère le voulait. Kundera dit que ce que le Parti n'a pas réussi à faire avec la mère, celle-ci est parvenue à le faire avec son fils en le forçant à chercher sa faute et à l'avouer publiquement:

J'ai regardé stupéfait, cette scène d'un mini-procès stalilien, et j'ai compris d'emblée que les mécanismes psychologiques qui fonctionnent à l'intérieur des grands événements historiques (apparemment incroyables et inhumains) sont les

mêmes que ceux qui régissent les situations intimes (tout à fait banales et très humaines).²⁶⁵

Une coupure s'effectue dans la narration de la deuxième partie -- "Maman"-- lorsque le narrateur abandonne le récit de Maman pour aborder celui des aventures sexuelles de Karel. Lors de leur première rencontre érotique, Karel exige de sa maîtresse Eva qu'elle fasse un strip-tease: n'ayant pas de musique appropriée, Karel choisit une suite de Bach. La musique, inadéquate pour cette occasion, ne fait que renforcer la gaucherie et l'absurdité de la situation d'Eva. En mentionnant Bach, le narrateur effectue un renvoi à la première partie où, nous nous le rappelons, l'idylle communiste est décrite comme une gigantesque fugue dans laquelle chaque homme est une note.

Dans la première partie, Kundera assigne une signification métaphorique à Bach. Pour Kundera, la fugue est un système intrinsèque dans lequel chaque composante a sa propre place. La fugue qui est une composition musicale a pour principe l'entrée successive des voix et la reprise d'un même thème²⁶⁶; le mouvement contrapuntique de la fugue

²⁶⁵Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 132.

²⁶⁶Le Petit Robert donne la définition suivante de la fugue: Composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent "se fuir et se poursuivre l'une l'autre." (Rouss.) V. Canon, imitation. Dans l'Encyclopaedia Universalis, on donne une définition semblable; on précise par contre que "la fugue est soumise aux impératifs de l'unité tonale majeure ou mineure. [...] elle [la fugue] conserve une unité rythmique et une unité thématique. in *L'Encyclopaedia Universalis, Corpus 8*, Paris, France-Guttiférales, 1985, p. 166.

crée un lien serré avec l'idylle du communisme. Kundera souligne que la fugue est le modèle du communisme et du totalitarisme puisque chaque part (individu) doit sacrifier sa spécificité/identité pour le bien de la totalité, c'est-à-dire de la société nouvelle. Quand Bach est mentionné à nouveau dans la deuxième partie, le lecteur continue de lui-même à produire des significations métaphoriques. Si au début la musique de Bach est liée à l'idéal révolutionnaire communiste qui s'est, par la suite, transformé en cauchemar, dans le chapitre suivant, elle est liée à une sexualité perversie elle aussi -- sexualité qui est peut-être un idéal révolutionnaire -- celui de l'amour libre, décrit en ce cas dans la situation banale d'un mari trompeur. Cette situation comprend le voyeurisme, l'exhibitionnisme et l'égoïsme total -- les partenaires sexuels ne se regardent pas et ne se concentrent que sur eux-mêmes. Dans les deux cas, la fugue signifie l'oubli -- dans la première partie, l'oubli de l'humanité, oubli engendré par les persécutions, et dans la deuxième, l'oubli de soi, oubli engendré cette fois-ci par le désir.

La narration se déplace ainsi de l'oubli de la sexualité à la politique de la sexualité ce que l'on peut voir dans la relation de Karel et de Marketa laquelle est basée sur un contrat: toute relation amoureuse se fonde sur des conventions non écrites mais définies par les amoureux au début d'une relation.

[...] toute relation amoureuse repose sur des conventions non écrites que ceux qui s'aiment concluent inconsidérément dans les premières semaines de leur amour. [...] sans le savoir, ils rédigent, en juristes intraitables, les clauses détaillées de leur contrat.²⁶⁷

On retrouve aussi cette politique de la sexualité dans la description du ménage à trois, où Karel est bien conscient de la jalousie et de la rivalité qui existent entre ses deux partenaires. Il se sent alors comme un diplomate prévenant, équitable, qui mesure chacune de ses caresses, qui pèse chacune de ses paroles. Ceci devient clair quand Karel, après avoir eu la vision d'une image qu'il avait enfant (celle d'une femme nue qui ressemble étrangement à sa maîtresse, Eva) est pris d'une passion dévastatrice qui le force à posséder et sa femme et sa maîtresse. Apparaît alors une métaphore politique: avec ces deux femmes, il s'est senti comme un grand maître qui vient de triompher de deux adversaires, et cette analogie lui plaît au point qu'il s'écrie: "Je suis Bobby Fischer! Je suis Bobby Fischer!"²⁶⁸

Le jeu d'échec peut constituer une métaphore de la violence de la politique puisque le but de ce jeu est de vaincre totalement l'adversaire. Karel passe donc du registre de l'amant diplomate à celui du séducteur, et sa victoire érotique reflète étrangement le jeu d'échecs politique de la première partie et la défaite complète de l'adversaire, Clementis. L'acte sexuel est un acte de faire l'amour par

²⁶⁷Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 64.

²⁶⁸*Ibid.*, p. 80.

essence politique, car ce que nous nous attendons à trouver dans les jeux de politique (désaccord, mésententes, diplomatie, disputes), nous le retrouvons, avec un déplacement d'objectif, dans la sphère des relations intimes humaines.

L'unique moyen pour Marketa de supporter sa situation conjugale et les infidélités vraies et supposées de son mari est d'effacer celui-ci, de l'oblitérer. Au moment où il signe son pouvoir et sa liberté en se souvenant d'une image du passé et en la calquant sur le présent (il écrit l'image de Nora sur Eva), Marketa l'oblitére consciemment en le décapitant, c'est-à-dire en lui ôtant toute identité, en faisant de lui un homme plein d'énergie mais sans tête:

A l'instant où elle lui ôta la tête du corps, elle sentit le contact inconnu et enivrant de la liberté. Cet anonymat des corps, c'était le paradis soudain découvert. Avec une curieuse jouissance, elle expulsait d'elle son âme meurtrie et trop vigilante, et elle se métamorphosait en simple corps sans mémoire ni passé [...]²⁶⁹

Ainsi, dans la deuxième partie il y aurait une répétition de la première partie -- pas exacte, mais une répétition avec des différences bien précises. Si dans la première partie du livre, l'accent est mis sur le contexte politique et social, la deuxième partie reprend les mêmes

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 83.

éléments mais cette fois-ci dans le domaine de la vie érotique des protagonistes, révélant ainsi les relations qui existent entre le politique et l'érotique.²⁷⁰ Les thèmes de la mémoire et de l'oubli sont alors dévoilés dans des contextes très différents l'un de l'autre.

Comme nous venons de le voir, la sexualité de Karel est de nature politique, supposition renforcée par le fait qu'il se sert du jeu d'échecs comme métaphore de la sexualité. Dans le triangle amoureux qu'il forme avec sa femme et sa maîtresse, Karel est celui qui est responsable et qui commande.²⁷¹

Nous retrouvons une variation de ce thème dans la dernière partie du livre. Avant d'émigrer en Amérique, Jan participe à une orgie organisée par une amie, Barbara. Barbara évolue dans ce cercle de plaisir comme un dictateur. Elle décide qui va être avec qui, quand et comment; elle interrompt les ébats quand bon lui semble. Elle est présente partout, vigilante, exigeante, formant et déformant les couples. "Nous sommes tous les personnages du rêve de Barbara "²⁷² dit Jan. Tout comme Gottwald gomme tous ceux

²⁷⁰Sur la relation entre le politique et l'érotisme chez Kundera, voir le chapitre que Lubomir Dolezel y consacre dans son livre *Heterocosmica -- Fiction and Possible Worlds* publié chez Baltimore and London, The John Hopkins University Press en 1998.

²⁷¹Dolezel remarque que "the cement of Kundera's fictional universe is power. Social activity of politics and the personal interaction of erotics are power games." *Ibid.*, p. 89

²⁷²Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 336.

qui ne veulent pas danser dans son cercle idyllique, Barbara exclut du sien ceux qui ne veulent pas coopérer.

Dans le cercle que représente *Le livre du rire et de l'oubli*, toutes les activités humaines -- des activités sexuelles à la politique, des conversations banales à la graphomanie décrite dans la quatrième partie -- tout semble faire partie d'un jeu de domination. C'est la bataille hégélienne entre le maître et l'esclave dont le but est de dominer la conscience de l'autre, d'en faire un objet; c'est le phénomène que l'on retrouve dans la discussion sur la graphomanie (la question étant de savoir comment un écrivain peut exister quand il y a d'autres personnes qui affirment être des écrivains aussi) et dans la constatation de Jan que la femme observe l'homme avec le regard d'une chose; tout comme un marteau a soudain des yeux qui observent fixement le maçon qui veut enfoncer un clou.

IV.4. LA RONDE OU LE CERCLE IDYLLIQUE DE L'HISTOIRE

L'image de la ronde, et de ses différentes formes de représentation -- cercle, chant, île, est une image récurrente dans *Le livre du rire et de l'oubli*. Elle symbolise l'idylle pour tous, la séduction collective entretenue par la répétition du même et par l'adhésion totale et inconditionnelle de ses participants. Elle exige, métaphore de l'Histoire, un accord catégorique de l'être avec le système qu'elle représente, une même appartenance et

solidarité avec le plus grand nombre. Elle ne tolère pas que quelqu'un ne soit pas séduit par son mouvement -- comme la fugue qui reprend toujours le même thème -- tout autre séduction entraîne l'exclusion, exclusion qui est définitive et sans retour.

Dans la partie intitulée "Les Anges", deux étudiantes doivent représenter la pièce de Ionesco, *Le Rhinocéros*. Elles sont d'accord pour reconnaître que les événements absurdes dans cette pièce doivent avoir une valeur symbolique, car "la littérature est un système de signes". Mais elles ont quand même des problèmes quant à l'analyse de la pièce dont elles n'arrivent pas à cerner le sens. Ce passage démontre le jeu ironique que Kundera est en train de jouer avec le lecteur - il ironise sur le processus de rationalisation et d'explication d'une oeuvre littéraire, entreprise que le lecteur lui-même est en train de mener au moment même de la lecture du livre de Kundera. Kundera prévient le lecteur contre l'imposition de sens ou de symbolisation à une oeuvre - bien que cette partie soit intitulée "Les Anges" et les trois protagonistes portent des noms d'anges - Madame Raphaël et les étudiantes, Gabrielle et Michelle.²⁷³

²⁷³Il semble intéressant de remarquer que les trois personnes qui portent des noms d'ange soient toutes des femmes. Bien que les anges soient considérés comme des créatures asexuées, il est d'usage d'employer des pronoms du courrier masculin. Ces trois anges, les seuls qui soient nommés dans la Bible -- à l'origine, il y en avait un quatrième, Uriel, qui a été par la suite effacé de la Bible

Après maintes discussions, les deux étudiantes concluent que peut-être l'auteur ne voulait que créer un effet comique. Elles décident de se déguiser, de fabriquer des nez représentant la corne du rhinocéros et de les mettre. La classe comprend facilement ce que les filles veulent représenter mais, embarrassée, ne participe pas à l'enthousiasme des étudiantes. La seule personne qui s'émerveille de cette trouvaille est Mme Raphaël. Lors de la lecture de l'exposé, une jeune étudiante juive du nom de Sarah -- elle a demandé quelques jours plus tôt aux deux étudiantes de lui prêter leurs notes de cours ce que celles-ci ont refusé de faire -- se lève et profite de l'occasion qui lui est donnée: elle donne un coup de pied aux fesses des jeunes filles. Consternation et silence absolu, et puis la classe éclate d'un rire qui ne semble pas s'arrêter. Mme Raphaël, croyant que ceci fait partie de la mise en scène, se joint à ce rire et trahit ses élèves préférées. Les jeunes filles se mettent à pleurer, mais leur professeur ne voit pas leurs larmes; elle s'approche d'elles et les prend par les mains pour former une ronde. Le narrateur nous dit que toute sa vie, Mme Raphaël a désiré faire partie d'une ronde. Cette ronde, elle l'a cherchée:

