



HAL
open science

Kundera et l'Histoire - Les Histoires de Kundera

Marion Chapuis

► **To cite this version:**

Marion Chapuis. Kundera et l'Histoire - Les Histoires de Kundera. Littératures. 2009. dumas-00433870

HAL Id: dumas-00433870

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00433870>

Submitted on 20 Nov 2009

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

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

Université Stendhal Grenoble III

UFR des lettres et arts

Kundera et l'Histoire

Les Histoires de Kundera

Mémoire Master 1

« Lettres et arts »

Spécialité « Littératures »

PRESENTE PAR MARION CHAPUIS

SOUS LA DIRECTION DE M. BERTRAND VIBERT

Année universitaire 2008/2009

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier Monsieur Bertrand VIBERT pour avoir suivi mon travail avec attention, pour ses conseils et corrections, pour son soutien et ses encouragements lors des moments de doute.

Je remercie également ma mère pour sa relecture attentive, ainsi que ma sœur, Anne-Lise, et Fabien pour leurs conseils « d'aînés ».

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	5
I. Comment lire Kundera ? L'interprétation idéologique en question	9
1) Contexte de la réception des œuvres de Milan Kundera en Tchécoslovaquie	10
a) Le contexte politique	10
b) Le contexte littéraire	13
2) La réception de <i>La Plaisanterie</i> et ses controverses	15
a) Les intellectuels français : une projection utopique	16
b) Les intellectuels tchécoslovaques : une vocation prédéfinie	19
3) Les paradoxes de Milan Kundera	22
a) Kundera : écrivain « engagé » malgré lui	22
b) L'Europe centrale : identité et spécificité	25
c) Ecrivain dissident : une réalité récusée	28
4) La critique de la réception : une possible interprétation	31
a) Les références historiques : le fondement de l'imaginaire	31
b) Texte et contexte : un savoir partiel	32
c) La distance temporelle : une nouvelle signification	35
II. L'Histoire : une force implacable	38
1) L'Histoire selon Kundera : la mise en abyme de l'homme	38
a) L'ambition d'une dimension mondiale	38
b) Kundera : comment vaincre l'Histoire ?	41
c) L'Histoire comme « situation existentielle révélatrice »	43
2) L'homme et l'Histoire : objectivation et subjectivation	46
a) Le poids du passé	46
b) L'homme : le sujet de l'Histoire	52
c) L'homme : l'objet de l'Histoire	56
3) Mémoire, Histoire et oubli	60
a) Mémoire de l'Histoire ; histoire de la mémoire	60
1. <i>Théorie de l'Histoire et de la mémoire</i>	60
2. <i>Mémoire des personnages</i>	63
b) La dictature de l'oubli	66
1. <i>L'oubli : comment et pourquoi</i>	66
2. <i>Le livre de l'oubli</i>	67

III. En quête d'identité ; enquête d'identité	71
1) Le « laboratoire anthropologique »	71
a) Le roman : lieu du questionnement existentiel.....	71
b) L'univers totalitaire : l'individu divisé	74
c) L'oubli : une identité individuelle incertaine	76
2) L'âge lyrique	80
a) Lyrisme, « âge lyrique » et révolution	80
b) Lyrisme et narcissisme.....	83
1. <i>La Vie est ailleurs : l'« anti roman d'éducation »</i>	84
2. <i>Le narcissisme : la « crise d'identité »</i>	86
3. <i>Le narcissisme : le miroir des autres</i>	89
3) Le kitsch ou l'identité mise en péril	91
a) Le kitsch : origine et définition	92
b) Un décor d'allégresse : le kitsch totalitaire	95
c) L'uniformisation : l'identité mise en péril	99
 <i>Conclusion</i>	 106
 <i>Bibliographie</i>	 109

Introduction

Aborder Milan Kundera par le thème de l'idéologie paraît à priori risqué étant donné la fermeté de sa position sur ce sujet ainsi que sur son statut d'écrivain engagé et dissident :

« Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes dissident ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? – Ni l'un ni l'autre, je suis romancier. »¹

Depuis déjà de nombreuses années, Kundera refuse tout entretien et a réduit sa biographie à deux courtes phrases au début de ses ouvrages : « Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France. » Mis à part Martin Rizek dans son ouvrage *Comment devient-on Kundera ?* (Paris, L'Harmattan, 2001) qui retrace le parcours littéraire de l'auteur dans son entier ainsi que sa lutte pour l'autonomie littéraire de ses œuvres, peu de critiques osent encore aujourd'hui aborder le thème de l'idéologie et de l'Histoire dans l'œuvre de Milan Kundera. Tous ont choisi de respecter peu ou prou la volonté de l'auteur sur ce sujet. Alors pourquoi avoir choisi une telle ligne directrice pour ce mémoire ?