[...]dans l'Eglise méthodiste (son père était un fanatique religieux), puis dans le parti communiste, puis dans le parti trotskiste, puis dans le parti

et de toute représentation religieuse -- ont des attributs masculins et sont considérés comme des hommes.

trotskiste dissident, puis dans le mouvement contre l'avortement (l'enfant a le droit à la vie!), puis dans le mouvement pour la légalisation de l'avortement (la femme a droit à son corps!), elle l'a cherché chez les marxistes, chez les psychanalystes, puis chez les structuralistes, elle l'a cherché chez Lénine, dans le bouddhisme Zen, chez Mao Tsé-toung, parmi les adeptes du yoga, dans l'école du nouveau roman, et, pour finir, elle veut être au moins en parfaite harmonie avec ses élèves, ne faire qu'un seul tout, ce qui signifie qu'elle les oblige toujours à penser et à dire la même chose qu'elle, à n'être avec elle qu'un seul corps et qu'un seule âme dans le même cercle et la même danse.²⁷⁴

Danger: désir de faire corps à n'importe quelle enseigne, à n'importe quel prix. Dans cette allégresse, toutes les trois vont se mettre à danser, à faire les mêmes pas que les danseurs sur la place Saint-Venceslas -- comme nous allons le voir plus loin --, elles vont s'élever du plancher, monter de plus en plus haut jusqu'à ne plus être visibles, tout cela dans "le rire resplendissant des trois archanges."²⁷⁵ Dans ce passage, et celui que nous allons analyser par la suite -- où Kundera décrit sa participation à une ronde --, une autre forme générique apparaît -- celle que Todorov a nommé le fantastique, et W. Farris, le réalisme magique.²⁷⁶

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁷⁶ "[...] magical realism combines realism and the fantastic in such a way that magical elements grow organically out of the reality portrayed." in Wendy Farris, *"Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction"*, *Magical Realism. Theory, History, Community*, ed. by L. Zamora and W. Farris, Durham and London, Duke University Press, 1975, p. 163.

Dans cette même partie, nous avons aussi affaire à un mélange d'autobiographie et d'histoire. L'apparition du discours autobiographique re-présente le thème de l'Histoire d'un autre point de vue. Le "je" narrateur présent dès le début et marquant sa présence par des réflexions telles que "[...] après que les Russes ont occupé mon pays en 1968, ils m'ont chassé de mon travail [...] et personne n'avait le droit de me²⁷⁷ donner un autre emploi"²⁷⁸, devient un protagoniste dans les événements décrits car il est, lui aussi, victime des persécutions entreprises après l'invasion russe en 1968. Ce n'est plus un "je" anonyme, mais "Milan Kundera". Le nom de Kundera fait partie du texte du moment où il signe son nom comme auteur/narrateur/personnage. Il est possible de dire que l'auteur est analogue au personnage de Mirek de la première partie. Le parallèle entre "Kundera" et Mirek incite le lecteur à accorder une importance plus grande à l'élément autobiographique de la première partie de sorte que la présence du narrateur se fait sentir encore plus. Tout comme Mirek, "Milan Kundera" est quelqu'un, pour répéter la phrase qui a déjà été utilisée dans la première partie, "gommé de l'histoire". Eagle dit à ce sujet: "[...] the introduction of autobiographical discourse 'locates' the

²⁷⁷Nous soulignons.

²⁷⁸Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 96.

fictional narratives in such a way that they are validated - given a 'firm anchor' to the actual world".²⁷⁹

Dans son insistance sur l'importance de l'élément autobiographique, Eagle note que le nom de "Mirek" pourrait être une sorte d'anagramme incomplète pour "Milan Kundera".²⁸⁰ Cette anagramme et la présence du nom de Kundera dans le texte en tant qu'image de la signature seraient une sorte de troisième degré - selon Derrida - celui où l'auteur signe son nom. L'ancrage par excellence du nom dans le texte. Ceci montre que l'auteur est présent non seulement comme personnage de l'Histoire présenté dans le discours autobiographique, mais aussi au niveau linguistique du texte, et surtout en tant que signataire de l'Histoire narrée. Ce qui veut dire qu'il n'y a que subjectivité: sujet d'énonciation de l'Histoire.

L'image des gens dansant dans une ronde, leurs chants et leurs cris couvrant les cris de ceux qui ne veulent pas ou ne veulent plus faire partie de cette ronde revient plusieurs fois. Kundera décrit comment dans l'année 1948, il a, lui aussi, dansé dans un cercle pour célébrer la venue au pouvoir du Parti communiste. Après un moment d'euphorie révolutionnaire, les persécutions contre les opposants au régime ont commencé. En juin 1950, raconte le

²⁷⁹Eagle. *Op. cit.*, p. 255.

²⁸⁰Eagle. p.257.

narrateur. Milada Horakova, député socialiste est pendue en même temps que le poète surréaliste tchèque Zavis Kalandra, ami de Breton et d'Eluard, tous deux accusés d'avoir mené des activités hostiles à l'état. On organise à cette occasion une fête populaire pour renforcer les ardeurs révolutionnaires. "Et de jeunes Tchèques dansaient et ils savaient que la veille, 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."²⁸¹ Breton proteste en vain contre la condamnation de Kalandra. Eluard, par contre, refuse de défendre ce "traître du peuple" pour ne pas interrompre la "ronde gigantesque" qu'il danse alors avec "tous les pays socialistes et tous les partis communistes"²⁸² et l'on voit les danseurs, récitant des vers d'Eluard se mettre à léviter, emportés par la légèreté angélique à laquelle aspirent les idéologies totalitaires. Le narrateur Kundera s'identifie à ceux qui, comme Horakova et Kalandra, ont été exclus du cercle. Un seul faux pas -- quelques paroles de désaccord, de mécontentement ou bien une plaisanterie, comme dans le cas de Ludvik, suffit pour être à jamais exclu de la

²⁸¹Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 108.

²⁸²*Ibid.*, p. 108.

ronde. Si la raison de la disgrâce de Ludvik est une carte postale, pour Kundera, ce sont des paroles:

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.²⁸³

Mirek, le narrateur, Tamina comme nous allons le voir, sont autant de négateurs de l'idylle qui se voient exclus de la ronde des "foules éternelles qui traversent l'Histoire." Kundera a fait partie de ceux qui ont salué le Coup d'Etat en 1948. Il était de "cette moitié dynamique, plus intelligente, meilleure" qui avait un plan grandiose -- celui de construire un nouveau monde où tous trouveraient leur place. Les anciennes injustices sont réparées, et de nouvelles perpétrées, les usines sont nationalisées, les soins médicaux sont gratuits, les ouvriers partent pour la première fois en vacances dans des villas expropriées, tout le monde a le sourire aux lèvres. Et puis, un jour, Kundera prononce des paroles déplacées et il est exclu de la ronde:

C'est alors que j'ai compris la signification magique du cercle. Quand on s'est éloigné du rang, on peut encore y rentrer. Le rang est une formation ouverte. Mais le cercle se referme et on le quitte sans retour.²⁸⁴

Une fois sorti du cercle ou de la ronde, il est impossible d'y retourner car la ronde/le cercle est l'image totalitaire de clôture qui fonctionne sur le principe de l'exclusion. On

²⁸³ *Ibid.*, p. 107.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 107.

quitte la ronde sans retour et on n'en finit pas de tomber. La chute est sans fin, on ne peut l'arrêter; on ne peut que tomber plus bas et plus bas jusqu'au point où la vie même perd tout sens. Exclu lui aussi de cette ronde, le narrateur a été réduit à mener une existence quasi illégale. Il est chassé de son travail et n'a pas le droit de travailler. Des amis, qui ne sont pas sur la liste noire de la police, lui proposent de travailler sous leurs noms afin qu'il gagne son existence. Il écrit ainsi des pièces de théâtre, des articles, des scénarios. Souvent aussi, il a refusé leurs services car c'était dangereux pour ceux qui prêtaient leurs noms:

[...] mais je les refusais le plus souvent, [...] et aussi parce que c'était dangereux. Pas pour moi, mais pour eux. La police secrète voulait nous affamer, nous réduire par la misère, nous contraindre à capituler et à nous retracter publiquement. C'est pourquoi elle surveillait avec vigilance les pitoyables issues par lesquelles nous tentions d'échapper à l'encerclement, et châtiât durement ceux qui faisaient cadeau de leur nom.²⁸⁵

Parmi les personnes qui veulent l'aider après sa chute, se trouve une jeune femme du nom de R. qui est rédactrice d'un magazine pour jeunes. Ce magazine doit bien sûr publier des articles qui chantent les louanges du "fraternel peuple russe"²⁸⁶ et elle cherche un moyen d'attirer les lecteurs. Elle propose à Kundera de tenir une rubrique d'horoscope ce

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 97.

qu'il accepte. Il va même jusqu'à écrire l'horoscope personnel du rédacteur en chef du magazine qui a passé "la moitié de sa vie à étudier le marxisme-léninisme à Prague et à Moscou!"²⁸⁷. Il en profite pour corriger un peu le caractère du rédacteur dont on apprend qu'il a ruiné la vie de pas mal d'amis de Kundera. Sous l'influence de l'horoscope (on peut influencer le comportement des gens tout en étant exclu de ce même cercle de gens), le rédacteur abandonne son air de sévérité et devient plus aimable; dans le regard de celui qui était craint, on peut "reconnaître la tristesse d'un homme qui sait que les étoiles ne lui promettent désormais que souffrance."²⁸⁸ Ironie du destin, c'est grâce à cette rubrique, que l'existence du narrateur, "l'existence d'un homme rayé de l'histoire, des manuels de littérature et de l'annuaire du téléphone, d'un homme mort"²⁸⁹ revient à la vie. Cela dure un certain temps, jusqu'au jour où il reçoit une lettre de la rédactrice le suppliant de la rencontrer. Leur manège a été découvert, elle veut se mettre d'accord avec lui sur la cohérence de leurs dépositions pour éviter de faire des déclarations contradictoires. Le lecteur apprend qu'elle a été interrogée plusieurs fois par les inspecteurs de la police, chassée de son travail sans possibilité d'en trouver un autre dans le même domaine (elle va tomber, elle aussi, plus bas). Kundera

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

comprend à ce moment-là qu'il a été choisi pour être celui qui "distribue aux gens des avertissements et châtements."²⁹⁰ Il réalise la situation dans laquelle il se trouve et qu'il n'existe pas de salut pour lui. Lors de l'entretien avec la rédactrice qui, effrayée par ce qui est en train de lui arriver, a de sérieux problèmes de digestion et ne peut s'empêcher d'aller fréquemment aux toilettes, le narrateur Kundera est pris d'un violent désir de la violer. Il explique ce désir par un effort désespéré pour ralentir sa chute, se raccrocher à quelque chose car :

[...] depuis qu'ils m'ont exclu de la ronde, je n'en finis pas de tomber, encore maintenant je tombe, et à présent, ils n'ont fait que me pousser encore une fois pour que je tombe encore plus loin, encore plus profond, de plus en plus loin dans l'espace désert du monde où retentit le rire effrayant des anges qui couvre de son carillon toutes mes paroles.²⁹¹

Une analyse du vocabulaire du passage cité ci-dessus montre que la chute dont parle Kundera est cruciale pour celui qui en fait l'expérience. L'emploi des mots suivants -- exclu, tombe, profond, espace, désert, anges, effrayant, carillon -- fait de cette chute une chute métaphysique. C'est une chute où la possibilité de se relever n'existe pas. Ceux qui refusent l'idylle remplissent les prisons, disparaissent dans le brouillard, on leur coupe la tête ou bien ils

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 115.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 122.

prennent le chemin de l'exil (s'ils ont de la chance) et cela afin que l'idylle puisse continuer sa ronde joyeuse.

Le tissage de l'image fantastique -- la lévitation de Mme Raphaël et celle de la Place Saint-Venceslas -- et de la narration autobiographique et historique semble placer l'importance et la valeur de la vérité narrative sous le signe de la rature et du gommage; toutefois, en ayant à l'esprit que le "je", le "Milan Kundera" de la narration est non seulement une présence observatrice, mais aussi artistique et littéraire, il devient évident que nous assistons, dans ce changement de genres, à la transformation de la réalité historique en un artefact artistique -- car le cercle des danseurs, tout comme l'image de Gottwald, est une des images, un des thèmes dominants dans *Le livre du rire et de l'oubli*. Tous deux symbolisent le thème de l'oubli. Ce brassage de genres, avec tous leurs effets, crée une polyphonie qui a pour résultat la prise en charge de la réalité historique par la narration, ce qui aboutit à une compréhension métaphorique des événements historiques.

Tamina, héroïne de la quatrième partie, intitulée comme la première "Lettres perdues", est le moi expérimental qu'invente le narrateur et, derrière lui, l'auteur debout à la fenêtre de sa tour rennoise, tandis qu'il regarde en arrière une "Prague agrandie par l'amour". Tamina a le privilège du personnage principal et de l'audience principale dans le roman puisque son histoire est racontée

dans deux "variations" (4e et 6e partie du livre). "Je vais l'appeler d'un nom qu'aucune femme n'a encore jamais porté: Tamina. J'imagine qu'elle est belle, grande, qu'elle a trente-trois ans et qu'elle est de Prague."²⁹² L'acte de nommer est volontairement mis en relief pour contrer l'ordinaire de la situation: elle est serveuse dans un petit café d'une ville de province à l'ouest de l'Europe, mais aussi parce qu'elle vient de Prague, "ville sans mémoire."²⁹³ "J'imagine que le présent de Tamina [...] est un radeau qui dérive sur l'eau et elle est sur ce radeau et elle regarde en arrière, rien qu'en arrière"²⁹⁴ dit le narrateur. Tamina veut restaurer le passé par l'exercice discipliné de la mémoire, parce que "si l'édifice chancelant des souvenirs s'affaisse comme une tente maladroitement dressée, il ne va rien rester de Tamina que le présent, ce point invisible, ce néant qui avance lentement vers la mort."²⁹⁵ Son projet se fonde sur la croyance que seuls les mots et les images mentales ont le pouvoir de faire revivre le passé.

Tamina et son mari, Mirek, ont quitté la Tchécoslovaquie illégalement. Sans trop recevoir d'explication quant au pourquoi, nous apprenons que le mari de Tamina avait été muté à des postes de plus en plus

²⁹² *Ibid.*, p. 127.

²⁹³ *Ibid.*, p. 241.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 134.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 138.

subalternes et que personne n'avait pris sa défense. Leurs amis s'étaient tus surtout par peur. Ils tournaient la tête quand ils rencontraient Tamina et son mari dans la rue :

S'ils s'étaient tus, c'était seulement par peur. Mais justement parce qu'ils étaient avec lui ils avaient encore plus honte de leur peur, et quand ils le rencontraient dans la rue ils faisaient semblant de ne pas le voir.²⁹⁶

Quand Tamina et Mirek quittent la Bohême, leurs amis signent une déclaration publique dans laquelle ils le condamnent afin de ne pas perdre, comme le mari de Tamina, leur place. Un an après l'installation du couple à l'étranger, le mari tombe malade et meurt peu de temps après. Veuve et exilée, elle ne vit "que pour le silence et par le silence". Pendant les douze années de son mariage, son mari lui a donné beaucoup de surnoms, et aujourd'hui, malgré les efforts systématiques qu'elle fait pour s'en souvenir, elle ne se les rappelle pas tous. Elle a, de plus, perdu la chronologie de leur vie commune. Elle pense qu'elle pourrait "[...] redécouvrir le lien perdu entre un surnom et le rythme du temps"²⁹⁷ si seulement elle parvenait à récupérer les carnets du journal qu'elle avait tenu pendant leur mariage. Les surnoms sont pour Tamina son seul lien avec le passé. La perte des surnoms signifie la perte de la mémoire, de son existence passée. En perdant ces surnoms, elle perd aussi ce qui la rendait unique, ce qui faisait son individualité.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 152.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 137.

Elle cherche désespérément quelqu'un qui irait les chercher à Prague. Ce qui la pousse à faire cela est un désir de vie, bien qu'elle soit attirée par la mort, le néant.

Une boucle se forme ainsi du début à la fin, de la fin au début du livre. Que le mari s'appelle Mirek ne semble pas être une coïncidence: dans la première partie, le personnage principal s'appelait aussi Mirek, mais il ne s'agit pas de la même personne. Par contre, il s'établit par ce nom, un réseau de connivences entre la première partie et celle-ci -- les deux d'ailleurs ont le même titre. Ce réseau se base plutôt sur le même titre, sur la similarité thématique, ironique et situationnelle. C'est une autre forme de sur-nom (Mirek Mirek), de sudétermination. Question situation, tous les deux, Mirek et Tamina, sont obsédés par le désir de récupérer un paquet de vieilles lettres; du point de vue thématique, les deux histoires sont liées au passé. Ironie aussi car Mirek veut récupérer ses vieilles lettres pour les détruire et oublier son passé tandis que Tamina veut les récupérer pour remédier à la mémoire de plus en plus pâle de son mari. Lorsque l'ange de l'oubli du nom de Raphaël vient réclamer Tamina pour la conduire, dans sa voiture de sport rouge, sur la berge où elle ira dans l'île des enfants, il lui dit que "[...] se souvenir est en réalité tout autre chose"²⁹⁸. Tamina est comme une envoûtée qui se regarde oublier et accepte l'invitation. "Et qu'est-

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 250.

ce qu'il faut que je fasse? demande Tamina. "Oublier votre oubli"²⁹⁹, répond le jeune homme. "Oublier l'oubli" voudrait dire passer une frontière où l'on ne se rappelle même plus la perte de la mémoire. Cet oubli est un oubli négatif car il exige d'oublier les souvenirs. Oublier et partir quelque part où les choses sont légères, où il n'y a pas de passé, de mémoire. Avec cet ange, Tamina voyage vers une île habitée par des enfants où la nécessité de la mémoire est abolie, où tous sont égaux.

L'île du rêve de Tamina peut évoquer un camp de Pionniers aux beaux jours de l'idylle communiste, avec son innocence catégorique, son strict régime communautaire, et c'est probablement la représentation la plus extrême de l'idylle communautaire. C'est l'île de l'oubli total, île peuplée d'enfants-anges dont les corps et les âmes sont dépourvus de toute mémoire, et dont l'unique perspective est la mort. Cette île qui trouve son contrepoint dans l'île de la dernière partie du roman est le terrain de jeux des enfants, jeux qui se transforment en un système uniforme et mortel car violent: sans passé, sans mémoire, l'oubli est représenté par des comptines et des chansons dénuées de sens, exprimées dans un langage qui gomme jusqu'au nom de Tamina. Langage qui gomme le langage. A son arrivée, elle est privée de son identité, de son individualité et de son intimité -- car l'île est hostile au privé, à l'individu, à

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 251.

la différence. Elle doit s'identifier aux enfants et appartenir à un groupe -- celui des écureuils. Après un certain temps, elle décide d'échapper au fardeau de l'angélique légèreté pour revenir sur la berge connue où les choses ont encore leur poids et leur sens. Ce voyage de retour est motivé par la vie, mais son effort est voué à l'échec, tout comme l'a été sa quête de mémoire. Elle va jusqu'à la limite de ses forces, elle a la lucidité de regarder sa mort au moment où elle atteint sa limite. Elle voit un petit bateau avec cinq enfants qui la dévisagent, comprend qu'elle est revenue dans l'île. Son âme, qui avait veillé sur son corps lorsqu'il était habité par la mémoire, essaie une dernière fois de la protéger des mains des enfants:

[...] maintenant elle ne pensait plus qu'à sa mort et elle voulait mourir quelque part au milieu des eaux, loin de tout contact, seule, rien qu'avec les poissons.³⁰⁰

Si l'île des enfants, avec tout son régime, est une métaphore du monde des adultes, elle montre clairement que personne ne peut sortir impunément de ce cercle d'idylle de sa propre volonté, et la mort de Tamina n'est alors que la suite logique du système totalitaire et idyllique. L'image du cercle comme métaphore de l'idylle communiste est reprise plusieurs fois dans le livre par le narrateur Kundera. Cercle, ronde ou île sont des figures archétypales qui

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 289.

montrent la négation du temps humain car l'île est peuplée d'enfants sans mémoire, le rêve utopique d'un monde sans conflits.

L'image de l'île revient dans la septième partie du roman *Le livre du rire et de l'oubli* intitulée "La frontière". Le titre de cette dernière partie a plusieurs strates de sens, le premier et le plus évident étant celui du politique. Il y a tout d'abord un transport géographique très clair de l'Est à l'Ouest. Prenant en compte ceci, ce titre pourrait signifier à première vue, le passage de cette frontière qui divise idéologiquement l'Europe. Impression d'autant plus justifiée que le personnage principal, Jan, comme Tamina, a passé cette frontière et a émigré. De plus, ce passage de frontière, de l'Est à l'Ouest est souligné par le fait que Jan³⁰¹ s'apprête à passer une nouvelle frontière, celle de l'Atlantique. Le roman se termine sur la scène d'une plage privée dans une île abandonnée quelque part sur les bords de la mer Adriatique. Cette île où il n'y a que quelques villages miniatures et un seul hôtel, est une

³⁰¹Si on examine l'étymologie du nom de Jan, on apprend qu'il dérive du nom Janus. Janus est le "Dieu ambivalent à deux faces adossées d'origine indo-européenne, l'un des plus anciens dieux de Rome. D'abord dieu des dieux, créateur débonnaire, il devint le dieu des transitions et des passages marquant l'évolution du passé à l'avenir, d'un état à un autre, d'une vision à une autre, d'un univers à un autre, dieu des portes." in Jean Chevalier, Alain Gheersant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont & Jupiter, 1993, p. 530. Aucun des personnages dans *Le livre du rire et de l'oubli* ne traverse autant les frontières que Jan.

sorte de contrepoint à l'espace sauvage de l'île des enfants que Tamina veut fuir à tout prix. Sur cette île, la population des enfants est remplacée par un groupe de vacanciers nudistes tous uniformisés dans leur nudité: "Ils [Jan et Edwige] descendirent l'escalier nus et se retrouvèrent sur la plage où des groupes de gens nus se reposaient, se promenaient, se baignaient: des mères nues avec des enfants nus, des grands-mères nues et leurs petits enfants nus, des jeunes hommes et des vieillards nus."³⁰² En se débarrassant des habits qui symbolisent l'hypocrisie d'une société qui mutile l'âme et le corps, ce groupe embrasse l'idéal de la liberté à l'état naturel, il réalise le rêve de former avec la nature une entité, un même univers où il n'y a pas de dissemblance, où les différences sont annulées formant ainsi une nouvelle ronde idyllique. Où l'individualité est reniée. Un nudiste ventru développe l'idée que l'humanité serait enfin libérée de la tradition judéo-chrétienne et qu'ils vont former l'idylle d'une harmonie parfaite. Pour parvenir à cette idylle, il faut se débarrasser de tout héritage du passé: les traditions, les normes, les structures et les systèmes de la civilisation, le langage par lequel ses membres s'identifient les uns aux autres. "L'Histoire est une suite de changements éphémères, alors que les valeurs éternelles se perpétuent en dehors de

³⁰²Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 340.

l'Histoire, sont immuables et n'ont pas besoin de mémoire."³⁰³ dit le narrateur.

Il est facile de voir dans ce rêve d'un paradis naturel le même délire collectif idyllique³⁰⁴ qui, selon le narrateur, gouverne aussi les paradis totalitaires. En voyant ces corps nus, Jan pense aux Juifs et aux camps de concentration. Il lui vient à l'esprit que la nudité est aussi une sorte d'uniforme, uniforme que l'on ne choisit pas et qui annule toute dissemblance individuelle:

Et 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 exactement pourquoi cette image lui revenait si obstinément à l'esprit ni ce qu'elle voulait au juste lui signifier. Peut-être voulait-elle lui dire qu'à ce moment-là les Juifs étaient de *l'autre côté de la frontière*³⁰⁵, donc que la nudité est l'uniforme des hommes et des femmes de l'autre côté.³⁰⁶

Etre nu suppose l'effacement de toute individualité, de toute différence, de toute trace du passé. Il n'est donc pas surprenant que Jan arrive à la conclusion que "la nudité est

³⁰³ *Ibid.*, p. 284-285.