Cela remonte à ma première lecture de Kundera, il y a déjà plusieurs années. Il s'agissait de son roman *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Ma première réaction après cette lecture, fut d'ouvrir une encyclopédie pour lire l'histoire de la Tchécoslovaquie du XXème siècle. Ma naïveté qui était alors la mienne à cette époque, était enchantée d'avoir découvert, grâce à la littérature, l'histoire encore floue pour moi, d'un pays presque tout aussi flou. Pendant quelques temps, je ne retenais donc essentiellement de cette lecture, que l'ouverture historique qu'elle m'avait offerte. Quelques années plus tard, en flânant dans une librairie, je découvre le dernier ouvrage que Kundera venait de faire paraître, *L'Ignorance*. Cette nouvelle lecture conforta mon idée selon laquelle l'histoire de la Tchécoslovaquie avait fortement marqué son auteur. Dans ma lancée, je lus à la suite *La Plaisanterie* et *Le Livre du rire et de l'oubli*, et je me renseignai sur l'auteur et ses textes. J'appris bien vite le destin qui fut le sien en Tchécoslovaquie, son exil en France et par la suite, sa position quant à une lecture historique ou idéologique de ses œuvres. Cependant, avec les connaissances qui étaient à présent les miennes, je ne pouvais me résoudre à évincer entièrement une interprétation historique des œuvres de Kundera. Je me souvenais de ma première lecture et de l'impression qu'elle m'avait faite. Tous ses textes suivants, bien qu'ils me fissent découvrir d'autres dimensions de l'œuvre, me conduisaient toujours vers l'idée que l'histoire de la

¹ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, page 190.

Tchécoslovaquie était centrale dans l'œuvre de Kundera. L'année suivante, au cours d'un séminaire sur la méthodologie des critiques littéraires, je découvris la critique de la réception. La liberté d'interprétation offerte au lecteur par cette critique littéraire, a immédiatement encouragé mon intuition qui était celle qu'aucune lecture n'était impossible, du moment où le lecteur la ressent comme telle.

[...] L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. [...]

La lecture est création dirigée. [...] L'objet littéraire n'a d'autre substance que la subjectivité du lecteur. [...]

Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son œuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage. [...] Et puisque cette création dirigée est un commencement absolu, elle est donc opérée par la liberté du lecteur en ce que cette liberté a de plus pur. Ainsi l'écrivain en appel à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage.¹

Il était clair à présent pour moi que, malgré les positions fermes de Kundera, une interprétation idéologique de son œuvre, par le biais des réceptions successives, était possible.

Peut-être faut-il préciser avant d'aller plus loin ce qui est entendu par une « interprétation idéologique et historique ». Tout d'abord, les termes « idéologique » et « historique » seront employés au même titre dans ce mémoire pour désigner l'ensemble des idées, des doctrines et des événements – essentiellement relatifs à la politique – de la Tchécoslovaquie. Et cela pour une simple raison : l'Histoire du XX^{ème} siècle de ce pays englobe et relève de l'idéologie communiste, tout comme l'idéologie communiste a contribué à la formation de cette Histoire. Une interprétation idéologique de l'œuvre de Kundera permettra donc d'éclairer le sens qu'il donne à l'Histoire dans ses romans. Le propos de ce mémoire n'est pas d'interpréter de manière idéologique ou historique les récits de l'auteur puisque ce travail a déjà été effectué par les contemporains de ses premières parutions et notamment de celle de *La Plaisanterie*. Cette étude souhaite montrer que, malgré les déviances et excès de ces interprétations dans les années soixante-dix, ces critiques peuvent encore aujourd'hui éclairer une partie de l'œuvre de Kundera. La lecture idéologique vise donc à établir les relations entre les idées, les doctrines et les événements de la Tchécoslovaquie communiste, qu'ils soient littéraires, politiques ou sociaux, et l'œuvre de Milan Kundera.

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 2008, pages 48 à 53.

Cependant, et pour revenir à la genèse de ce mémoire, il est rapidement apparu que si cette interprétation idéologique était une lecture possible, elle masquait l'enjeu principal de l'œuvre de Kundera à savoir, l'individu. Mon intérêt pour l'Histoire dans les romans de cet auteur était aussi un intérêt pour ceux qui ont vécu cette Histoire. L'omniprésence des souvenirs chez les personnages ainsi que du thème de la mémoire, m'ont vite permise de faire le lien entre l'homme et l'Histoire. Ainsi, mon étude s'est naturellement dirigée vers le sens que Kundera offre à l'Histoire dans ses romans et qui justement, n'a de signification pour lui, que lorsqu'elle permet de mettre en lumière l'homme et son identité. Après l'analyse des différentes situations dans lesquelles l'homme était confronté à l'Histoire, il ne me restait plus qu'à me poser une question essentielle : qu'est-ce que l'identité ?