³⁰⁴ Kundera dit à propos de ce délire collectif de l'idylle: "Totalitarianism is not only hell, but also the dream of paradise -- the age-old dream of a world where everybody would live in harmony, united by a a single common will and faith [...] The whole period of Stalinist terror was a period of collective lyrical delirium." in Philip Roth "Afterword: A Talk with the Author", in Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, Harmondsworth, Penguin Book Ltd, 1981, p. 233-234.

³⁰⁵ En italique dans le texte.

³⁰⁶ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 341.

un linceul."³⁰⁷ La nudité signifie la perte de l'individualité - nues, toutes les personnes se ressemblent; la perte de la civilisation parce que dans les camps de concentration, c'est la barbarie qui règne et pour qui la nudité est un uniforme, et finalement la perte de tout ordre et le début du chaos parce que la nudité gomme tout signe distinctif entre les hommes.

IV.5. L'AMNÉSIE HISTORIQUE ET CULTURELLE

Toute l'entreprise de Kundera déclare la guerre à ceux qui, dans les labyrinthes et laboratoires de l'Histoire, retouchent ainsi les photos, les documents, quand ils ne changent pas les noms des rues dans les villes:

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 avait passé son enfance avenue Staline et c'est avenue Vinohrady que son mari l'a cherchée 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.³⁰⁸

Le nom, explique le narrateur, représente la continuité avec le passé; les rues, les gens sans nom sont des rues, des gens sans passé, et par là, plus malléables et assimilables

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 341.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 243.

aux différents contextes historiques et politiques. Ils sont désignables et assignables.³⁰⁹

Le gommage historique n'affecte pas seulement les êtres humains, les rues mais aussi les statues, les monuments qui sont devenus des spectres; chaque époque a ses institutions politiques et ses monuments -- statues, églises et autres. Si les circonstances historiques changent, les monuments suivent ce mouvement -- ils sont placés dans des entrepôts, "déboulonnés", d'autres les remplacent avant d'être à leur tour déplacés, etc. L'amnésie historique fonctionne ici comme anamnèse³¹⁰. Une autre histoire s'écrit sur le palimpseste de l'histoire tchèque, et elle y laisse des traces résiduelles qui permettent par la suite de tirer et défiler le fil de l'Histoire, de l'écrire et réécrire:

Dans les rues qui ne savent pas comment elles se nomment rôdent les spectres des monuments renversés. Renversés par la Réforme tchèque, renversés par la Contre-Réforme autrichienne, renversés par la République tchécoslovaque, renversés par les communistes; même les statues de Staline ont été renversées. A la place de tous ces monuments détruits des statues de Lénine poussent aujourd'hui dans toute la Bohême par milliers, elles poussent

³⁰⁹Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les personnages principaux, en visite dans une ville d'eaux, s'aperçoivent que les noms des rues ont été non seulement changé après l'invasion soviétique, mais qu'elles ont été rebaptisées de noms russes.

³¹⁰La définition de l'anamnèse est la suivante: Forme de pensée religieuse hébraïque; les souvenirs d'événements concrets remplacent l'expression d'une idée, d'un sentiment. Syn. Remémoration. in Bernard Dupriez, *Gradus - Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984, p.48.

là-bas comme l'herbe sur les ruines, comme les fleurs mélancoliques de l'oubli.³¹¹

Cela a aussi été le destin de la statue du premier président de la République tchécoslovaque, T.G. Masaryk que l'on a appelé "le président libérateur."³¹² Ce président est tombé dans l'oubli pour être remplacé par d'autres présidents, le dernier en ligne étant Gustav Husak, appelé, lui, "le président de l'oubli"³¹³. Il a été installé au pouvoir par les soviétiques en 1969. Son intronisation a été suivie par la politique de "normalisation", ce qui est un euphémisme pour désigner une re-stalinisation, c'est-à-dire une politique de persécutions, de procès, de disparitions, non seulement des adversaires politiques, mais des intellectuels, des gens de culture:

Depuis 1621, l'histoire du peuple tchèque n'a pas connu pareil massacre de la culture et des intellectuels.³¹⁴

Il est facile de justifier l'oppression des adversaires politiques - tout parti au pouvoir est en mesure de le faire; cela est plus grave et plus important quand il s'agit de la persécution de la culture, de ce qui représenterait l'essence d'un peuple. Dans ce cas, ceux qui sont au pouvoir veulent complètement oblitérer tout ce qui s'est passé avant leur arrivée au pouvoir, afin d'avoir les coudées franches pour (re)construire une autre société, façonner un avenir

³¹¹Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 279.

³¹²*Ibid.*, p. 243.

³¹³*Ibid.*, p. 243.

³¹⁴*Ibid.*, p. 244.

meilleur. Au nom de cet avenir, on détruit le passé, on fait perdre au peuple la mémoire de ce qui lui reste de croyances, d'habitudes, de traditions culturelles et on maquille le présent. On invite la jeunesse à aller de l'avant, sans regarder en arrière, en vue de lendemains idylliques. Les intellectuels sont ceux qui sont en mesure d'élever leur voix contre cette pratique:

J'estime qu'il est très significatif, de ce point de vue, que Husak ait fait chasser des universités et des instituts scientifiques cent quarante-cinq historiens tchèques. (On dit que pour chaque historien, mystérieusement comme dans un conte de fées, un nouveau monument de Lénine a poussé quelque part en Bohême.)³¹⁵

"Pour liquider les peuples, disait Hübl, on commence par leur enlever la mémoire. On détruit leurs livres, leur culture, leur histoire. Et quelqu'un d'autre leur écrit d'autres livres, leur donne une autre culture et leur invente une autre Histoire. Ensuite, le peuple commence lentement à oublier ce qu'il est et ce qu'il était. Le monde autour de lui l'oublie encore plus vite."³¹⁶

Celui qui dit ces mots est un historien, Milan Hübl, ami du narrateur, lequel va, lui aussi, partager le sort des intellectuels. Quelques mois après cette conversation, il a été arrêté et condamné à de longues années de prison. Les dirigeants du pays se débarrassent de la culture qui se situe au-delà de la propagande et montrent que l'on peut très bien se passer de la culture et de la littérature qui résistent à des simplifications idéologiques. En détruisant

³¹⁵ *Ibid.*, p. 244.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

la culture, on détruit aussi toute opposition au pouvoir car les intellectuels ont été ceux qui se sont soulevés contre l'organisation stalinienne en Tchécoslovaquie et contre l'invasion soviétique en 1968. On mine l'identité de la nation afin de l'assimiler plus facilement à la culture soviétique.

Oblitérer pour pouvoir re-écrire n'est pas une découverte du régime communiste. Le narrateur place également cette pratique dans un contexte historique beaucoup plus large. Il ne remonte pas à l'année 1948 ni 1938; il demande de prendre en considération la longue et malchanceuse histoire de la nation tchèque en parlant du mouvement de Réforme et de Contre-Réforme. La Réforme tchèque, raconte le narrateur, a été vaincue par les jésuites qui ont essayé de (re)éduquer la nation tchèque à l'aide d'une architecture d'intimidation:

Quand les jésuites, après la défaite de la Réforme tchèque en 1621, tentèrent de rééduquer le peuple en lui inculquant la vraie foi catholique, ils submergèrent Prague sous la splendeur des cathédrales baroques. Ces milliers de saints pétrifiés qui vous regardent de toutes parts, et vous menacent, vous épient, vous hypnotisent, c'est l'armée frénétique des occupants qui a envahi la Bohême, il y a trois cent cinquante ans pour arracher de l'âme du peuple sa foi et sa langue.³¹⁷

C'est le début, dit-on, de la longue histoire des Tchèques sous la botte des oppresseurs: l'Eglise, l'empire d'Autriche-Hongrie, les Allemands, les communistes après le

³¹⁷ *Ibid.*, p. 242.

coup de 1948, et, finalement, les soviétiques qui ont mis en place un régime marionnette avec G. Husak pour président.

Comme dans le cas des parties intitulées "Lettres perdues", la sixième section dont nous tirons cet exemple forme un cercle avec la troisième partie car elle a le même titre "Les Anges"; de plus, le début de cette partie est presque une répétition à l'identique du début de la première partie -- moment où, sur un balcon, Clementis, dans un geste de sollicitude, donne sa toque à Gottwald, et nous sommes de nouveau projetés dans le laboratoire de l'Histoire.

Cette partie contient des essais de musicologie et, pour la première fois, apparaît le mot **variation**. Dans cette partie, le narrateur fait part de ses réflexions sur la musique et sur la littérature, et sur la structure du roman *Le livre du rire et de l'oubli*, créant ainsi un métatexte qui participe à la structure variationnelle du livre et dé-fait le roman. En parlant de ce livre, il emploie des métaphores musicales.

La symphonie est une épopée musicale. On pourrait dire qu'elle ressemble à un voyage qui conduit, à travers l'infini du monde extérieur, d'une chose à une autre chose, de plus en plus loin. Les variations aussi sont un voyage. Mais ce voyage-là ne conduit pas à travers l'infini du monde extérieur. Vous connaissez certainement la pensée où Pascal dit que l'homme vit entre l'abîme de l'infiniment grand et l'abîme de l'infiniment petit. Le voyage des variations conduit au-dedans de cet *autre* infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose.³¹⁸

³¹⁸ *Ibid.*, p. 252.

Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une seule pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité.³¹⁹

Nous devons donc considérer le texte à l'aide des métaphores musicales. La forme de la variation ressemble au cercle, à la forme littéraire cyclique; par ses voyages dans le roman, la variation kundérienne s'éloigne de son thème au point que "le thème initial ne ressemble pas plus à la dernière variation que la fleur à son image sous le microscope."³²⁰ Elle nie le principe de l'illusion réaliste et fait subir à son thème un processus de transformation continue de sens. Par l'emploi de la variation, le narrateur informe le lecteur que le livre qu'il tient entre ses mains n'est pas un ensemble de textes disparates, mais plutôt des textes entre-tissés et entre-liés, sorte de cercle/cycle formant un tout du point de vue esthétique et thématique. La métaphore musicale sert de pont, en quelque sorte, entre les exigences esthétiques (que l'on rencontre dans les passages métafictionnels) et les exigences autobiographiques -- la métaphore de forme variationnelle file jusqu'aux recherches musicales sur les variations de Beethoven du père de Kundera, recherches qu'il a commencées juste avant sa mort. Ce serait donc un lien entre ce qui semble être un

³¹⁹ *Ibid.*, p. 254.

³²⁰ *Ibid.*, p. 253.

esthétisme purement artistique et les émotions les plus intimes de la vie personnelle de l'auteur.

Par le biais de la métaphore musicale, le narrateur amorce une recherche musicologique. Après un survol de la musique fin de siècle et de la musique en Europe centrale au début du nôtre -- il parle des inventions de Mahler et de Bartok, de l'abolition de la hiérarchie des notes et de l'invention de la dodécaphonie par Schoenberg, des travaux de Varese -- le narrateur pose la question suivante: la musique est-elle morte?

L'harmonie stéréotypée, la mélodie banale et le rythme d'autant plus lancinant qu'il est monotone, voilà ce qui est resté de la musique, voilà l'éternité de la musique. Sur ces simples combinaisons de notes tout le monde peut fraterniser, car c'est l'être même qui crie en elles son jubilé *je suis là*.³²¹ Il n'est pas de communion plus bruyante et plus unanime que la simple communion avec l'être. Là-dessus les Arabes se rencontrent avec les Juifs et les Tchèques avec les Russes. Les corps s'agitent au rythme des notes, ivres de la conscience d'exister.³²² C'est pourquoi aucune oeuvre de Beethoven n'a été vécue avec aussi grande passion collective que les coups uniformément répétés sur les guitares.³²³

Cette musique représente une joie de vivre superficielle, amnésique car "plus les gens étaient tristes, plus les haut-parleurs jouaient pour eux. Ils invitaient le pays occupé à oublier l'amertume de l'histoire et à s'abandonner à la joie

³²¹En italique dans le texte.

³²²Nous soulignons.

³²³Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 275.

de vivre.³²⁴ Cet état d'idiotie de la musique est représenté par la star tchèque Karel Gott. Selon l'histoire racontée, il a quitté la Tchécoslovaquie en 1972, et c'est le président de la République en personne qui l'a supplié de rentrer au pays en lui écrivant une lettre:

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...^{325 326}

Le président de l'oubli et l'idiot de la musique, dit le narrateur, sont faits de la même étoffe et méritent l'un de l'autre. Ils travaillent pour la même cause.

Ce qui est en jeu ici n'est pas seulement l'opinion courante que les produits des cultures de masse sont au service de l'idéologie d'un état. Ce qui est mis en question ici, c'est la nature même de la musique contemporaine et de la culture populaire en général. La musique de Karel Gott est la musique de l'oubli, de l'abrutissement, du retour à un état primaire - c'est une musique de régression et de stagnation car musique de répétition. En ce sens, elle est semblable à la fugue.

Il semble intéressant de s'arrêter sur le nom de Gott. Gott semble être un écho du nom de Klement Gottwald. Puisque Gottwald est le personnage central de la scène qui ouvre ce cercle qu'est *Le livre du rire et de l'oubli* et

³²⁴ *Ibid.*, p. 275.

³²⁵ En italique dans le texte.

³²⁶ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 276.

qu'il acquiert une grande importance, quasi mythique dans la suite de l'histoire et de l'Histoire. Le lecteur découvre, après avoir lu/entendu le nom de Karel Gott, un écho des phonèmes qui forment le nom. Découverte d'autant plus justifiée que, par la suite, nous voyons que ces deux personnages symbolisent l'oubli. Gottwald représente l'amnésie de l'Histoire; Gott, de son côté, l'amnésie culturelle.

Le narrateur dirige le lecteur dans cette voie de lecture et de compréhension en analysant puis synthétisant les différents sens de l'analogie; il dit au lecteur que Gott représente " la musique moins la mémoire"³²⁷, et que lui et le président Husak méritent l'un de l'autre. Dans d'autres cas, c'est au lecteur à retrouver tout seul les analogies, à reconnaître les mécanismes qui tissent entre elles les parties du livre. Ainsi, le nom de Karel Gott n'est pas seulement un écho au nom de Klement Gottwald, mais aussi au personnage de la deuxième partie, Karel.

Face à cette amnésie, il y a l'anamnèse de l'auteur, lui-même oblitéré, qui répond à tout gommage par une écriture -- il s'agit de ne pas oublier et de garder la mémoire -- montrant par la transformation des textes du passé que le passé et le futur en passent par une réécriture sans fin.

³²⁷ *Ibid.*, p. 276.

Dans cette partie du roman qui décrit deux scènes de mort -- celle de Tamina et du père de Kundera³²⁸ -- le phénomène de l'oubli est présenté comme suivi de la mort. L'oubli minimise la mort, tandis que la banalité augmente l'horreur, rend la mort plus insidieuse. La scène de mort du père de Kundera le représente gisant, mourant un certain jour de mai. En même temps, Gustav Husak, "le président de l'oubli" reçoit le fichu rouge de pionnier d'honneur, dans un rituel qui initie un adulte à un mouvement d'enfants communistes militants. Dans son discours, il dit aux enfants qu'ils sont l'avenir, qu'il ne faut jamais regarder en arrière, ce qui signifie ne pas tolérer que l'avenir ploie sous le poids de la mémoire. Pour lui, l'humanité va se rapprocher de plus en plus de l'enfance, parce que l'enfance est l'image de l'avenir. Est-ce à dire qu'on est toujours confronté à l'enfance de l'Histoire?

La voix de Husak nous [le narrateur et son père] parvenait à travers les pommiers: "Mes enfants! Vous êtes l'avenir!"

Et, au bout d'un instant: "Mes enfants, ne regardez jamais en arrière!"³²⁹

Nous avons là un réseau de thèmes qui embrassent en un tout l'oubli culturel, politique et privé. Les analogies

³²⁸A la question "Quel est le lien entre Tamina et le père de Kundera?", Kundera répond que c'est "la rencontre d'une machine à coudre avec un parapluie sur la table du même thème. La polyphonie romanesque est beaucoup plus poésie que technique." in Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.95.

³²⁹Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 266.

phonématiques ont un équivalent thématique: le pouvoir totalitaire, la banalité de la culture pop, la vie érotique - tous caractérisés par les mêmes principes: la répétition et l'effacement.

La sixième partie, pour récapituler, met en place un réseau de références créées par la répétition: au double sens de reprise et d'approximation -- le dispositif conférant au livre un aspect de principes préparatoires. L'Histoire est le lieu d'un spectacle qui n'est pas au point. On est toujours dans les répétitions du théâtre de l'Histoire. On "répète" l'Histoire; pas seulement au sens de revenir en arrière sur le passé (tel est l'exemple de la retouche de la photographie) mais aussi au sens de préparer un spectacle à (re)venir. D'où des variations (d'interprétations) à double sens. Dans la sixième partie, il y a tout d'abord, la duplication du titre du premier chapitre et celle, mot pour mot, de son premier paragraphe. Il y a par la suite, la retour du nom d'un des personnages: Raphaël (c'est le nom du professeur du troisième chapitre, mais aussi le nom du jeune homme qui vient pour emmener Tamina sur l'île des enfants) et le réseau qui s'établit entre les noms de Gott-Gottwald-Karel. Pour ces raisons, cette partie qui est la suite narrative de la quatrième est importante dans la reconnaissance des variations.

IV.5. LITOST ET HISTOIRE

La "litost" n'est décrite que dans la cinquième partie, mais c'est, comme nous allons le voir, le motif variationnel qui embrasse tout *Le livre du rire et de l'oubli*. Dans cette partie, qui se déroule en Tchécoslovaquie, la seule dont les sous-chapitres ne soient pas numérotés mais portent chacun un titre, le narrateur aborde à nouveau des questions de littérature -- cette fois-ci, il pose le problème de la traduction à travers un mot tchèque qu'il juge intraduisible dans d'autres langues: litost. Ce mot désigne "un état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découverte."³³⁰

Dans la troisième partie, l'apparition de "Milan Kundera" avait eu pour effet de faire vaciller, la repoussant d'un cran toujours plus minime, la frontière entre autobiographie et fiction. Puisque le "Milan Kundera" de la troisième partie a été forcé de quitter son pays, il ne semble pas étrange que nous ayons dans cette partie, un narrateur qui semble être concerné par le fait qu'il soit écrivain, dans un pays étranger, où l'on ne parle pas sa langue maternelle. Le discours autobiographique, enlacé au discours métafictionnel, trouve sa place dans la description

³³⁰ *Ibid.*, p. 188.

des personnages qu'il est en train de créer. Ce sont des personnages qu'il imagine vivre dans sa Bohême natale.

Je les regarde d'une grande distance de deux mille kilomètres. Nous sommes à l'automne 1977, mon pays sommeille depuis neuf ans déjà dans la douce et vigoureuse étreinte de l'empire russe, Voltaire a été exclu de l'université et mes livres, ramassés dans toutes les bibliothèques publiques, ont été enfermés dans quelque cave de l'Etat. J'ai alors attendu encore quelques années, puis 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. Le lendemain matin, quand le soleil m'a réveillé, j'ai compris que ces grandes fenêtres donnaient à l'est, du côté de Prague.³³¹

Dans ce passage qui comporte bien des traits mélancoliques, le narrateur se trouve de l'autre côté de l'Elbe. Le sentiment de nostalgie est présent et il indique un fort désir de retour. Non seulement le narrateur est un étranger en un pays étranger, privé de sa langue maternelle, mais il est aussi, en tant qu'écrivain, privé de son public. Toute sa méditation sur les particularités de la langue tchèque est contenue dans le mot "litost". Ainsi, l'histoire entre l'étudiant et Christine a pour but d'explicitier le sens de ce mot. Loin d'abolir les frontières des langues et le problème de la traduction, ce mot coupe de toute réalité; c'est le contraire du pragmatisme réaliste, de la résignation et de la concession. Le narrateur donne sa "théorie" de la litost qu'il lie aux circonstances

³³¹ *Ibid.*, p. 297.

historiques. Dans l'exemple suivant, nous pouvons voir qu'au lieu de la raison, c'est la litost qui parle:

[...] ce n'est pas nullement un hasard si la notion de *litost*³³² a pris naissance en Bohême. L'histoire des Tchèques, cette histoire d'éternelles révoltes contre les plus forts, cette succession de glorieuses défaites qui mettaient en branle le cours de l'Histoire et conduisaient à sa perte le peuple même qui l'avait déclenchée, est l'histoire de la litost. Lorsqu'en août 1968 des milliers de chars russes ont occupé ce petit et merveilleux pays, j'ai vu écrite sur les murs d'une ville la devise: Nous ne voulons pas de compromis, nous voulons la victoire! Vous comprenez, à ce moment-là, il n'y avait le choix qu'entre plusieurs variantes de défaites rien de plus, mais cette ville refusait le compromis et voulait la victoire! Ce n'était pas la raison, c'était la *litost*³³³ qui parlait! Celui qui refuse le compromis n'a finalement d'autre choix que la pire des défaites imaginables.³³⁴

La litost - notion pour laquelle il n'existe pas de mot français serait une sorte de disposition masochiste au sentiment d'échec, une sorte d'inclination à la défaite, non par acceptation (en l'occurrence l'occupation soviétique) mais par retrait, exemption. Cela peut expliquer l'acceptation de l'occupation soviétique car la "litost" représente une sorte de position d'alibi. Peut-on supposer que ce sentiment est intraduisible car il représente tout un ensemble d'expériences, de heurts, de rapports avec l'Histoire qui sont des rapports in absentia, biaisés. "Litost", ce serait alors le nom, pour les Tchèques, de

³³²En italique dans le texte.

³³³En italique dans le texte.

³³⁴Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 230-231.

l'Histoire, c'est-à-dire, de leur relation manquée à l'Histoire. C'est en cela que l'histoire de la Tchécoslovaquie serait unique pour Kundera: seuls les Tchèques pourraient comprendre ce qui porte forcément l'écrivain à faire de l'Histoire un récit manchot -- maladroit, gauche, inabouti. Manchot³³⁵ car il signale un manque: il est subjectif et c'est, tout d'abord, le récit du narrateur qui ne peut embrasser toute la vérité de l'Histoire, il ne peut en donner que sa vision et des esquisses; mais aussi il s'agit du récit d'une expérience singulière, celle des Tchèques. Récit manchot car maladroit, et là se pose la question de la "maladresse" et de l'adresse. L'auteur du roman se trouve en exil, et il sait que son roman ne sera pas publié ni lu dans son pays natal. Le message ne passera pas; il est normal que l'auteur/le narrateur ressente, lui aussi, le sentiment de "litost". Le récit est manchot, par conséquence, inachevé.

La "litost" représente le sentiment existentiel des Tchèques à la recherche des actes qui leur ont échappé. Kundera l'emploie comme image pour désigner les personnes de sa génération qui ont voulu un contenu humain au socialisme et qui, face aux chars soviétiques, ont échoué. Le sentiment de "litost" est déployé, telle une variation, dans tout le livre, mais on le retrouve aussi dans *La plaisanterie*. La

³³⁵Le mot manchot vient du mot latin "mancus" qui signifie "estropié", "le manque".

plaisanterie que Ludvik a faite a transformé sa vie en une tragédie -- il a perdu ses idéaux et ses amis sont devenus ses ennemis. Ce qui motive ses actions plus tard dans la vie, c'est un désir de prendre sa vengeance sur ceux qui l'ont injustement puni. Le mot "litost" définit bien son état mental qui passe de l'apitoiement sur soi au sentiment d'agression. "La *litost*³³⁶ fonctionne comme un moteur à deux temps. Au tourment succède le désir de vengeance."³³⁷ dit le narrateur du *Livre du rire et de l'oubli*. Ce sentiment est présent chez Mirek qui refuse de se débarrasser de documents compromettants avant de régler son problème avec Zdena, tout en sachant bien que la police va saisir ces documents. C'est le sentiment de "litost" qui le pousse à se comporter ainsi: il sait qu'il va être arrêté mais que, martyr à sa cause, il laissera une tache sur la robe idyllique de l'Histoire. Tel est le sentiment de Kundera regardant la ronde de jeunes communistes qui fêtent l'exécution de Milada Horakova et de Kalandra. Il est exclu de cette ronde, il sait qu'il n'y a pas de retour possible -- à quoi bon y penser alors? -- mais il tient à marquer son absentement, son effacement, en notant la "litost"- nostalgie:

[...]j'avais beau ne pas être de leur côté, je les regardais quand même danser avec envie et nostalgie, je ne pouvais pas les quitter des yeux.³³⁸

³³⁶En italique dans le texte.

³³⁷Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 188.

³³⁸*Ibid.*, p. 109.

On retrouve la "litost" chez Tamina laquelle s'efforce à tout prix de récupérer ses lettres et de remodeler mentalement le visage de son mari par chaque connaissance masculine qu'elle fait. Le mot "litost" n'offre pas seulement une désignation de la couleur des événements historiques plus ou moins récents en Tchécoslovaquie, de leur fatalité, mais il révèle les vérités de la langue et de la culture tchèques, ainsi que du processus d'écriture du livre. Il désigne non seulement la défaite au plan historique, mais aussi, à travers ses différentes apparitions variationnelles, la dé-faite du texte de l'Histoire. Ce texte ne peut être qu'une série de répétitions sans fin d'un spectacle inachevé. Inachevable.

CONCLUSION

L'Histoire serait donc, à la lecture des romans de Milan Kundera, une scène de théâtre où les personnages/acteurs ne font que jouer, ou plutôt répéter, des rôles écrits pour eux. Ces rôles peuvent être interchangeables, modifiés et réécrits comme le montre l'exemple de Jaroslav -- qu'il s'agisse de l'inscription dans l'Histoire des traditions du folklore morave ou de la réécriture de la Chevauchée des Rois. Les variations des personnages sont possibles, ce qui donne l'impression que ceux-ci ne font que répéter à l'infini un spectacle dont ils ne verront pas la fin. C'est un spectacle non abouti, toujours à mettre au point, tout comme l'Histoire qui ne permet pas de mettre un point final, mais poursuit sa course à travers le temps, laissant de côté ceux qui ne peuvent pas la suivre. Qu'il s'agisse d'une course, nous avons pu nous en convaincre au chapitre quatre, dans l'image du déroulement accéléré de l'Histoire qui passe des événements de Prague à ceux du Vietnam, du Bangladesh, du Sinaï, etc. Cette course facilite l'oubli et, de là, une écriture et une réécriture de l'Histoire au gré des aléas. Il est impossible pour les acteurs de jouer jusqu'à la fin leur rôle; des événements adviennent qui les empêchent de terminer leur

jeu. L'Histoire, metteur en scène, intervient ici et là, introduisant des variations, brouillant les décors, ce qui dérange les acteurs dans leur répertoire, car ils ont de la peine à s'y retrouver. L'influence de ce metteur en scène est telle que les acteurs abandonnent la partie pour ne suivre que les instructions données. Acteurs au début, marionnettes à la fin de la pièce.

Telle est l'impression qui ressort de l'analyse de *La plaisanterie*. Roman d'amour, dit Kundera. Oui, mais roman d'amour sous le puissant éclairage de l'Histoire. Celle-ci est omniprésente dans le roman. Comme le remarque David Lodge: "Kundera's work is ultimately more concerned with love -- and death -- than with politics; but it has been his fate to live in a country where life is willy-nilly conditioned by politics to an extent that has no equivalent in western democracies, so that these themes present themselves to his imagination inevitably and inextricably entangled with recent political history."³³⁹

Si notre hypothèse première était que l'Histoire est une sorte de préface à la vie privée -- et nous avons aussi proposé la possibilité d'une fonction postfacielle de l'Histoire --, il ressort dans ce roman, que l'Histoire est tout: préface et postface. Elle embrasse; elle prend en tenailles. On ne peut échapper à l'Histoire qui rattrape

³³⁹David Lodge, "Milan Kundera, and the idea of the author in modern criticism", *Critical Quarterly*, vol. 26, no 1&2, (1984), p.110-111.

toujours ceux qui ont voulu la détourner de son cours ou s'en détacher. L'Histoire ne saurait jamais être l'appendice de la vie privée. Reprenons l'image du ruban de Moebius d'Escher pour montrer que les personnages kundériens sont constamment ancrés dans l'Histoire, même quand ils ont l'illusion de s'en être détachés. S'ils y sont parvenus, ce n'est que temporairement. Sur leur chemin, ils reviennent au point central de ce ruban qui est un noeud, le noeud de l'Histoire, un lieu de versatilité et d'inversion où les protagonistes sont récupérés et assignés à de nouveaux rôles. Ainsi de Ludvik: exclu de l'Histoire, il s'aperçoit que son geste de vengeance est tourné en ridicule, que l'Histoire a opéré la transformation de son ennemi lequel est devenu de fonctionnaire dogmatique un libéral qui ne se gêne pas pour critiquer et remettre en cause le Parti communiste -- comme l'avait fait Ludvik une quinzaine d'années plus tôt mais en subissant les conséquences de ce geste. Que ce soit dans le personnage de Jaroslav ou de Kostka, Kundera montre les manipulations de l'Histoire: distortion des points de vue et des valeurs, réécritures du passé en fonction des besoins du présent.

Après la lecture des oeuvres kundériennes et de ces deux livres en particulier, une question surgit: si Kundera dit traiter l'Histoire uniquement comme une situation existentielle qui dévoilerait les caractères de ses personnages, ces "ego imaginaires", ces autres "moi" qui ne se sont pas réalisés, comment se fait-il qu'il ne se pose

pas la question de savoir pourquoi -- et c'est une des plus intéressantes questions politiques de ce siècle -- pourquoi, donc, une répartition égale des richesses humaines et naturelles, et le communisme en est une forme, demande le sacrifice inimaginable de la liberté de l'homme, et en fin de compte, de vies humaines? Question qui reste sans réponse.

Sans doute faut-il considérer que la littérature essaie de définaliser ce que l'Histoire, pour des raisons différentes -- politiques, idéologiques ou méthodologiques -- tend toujours à surfinaliser. L'effet du texte littéraire est de conduire à une certaine suspension du sens, et c'est là, probablement, son véritable sens. Dans son interprétation de l'Histoire, car l'écrivain par définition ne peut présenter que certains des aspects de Histoire et nullement prétendre à la connaissance totale de la vérité de l'Histoire, Milan Kundera a recours, dans les romans étudiés, à deux stratégies fictionnelles: la polyphonie et la variation. La structure polyphonique et variationnelle permet à Kundera de couper court à toute possibilité d'identification entre sa personne biographique réelle et l'auteur-narrateur du roman.

Pour Kundera, le roman constitue une destruction de l'explication idéologique de la réalité. Le roman doit montrer la relativité des différentes vérités, l'idéologie étant la tendance à expliquer "totalement le monde". Par

l'emploi de la structure polyphonique dans *La plaisanterie*, l'écrivain montre qu'il ne peut désigner qu'une véridicité dans la pluralité des voix de tous ses personnages. Toutes ces voix sont égales, elles fonctionnent comme un matériau à former, et c'est en ce sens qu'un texte polyphonique, comme le remarque Bakhtine, "n'a qu'une seule idéologie: l'idéologie formatrice, porteuse de forme."³⁴⁰ Comme nous avons pu le voir dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la polyphonie désigne aussi une autre des spécificités de l'écriture kundérienne qui est l'intégration romanesque de différents discours: philosophique, onirique, musicologique, politique, érotique, critique.

L'emploi de la variation dans *Le livre du rire et de l'oubli* est une manière de déjouer la linéarité de tout récit traitant de l'Histoire. Les thèmes de l'oubli, de la musique ne sont jamais les mêmes lorsqu'ils sont répétés dans le roman. La variation modifie les trajets existentiels des personnages de sorte que chaque récit devient une variation des autres; les histoires ne sont pas racontées successivement, mais elles forment entrelacs. L'emploi des variations consiste à montrer, de chapitre en chapitre, de nouvelle en nouvelle, les retouches de l'Histoire: celle qu'elle fait et celle qu'on lui fait subir. Le fonctionnement romanesque de Kundera semble relever de ce

³⁴⁰Julia Kristeva, "Une Poétique ruinée" in Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1970, p. 18.

ressort: la retouche de l'histoire narrée et, par suite, le développement sans fin des Histoires.

La vérité unique de l'Histoire, cela n'existe pas. Les récits se tiennent au secret, à distance de tous les personnages de Kundera; ils ne se montrent dans leur complexité et leur relativité, qu'au lecteur qui est en mesure de déduire la spéculation des discours des personnages et de découvrir que la "vérité" de chacun n'a pas la rassurante specularité du miroir: ce n'est qu'une pièce, un fragment dans une mosaïque de connaissances et de vérités relatives articulées par le principe de polyphonie et de variation. Il y faut le mouvement perpétuel, mouvement fugué, sarabande. La sarabande de l'Histoire.

Le roman de Kundera travaillerait en somme à la composition des tesselles de l'Histoire; et seul ce travail de la fiction, travail de rapprochements et d'éloignements des éléments qui fait dès lors de l'écriture une métaphore du "roman d'amour", permettrait la venue des versatiles figures de l'Histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Milan Kundera

Livres

- KUNDERA, Milan. *La plaisanterie*. Paris, Gallimard, 1968.
- KUNDERA, Milan. *Jacques et son maître*. Paris, Gallimard, 1984.
- KUNDERA, Milan. *La plaisanterie*. Paris, Gallimard, 1985.
- KUNDERA, Milan. *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris, Gallimard, 1985.
- KUNDERA, Milan. *La valse aux adieux*. Paris, Gallimard, 1986.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris, Gallimard, 1986.
- KUNDERA, Milan. *La vie est ailleurs*. Paris, Gallimard, 1987.
- KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris, Gallimard, 1989.
- KUNDERA, Milan. *L'immortalité*. Paris, Gallimard, 1990.
- KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*. Paris, Gallimard, 1993.
- KUNDERA, Milan. *Risibles amours*. Paris, Gallimard, 1994.
- KUNDERA, Milan. *La lenteur*. Paris, Gallimard, 1995.
- KUNDERA, Milan. *L'identité*. Paris, Gallimard, 1997.

Interviews, essais, articles.

- KUNDERA, Milan. "Comedy is everywhere". *Index on Censorship*, (novembre-décembre 1977), p. 3-7.

- KUNDERA, Milan. "Le testament des somnambules". *Le Nouvel Observateur*, (9 avril 1982), p. 78-81.
- KUNDERA, Milan. "Et si le roman nous abandonne?". *Le Nouvel Observateur*, (26 août 1983), p. 56-59.
- KUNDERA, Milan. "La plaisanterie était amère". *Le Nouvel Observateur*, (23 août 1985), p. 50-52.
- KUNDERA, Milan. "Une culture anéantie". *Quinzaine littéraire*, no 300, (16-30/04/79), p. 11.
- KUNDERA, Milan. "Le roman: musique et vérité". *Art Press*, no 108, (novembre 1986), p. 42-48.
- KUNDERA, Milan. "Un Occident kidnappé". *Le Débat*, no 27, (novembre 1983), p. 3-22.
- KUNDERA, Milan. "Quelque part là-derrrière". *Le Débat*, no 8, (janvier 1981), p. 50-63.
- KUNDERA, Milan. "Préface à *Miracle en Bohême*". Paris, Gallimard, 1978, p. vii-xiv.
- KUNDERA, Milan. "The legacy of *The Sleepwalkers*". *Partisan Review*, no 51, (1984/1985), p. 724-728.
- KUNDERA, Milan. "Culture et existence nationale". *Temps Modernes*, no 263, (1968), p. 1807-1815.
- KUNDERA, Milan. "Le pari de la littérature tchèque". *Liberté*, vol 23, no3, no 135, (mai-juin 1981), p. 5-12.
- KUNDERA, Milan. "Entretien sur l'art de la composition". *L'infini*, no 5, (hiver 1984), p. 21-31.
- KUNDERA, Milan. "Les chemins dans le brouillard". *L'infini*, no 40, (hiver 92), p. 42-64.

KUNDERA, Milan. "Esch is Luther". *Review of Contemporary Fiction*, no 8, (1988), p. 266-272.

KUNDERA, Milan. "Introduction à une variation". *Jacques et son maître*. Paris, Gallimard, 1984, p. 7-20.

"Milan Kundera". *European Writers. The Twentieth century*. Toronto/New York, Collier MacMillan Canada/Charles Scribner'Sons, 1990, p. 3389-3413.

Ouvrages de critique sur l'oeuvre de Milan Kundera

ADAMS, Vicky. "Milan Kundera: The Search for Self in a Post-Modern World". *Imagination, Emblems and Expressions: Essays on Latin American, Caribbean and Continental Culture and Identity*, ed. by Helen Ryan-Ranson. Bowling Green State University Popular Press, 1993, p. 223-246.

AJI, Aron. "The Abandonment of Lucie Sebetka in *The Joke*". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 170-182.

AJI, Aron. "Beautiful as on a jug a painted flower is the hand that bore you". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 44-56.

AMETTE, Jacques-Pierre. "Milan Kundera -- L'obscurité". *Le Point*, no 803, (8 janvier 1990), p. 8-10.

- ARAGON, Louis. "Ce roman que je tiens pour une oeuvre majeure". Préface à *La plaisanterie*. Paris, Gallimard, 1968, p. i- vi.
- BANERJEE, Maria Nemcova. *Paradoxes terminaux*. Paris, Gallimard, 1993.
- BANERJEE, Maria Nemcova. "The Impossible Don Juan". *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, no 2, (summer 1989), p. 37-45.
- BAYLEY, John. "Fictive Lightness, Fictive Weight". *Salmagundi*, no 73, (winter 1987), p. 84-92.
- BEDIENT, Calvin. "On Milan Kundera". *The New Salmagundi reader*, ed. by Robert Boyers and Peggy Boyers. Syracuse University Press, (1996), p. 232-248.
- BEDIENT, Calvin. "On Milan Kundera". *Salmagundi*, no 73, (winter 1987), p. 93-108.
- BIRON, Normand. "Présentation". *Liberté*, vol. 21, no 121, (janvier/février 1979), p. 11-15.
- BIRON, Normand. "Entretien avec Milan Kundera". *Liberté*, vol. 21, no 121, (janvier/février 1979), p. 17-33.
- BOYERS, Robert. "Between East and West: A Letter to Milan Kundera". *Atrocity and Amnesia, The Political Novel since 1945*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 212-233.
- BOYM, Svetlana. "Documentary Mythologies: Soviet and Eastern European Revisions of History". *XIIIth Congress of the International Comparative Literature The Force of Vision 2:*

- Visions in History*, ed. Gerald Gillespie. *Proceedings of the Association*. (1995), ICLA, p. 99-108.
- BRAND, Glen. *Milan Kundera -- An Annotated bibliography*. New York, London, Garland Publishing Inc., 1988.
- BRAND, Glen. "Kundera and the Dialectic of Repetition". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 209-220.
- CALDWELL, Ann. "The intrusive Narrative voice of M.K.". *Review of Contemporary Fiction*, vol 9, no 2, (summer 1989), p. 46-52.
- CALVINO, Italo. "On Kundera". *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, no 2, (summer 1989), p. 53-57.
- CARROLL, Michael. "The Cyclic Form of *Laughables Loves*". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc, 1992, p. 132-152.
- CHVATIK, Kvetoslav. "Milan Kundera and the crisis of language." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, no 2, (summer 1989), p. 27-26.
- CHVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris, Gallimard, Editions Arcade, 1995.
- CZARNY, Robert. "Un livre à la mesure du monde". *Art Press*, no 5, (décembre 1985/janvier, février 1986), p. 44.
- CZARNY, Robert. "Sur Danilo Kis. Des vies imaginaires-réelles". *Les Nouveaux Cahiers*, no 5, (hiver 1983/1984), p.56-60.

- DOLEZEL, Lubomir. "'Narrative symposium in Milan Kundera's *The Joke*". *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto, University of Toronto Press, 1973, p. 112-125.
- DONAHUE, Bruce. "Laughter and Ironic in the Fiction of Milan Kundera". *Critique: Studies in Modern Fiction*, vol. XXV, no 2, p. 67-96.
- DONAHUE, Bruce. "Viewing the West from the East: Solzhenitsyn, Milosz and Kundera". *Comparative Literature Studies*, no 20, (fall 1983), p. 247-260.
- EAGLE, Herbert. "Genre and Paradigm in Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*". *Language and Theory -- in honor of Ladislav Matejka*, ed. by B.A. Stolz, I.R. Titunik, L. Dolezel. Papers in Slavonic Philology, Department of Slavic Languages and Literature, Ann Arbor, (1984), p. 251-284.
- EAGLETON, Terry. "Estrangement and Irony". *Salmagundi*, no 73, (Winter 1987), p. 25-32.
- ELGRABLY, Jordan. "Conversations with M.K.". *Salmagundi*, no 73, (Winter 1987), p. 3-24.
- FARIS, Wendy. "Desire and Power, Love and Revolution: Carlos Fuentes and Milan Kundera". *Review of Contemporary Fiction*, no 8, (1988), p. 273-284.
- FARIS, Wendy. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". *Magical Realism. Theory, History, Community*, ed. by L. Zamora, W. Faris. Durham & London, Duke University Press, 1995, p. 163-190.

- FINKIELKRAUT, Alain. "Sur la formule 'je t'aime'". *Critique*, vol. 32, no 348, (mai 1976), p. 520-537.
- FOREST, Philippe. "Kundera et la question de l'ironie romanesque". *L'infini*, no 44, (1993), p. 98-105.
- FUENTES, Carlos. "The Other K". *Myself with Others (Selected Essays)*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1988, p. 160-179.
- GAUGHAN, Richard. "Man thinks; God laughs": Kundera's "Nobody will laugh". *Studies in Short Fiction*, vol. XXIX, no 1, (winter 1992), p. 1-10.
- GILL, R.B. "Bargaining in Good Faith: The Laughter of Vonnegut, Grass and Kundera". *Critique: Studies in Modern Fiction*, vol. XXV, (winter 1984), no 2, p. 77-91.
- HANS, James. "Kundera's Laws of Beauty". *Essays in English Literature*, no 19:1, (spring 1992), p. 144-158.
- HERSANT, Yves. "Réécriture -- *Le livre du rire et de l'oubli. Jacques et son maître*". *Critique*, no 427, (décembre 1982), p. 999-1005.
- HERSANT, Yves. "Milan Kundera: la légère pesanteur du kitsch". *Critique*, no 450, (novembre 1984), p. 879-887.
- HERSANT, Yves. "Kundera chez les misomuses". *Critique*, no 560-561, (janvier/février 1994), p. 108-114.
- JEFFERSON, Ann. "Counterpoint and Forked Tongues: Milan Kundera and the Art of Exile". *Renaissance and Modern Studies*, vol. 34, (1991), p. 115-135.

- JUNGMANN, Milan. "Kunderian Paradoxes". *Good-bye Samizdat -- Twenty years of Czechoslovak Underground writing*. Evanston, Northwestern University Press, 1992, p. 153-159.
- IVANKOVIC, Zeljko. "Rjecnik razlika ili rjecnik kao literatura". *Dijalog*, (1986), p. 12-15.
- KARAHASAN, Dzevad. "Kundera i ironija". *Dijalog*, (1986), p. 16-17.
- KIMBALL, Roger. "The ambiguities of Milan Kundera". *New Criterion*, (january 1986), p. 5-13.
- KLEBERG, Lars. "On the border: Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*". *Scando-Slavica*, vol. 30, (1984), p. 57-72.
- KONSTANTINOVIC, Zoran. "Milan Kundera i 'Srednja Evropa'". *Dijalog*, (1986), p.18-20.
- KOVACS, Laurand. "Milan Kundera. *L'insoutenable légèreté de l'être*". *Nouvelle Revue Française*, no 376, (1er mai 1984), p. 137-140.
- KRAL, Petr. "Entretien avec Milan Kundera: Aux racines de la modernité". *Quinzaine Littéraire*, no 352, (16-31/07/1981), p. 6-7.
- KULENOVIC, Tvrtko. "Raspra o Dostojevskom". *Dijalog*, (1986), p. 21-24.
- KUSSI, Peter. "Kundera's Novel and the Search for Fatherhood". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 202-207.

LAPONGE, Gilles. "Milan Kundera nous parle de *La plaisanterie*". *Quinzaine Littéraire*, no 60, (1-15/11/1968), p. 3-4.

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

LE GRAND, Eva. "Voyage dans le temps de l'Europe". *L'infini*, no 44, (1993), p. 73-97.

LE GRAND, Eva. "La liberté de l'imaginaire Kundera". *De la philosophie comme passion de la liberté -- Hommage à A. Klimov*. Québec, Editions du Belfroi, 1984, p. 271-281.

LIEHM, Antonin. "Milan Kundera: Czech Writer". *Czech Literature since 1956: A Symposium*, ed. by W. Harkins, P. Tremsky. New York, Bohemica, 1980, p. 40-55.

LIEHM, Antonin. "The world of Milan Kundera". *Dissent*, no 38, (1983), p. 110-114.

LIEHM, Antonin. "Milan Kundera". *The Politics of Culture*. New York, Grove Press Inc., 1973, p. 131-150.

LODGE, David. "Milan Kundera and the idea of the author in modern criticism". *Critical Quarterly*, vol. 26, no 1&2, (1984), p. 105-121.

LONGINOVIC, Tomislav. "Milan Kundera: Lyricism, Motherhood and Abjection in *Life is elsewhere*". *Borderline culture -- The Poetics of Identity in Four Twentieth-Century Slavic Novels*. Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1993, p. 143-160.

MAKARUSHKA, Irena. "Redemption and Narrative: Refiguration of Time in Postmodern Literature". *European Literature and*

- Theology in the Twentieth Century, Ends of Time*, ed. by D. Jasper, C. Crowder. London, MacMillan Press, 1990, p. 143-152.
- MATVEJEVIC, Predrag. "Srednja Evropa i slavenski svijet". *Dijalog*. (1986), p.25-30.
- MERTENS, Pierre. "Kundera ou le point de vue". *L'Agent double*. Bruxelles, Editions Complexes, 1989, p. 251-310.
- MISURELLA, Fred. *Understanding Milan Kundera: Public events, Private Affairs*. University of South Carolina Press, 1993.
- MISURELLA, Fred. "Milan Kundera and the Central European Style". *Salmagundi*, no 73, (winter 1987), p. 33-64.
- MOLESWORTH, Charles. "Kundera and *The Book*: The Unsaid and the Unsayable". *Salmagundi*, no 73, (winter 1987), p. 65-83.
- MONTALBETTI, Jean. "L'homme de plume". *Magazine littéraire*, (février 1984), p. 62-63.
- MOORE, Susan. "Kundera: The Massacre of Culture". *Quadrant*, (April 1987), p. 63-66.
- von MORSTEIN, Petra. "Eternal return and *The Unbearable Lightness of Being*". *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, no 2, (summer 1989), p. 65-78.
- MUHIC, Ferid. "Enigma gladijatora u opusu Milana Kundera". *Dijalog*. (1986), p. 31-37.
- NADEAU, Maurice. "Contre l'indifférence". *Quinzaine Littéraire*, no 302, (16-31/05/79), p. 4-6.
- O'BRIEN, John. "Milan Kundera; Meaning, Play and the Role of the Author". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 34, no 1, (fall 1992), p. 3-18.

- OPPENHEIM, Lois. "Clarifications, Elucidations: An interview with Milan Kundera". *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, no 2, (summer 1989), p. 7-16.
- OSTI, Josip. "Romanopisac i svijest o romanu". *Dijalog*, (1986), p. 38-43.
- PANDZIC, Ivan. "Stid kao kategorija nepovijesnosti". *Dijalog*, (1986), p. 44-48.
- PAZ, Octavio. "Between Going and Staying". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., p. 3.
- PETRO, Peter. "Apropos Dostoevsky: Brodsky, Kundera and the Definition of Europe". *Literature and Politics in Central Europe: Studies in Honour of Marketa Goetz-Stankiewicz*, ed. by L. Miller, K. Petersen, P. Stenberg and K. Zaenker. Drawer, Camden House Inc., 1993, p. 76-90.
- PETRO, Peter. "Milan Kundera's Search for Authenticity". *Canadian Slavonic Papers*, vol. 34, no 1, (march 1982), p. 44-49.
- PIFER, Ellen. "*The Book of Laughter and Forgetting*: Kundera's narration Against Narration". *The Journal of Narrative Technique*, vol. 22, no 2, (spring 1992), p. 84-96.
- PODHORETZ, Norman. "An Open Letter to Milan Kundera". *The Bloody Crossroads -- Where Literature and Politics meet*. New York, Simon and Schuster, 1986, p. 167-183.
- PORTER, Robert. "Freedom is my love -- The works of Milan Kundera". *Index on Censorship*, vol. 4, no 4, (winter 1975), p. 41-46.

PORTER, Robert. *Milan Kundera: A voice from Central Europe*. Aarhus, Arkoma Publishers, 1981.

PROGUIDIS, Lakis. "Milan Kundera: L'immortalité". *L'infini*, no 44, (hiver 93), p. 66-72.

RESTUCCIA, Frances L. "Homo Homini Lupus: Milan Kundera's *The Joke*". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 153-169.

RICARD, François. "Le roman où aucun mot ne serait sérieux. Notes sur *La lenteur* de Milan Kundera". *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte, sous la direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic*. Montréal, Fidès, 1995, p. 241-250.

RICHARDS, Michael. "Tamina as Alter Ego: Autobiography and History in *The Book of Laughter and Forgetting*". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p.

RICHTEROVA, Sylvie. "Les romans de Kundera et les problèmes de la communication". *L'infini*, no 5, (hiver 1984), p. 32-55.

ROBERT, Daniel. "L'Après-Histoire -- *Le livre du rire et de l'oubli* et *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera". *Passage du temps, ordre de la transition, études réunies par Jean Bessière*. Paris, PUF, p. 37-53.

ROBINSON, Fred Miller. "The History and Significance of the Bowler Hat: Chaplin, Laurel and Hardy, Beckett, Magritte and Kundera". *TriQuarterly*, no 66, (summer 1986), p. 173-200.

ROTH, Philip. "Introducing Milan Kundera". *Laughable loves*, New York, Alfred A. Knopf, 1974, p. vii-xvi.

ROTH, Philip. "Afterword: A Talk with the Author". *The Book of Laughter and Forgetting*. Harmondsworth, Penguin Book Ltd, 1981, p. 229-237.

ROVIELLO, Anne-Marie. "Milan Kundera et le rictus de l'être". *Philosophie et Littérature*. Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 129-138.

ROY, Claude. "Milan et Vera". *La fleur du temps 1983--1987*. Paris, Gallimard, 1988, p. 362-365.

ROYER, Jean. "Démasquer le sérieux". *Ecrivains contemporains, Entretiens I*, (1976-1979). Montréal, L'Hexagone, 1982, p. 128-132.

SALGAS, Jean-Pierre. "Kundera lit de préférence les philosophes". *Quinzaine Littéraire*, no 411, (16-29/02/84), p. 16-17.

SALMON, Christian. "Conversation with Milan Kundera on the Art of the Novel". *Salmagundi*, no 73, (winter 87), p. 119-135.

SAMIC, Jasna. "Kunderini prevodi na francuski". *Dijalog*, (1986), p. 49-53.

SCARPETTA, Guy. "Le quattuor de Kundera". *L'impureté*. Paris, Grasset, 1985, p. 274-283.

- SCARPETTA, Guy. "Hypothèses sur le libertinage". *L'impureté*. Paris, Grasset, 1985, p.330-337.
- SCARPETTA, Guy. "Introduction à Danilo Kis". *Art Press*, no 124, (avril 1988), p. 42-47.
- SCIANNA, Fernandino. "Milan Kundera: Le roman? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident". *Quinzaine Littéraire*, no 286, (1978), p. 4-5.
- SKVORECKY, Josef. "Milan Kundera's Contribution to the Art of the Novel". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 4-8.
- SLAMA, Alain-Gérard. "Kundera, chef d'oeuvre?". *Le Point*, no 903, (8 janvier 1990), p. 10.
- STAVANS, Ilan. "Jacques and his Master: Kundera and his Precursors". *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, no 2, (summer 1989), p. 88-96.
- STRAUS, Nina Pelikan. "Erasing History and deconstructing the Text: Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*". *Critique: Studies in Modern Fiction*, vol. XXVIII, no 2, (winter 1987), p. 69-85.
- STURDIVANT, Mark. "Milan Kundera's Use of Sexuality". *Critique: Studies in Modern Fiction*, vol. XXVI, no 3, (winter 1985), p. 131-140.
- THOMPSON, Ewa. "The writer in exile: the good years". *Slavic and East European journal*, vol. 33, no 3, (1989), p. 499-515.

- UPDIKE, John. "Czech Angels". *Hugging the Shore: Essays and Criticism*. New York, Vintage, 1983, p. 509-515.
- VARNAI, Paul. "Milan Kundera: *The Joke*". *Canadian Slavonic Papers*, vol. 12, no 1, (1970), p. 357-360.
- VERY, Bertrand. "Milan Kundera or the Hazards of Subjectivity". *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, no 2, (summer 1989), p. 79-87.
- VISKOVIC, Velimir. "Kundera i Krleza". *Dijalog*, (1986), p. 54-58.
- WAWRZYCKA, Jolanta. "Betrayal as a Flight from Kitsch in *The Unbearable Lightness of Being*". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 267-280.
- WORKMAN, Mark. "Folklore and the literature of Exile". *Folklore, Literature and Culture Theory, collected essays*, ed. by C.L. Preston. New York, London, Garland Publishing Inc., (1992), p. 267-280.
- ZEKULIN, Gleb. "The Intellectual's Dilemma: The Hero in the Modern Czech Novel". *Canadian Slavonic Papers*, no 14, (1972), p. 634-641.
- ZIMRA, Clarisse. "From *Lightness* to *Immortality*: Kundera's Incestextual Abyss". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed. by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 320-347.
- ZOGHBY, Mary. "Kundera's Dog as Metaphor and Character". *Milan Kundera and the Art of Fiction -- Critical Essays*, ed.

by Aron Aji. New York, London, Garland Publishing Inc., 1992, p. 281-289.

Ouvrages de philosophie et de théorie générale.

ALLARD, Yvon. *Le roman historique -- guide de lecture*. Longueuil, Editions du Préambule, 1987.

BARBERIS, Pierre. *Le Prince et le marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire*. Paris, Fayard, 1980.

BARTHES, Roland. "Le discours de l'histoire". *Poétique*, no 49, (février 1982), p. 13-21.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire -- Note sur la photographie*. Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers de Cinéma, 1980.

BARTHES, Roland. *Leçon inaugurale faite le 7 janvier 1977*. Paris, Collège de France, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris, Gallimard, 1991.

BIRNBAUM, Marianna. "History and Human Relationships in the Fiction of Danilo Kis". *Cross Currents*, no 8, (1989), p. 345-360.

de CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'Histoire*. Paris, Gallimard, 1975.

DEGUY, Michel. *La poésie n'est pas seule*. Paris, Seuil, 1987.

DERRIDA, Jacques. *Passions*. Paris, Galilée, 1993.

- DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica -- Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1998.
- ESCHER, Maurits Cornelius. *World of M.C. Escher*. New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1971.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris, "Collection Tel", 1975.
- GLEICHMANN, Gabi. "Danilo Kis. Après Kundera". *Globe*, (mimars/mi-avril 1986), p. 40-46.
- GORJUP, Branko. "Textualising the Past: The Function of Memory and History in Kis's Fiction". *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 14, no 1, (spring 1994), p. 161-168.
- HALSALL, Albert. "Historicité, véridiction, fiction". *L'Art de convaincre*. Toronto, Paratexte, 1988, p. 269-310.
- HAMSIK, Dusan. *Writers against Rulers*. London, Hutchinson & Co, 1971.
- HARKINS, William. "The Czech Novel Since 1956: At home and abroad". *Czech Literature since 1956: A Symposium*, ed. by W. Harkins, P. Tremsky. New York, Bohemica, 1980, p. 3-15.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern*. Toronto, Oxford University Press, 1988.
- KIBEDI-VARGA, Aron. "Le récit postmoderne". *Littérature*, no 77, (février 1990), p. 10-21.

- KIS, Danilo. *Un tombeau pour Boris Davidovitch*. Paris, Gallimard, 1979.
- KIS, Danilo. *Leçon d'anatomie*. Paris, Fayard, 1993.
- KIS, Danilo. "Nommer, c'est créer". *Art Press*, no 5, (décembre 1985/janvier, février 1986), p. 42-43.
- KIS, Danilo. "Variations sur des thèmes d'Europe Centrale". *Le Messager Européen*, no 1, (1987), p. 270-302.
- KIS, Danilo. "Censorship/self censorship". *Index on Censorship*, no 1, (1986), p. 43-44.
- KIS, Danilo. "Le Dernier Bastion du bon sens". *Gulliver*, no 2/3, (juin 1990), p. 350-353.
- "Avec Danilo Kis". *La Règle du jeu*, no 3, (janvier 1991), p. 160-196.
- KOVACS, Laurand. "Danilo Kis: *Un tombeau pour Boris Davidovitch*". *Nouvelle Revue Française*, no 325, (février 1980), p. 145-147.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris, Plon, Press Pocket, 1962.
- LEVY, Bernard-Henri. "Danilo Kis, roman". *Lettre Internationale*, no 25, (15 juin 1990), p. 63-64.
- LONGINOVIC, Tomislav. "History, performance and Horror in *The tomb for Boris Davidovitch*". *Borderline culture -- The Poetics of Identity in Four Twentieth-Century Slavic Novels*. Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1993, p. 109-142.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris, Ed. de Minuit, 1979.

- LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*.
- LYOTARD, Jean-François. *Heidegger et les "juifs"*. Paris, Galilée, 1988.
- MIHAILOVIC, Vasa. "Faction or Fiction in A Tomb for Boris Davidovitch: *The Literary Affair*". *The Review of Contemporary Fiction*, vol 14, no 1, (spring 1994), p. 169-173.
- MOTOLA, Gabriel. "Danilo Kis: Death and the Mirror". *The Antioch Review*, vol. 51, no 4, (fall 1993), p. 605-621.
- PATERSON, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- Prague, l'été des tanks. Reportage dirigé par Pierre Desgroupes, Pierre Dumayet et Alain Stanké*. Montréal, Editions de l'Homme, 1968.
- RICARD, François. *La littérature contre elle-même*. Montréal, L'Hexagone, 1985.
- The Soviet Invasion of Czechoslovakia: Its effects on Eastern Europe*, ed. by E.J. Czerwinski, J. Prekalkiewicz. New York, Washington, Praeger Publishers, 1972, p. 43-62.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Ed. du Seuil, 1978.
- YANNAKIS, Illo. "Prague: 1938, 1948, 1968". *Quinzaine Littéraire*, no 352, (16-31/07/81), p. 5-6.