Pour parvenir à cela, trois romans de Milan Kundera ont été choisis pour cette étude : *La Plaisanterie*, *La Vie est ailleurs* et *Le Livre du rire et de l'oubli*. Non pas que les autres romans ne présentaient pas d'intérêt pour cette approche, mais parce que ces trois-là avaient l'avantage d'avoir été écrits en Tchécoslovaquie, ce que les critiques de Kundera nomment sa « période tchécoslovaque ». Leurs parutions au moment du Printemps de Prague ou dans les années qui suivirent, concentrèrent le critique littéraire sur l'unique réception idéologique, surtout en ce qui concerne *La Plaisanterie*. Les différentes polémiques qui suivirent la parution de ce roman quant à son statut idéologique et historique, s'inséraient parfaitement et de droit dans ce mémoire. De plus, ils avaient tous les trois l'atout d'offrir une large place à l'Histoire et à ses rapports avec l'homme. *Le Livre du rire et de l'oubli* présentait aussi l'avantage non négligeable de se concentrer sur le thème de l'oubli et de la mémoire, notions importantes dans notre étude. Les autres romans et notamment *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *L'Immortalité* ont cependant permis d'ouvrir la réflexion à de nombreuses reprises et cette étude leur doit aussi beaucoup, bien qu'ils ne soient pas le sujet principal de celle-ci.

A partir des observations précédentes, il est à présent possible de détailler plus précisément les points que va suivre l'étude, celui de départ ayant déjà été esquissé : il s'agit de savoir si l'interprétation idéologique et historique de l'œuvre de Milan Kundera, qui a créée tant de controverses et polémiques, est encore aujourd'hui, à la lumière de la critique de la réception, une interprétation possible. Le titre du mémoire, « Kundera et l'Histoire ; les histoires de Kundera », a pour ambition de montrer l'articulation principale de cette étude, à savoir quelle place joue l'Histoire dans les romans de Kundera et surtout dans la vie des personnages : quel rôle Kundera offre-t-il à l'Histoire dans ses œuvres ? De plus, comment l'homme s'inscrit-il dans celle-ci et inversement, comment concourt-il à sa formation ? Enfin,

comment l'identité des personnages se construit-elle dans cette Histoire mouvementée ? De ces trois questions naissent les trois chapitres du mémoire :

Chapitre 1 : Comment lire Kundera ? L'Interprétation idéologique en question

Après un bref rappel du contexte historique et littéraire de la parution des œuvres dites « tchécoslovaques » de Kundera, l'étude se penchera sur les diverses interprétations idéologiques des intellectuels français et tchécoslovaques des années soixante-dix, ainsi que sur les positions fermes mais ambiguës de l'auteur au sujet de ces interprétations et sur son statut d'écrivain d'Europe centrale (comme il aime à le préciser), d'écrivain engagé et dissident. L'analyse de ces différents points de vue permettra d'insérer celui soutenu dans ce mémoire, à savoir que grâce à l'éclaircissement qu'offre la critique de la réception, l'interprétation idéologique des œuvres de Kundera demeure une lecture possible mais non absolue.

Chapitre 2 : L'Histoire : une force implacable

Cette partie sera tout d'abord consacrée au rôle que Kundera offre à l'Histoire dans ses romans, soit celui de révéler des « situations existentielles révélatrices ». ¹ Le romancier utilise l'Histoire pour accéder à des aspects de l'individu et de son identité jusqu'alors inconnus. Dans cette relation avec l'Histoire, les tentatives des personnages pour influencer sur celle-ci dans leur engagement au sein de la société et de la politique, sont souvent vaines. Ils demeurent malgré eux la proie d'une Histoire en marche et aux forces implacables.

Chapitre 3 : En quête d'identité ; enquête d'identité

Dans la logique de l'étude, et après avoir observé l'Histoire, puis l'individu et l'homme, cette dernière partie se penchera exclusivement sur l'individu et plus précisément sur son identité. Milan Kundera fait de ses romans un « laboratoire anthropologique » ² dans lesquels il se propose de questionner l'existence. De ces questionnements, deux thèmes majeurs ont été retenus dans le mémoire, de par leur omniprésence dans les romans étudiés et de leur lien avec le sujet général de celui-ci. Il s'agit de l'âge lyrique et du kitsch qui tous deux concourent à la division interne de l'individu.

¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, page 51.

² Milan Kundera, postface pour les éditions américaine, italienne et allemande à *La Vie est ailleurs*, cité par Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, « Arcades » Gallimard, 1995, page 228.

I. Comment lire Kundera ? L'interprétation idéologique en question

Je rêve d'un monde où les écrivains seraient obligés par la loi de garder secrète leur identité et d'utiliser des pseudonymes.¹

Tel est le vœu que fait Milan Kundera à l'entrée « pseudonyme » de ses « Soixante-treize mots » qui forme la sixième partie de *L'Art du roman*. Dérangé par les interprétations d'ordre idéologiques et historiques qui ont été faites de ses œuvres et particulièrement de *La Plaisanterie*, du fait de son passé d'écrivain en Tchécoslovaquie communiste, Kundera a depuis décidé de réduire sa biographie au minimum :

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

Voici les seules informations que ses romans nous donnent sur sa vie. De cette manière, l'auteur souhaite faire taire les controverses nées à la parution de *La Plaisanterie* qui ont assimilées l'œuvre au contexte politico-culturel de la Tchécoslovaquie ainsi qu'aux engagements de l'auteur contre la politique répressive de l'Etat – notamment au sujet de la censure et de la liberté d'expression. Son interdiction de publier après 1968 ainsi que son départ contraint de la Tchécoslovaquie pour la France ont continué d'alimenter de telles lectures.

Si aujourd'hui les critiques s'accordent tous pour dire que l'élément idéologique est une composante mineure des œuvres de Kundera et que l'essentiel se trouve dans d'autres thèmes plus existentiels, l'étude de cette composante demeure cependant importante et cela pour une raison au moins: durant de nombreuses années, tous les critiques ou presque se sont penchés sur ce seul élément. Avec la connaissance de ces controverses, des points de vue de Milan Kundera et de l'évolution de la critique vers une herméneutique kunderienne plus existentialiste, il convient à présent de s'interroger sur la naissance de cette méprise et de voir en quoi Kundera lui-même a malgré lui contribué à celle-ci. Le retour sur ces éléments de l'histoire de la réception des œuvres de Kundera mènera en outre à cette question : l'interprétation idéologique est-elle encore recevable aujourd'hui ?

¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, page 172.

1) Contexte de la réception des œuvres de Milan Kundera en Tchécoslovaquie

Alors qu'en 1968 Milan Kundera est déjà reconnu dans son pays, la Tchécoslovaquie, pour avoir publié de nombreux textes comme de la poésie et du théâtre, il apparaît sur la scène littéraire internationale avec son roman *La Plaisanterie*, qui fera de lui un romancier mondialement connu et reconnu. La dimension historique attribuée à cette œuvre et à celles qui vont suivre est étroitement liée au contexte historique et littéraire du moment. En effet, l'importance donnée par les critiques à l'Histoire dans l'œuvre de Milan Kundera semble mieux être comprise à la lumière des événements qui ont marqué ces années de troubles. C'est pourquoi un rappel de ceux-ci nous permettra de mieux comprendre les paradoxes liés à la réception de ses œuvres – et notamment à *La Plaisanterie* – et à l'homme lui-même.

a) Le contexte politique¹

1968 est l'année de tous les bouleversements et la Tchécoslovaquie n'échappera pas à ce mouvement contestataire. Ce que l'on a appelé le Printemps de Prague est le résultat d'une longue gestation débutée des années auparavant dans un pays qui, suite au Coup de Prague en 1948, fut le dernier d'Europe à passer du côté soviétique.

En 1960, le 11 juillet, la République socialiste tchécoslovaque est instaurée constitutionnellement, bien que dans les faits, le putsch communiste a eu lieu en février 1948. Cette république est dirigée par Antonin Novotny, qui se trouve être aussi à la tête du Parti communiste tchécoslovaque de 1953 à 1968. Aussitôt il amorce une déstalinisation du pays en réhabilitant les victimes des procès de Prague de 1952. Cependant, l'absence de démocratie est bien réelle ; un parti unique exerce le pouvoir et n'hésite pas à mettre en place une répression sévère des opposants ; quant aux écrivains et artistes, ils sont frappés d'une censure rigoureuse. Dès les années 1960, le régime est de plus en plus contesté, notamment par les intellectuels. En 1967, le Premier Secrétaire du parti communiste slovaque, Alexandre Dubcek, défie le pouvoir en contestant la direction et particulièrement Antonin Novotny que la Russie ne vient pas soutenir. Le 5 janvier 1968, Novotny est remplacé par Alexandre Dubcek à la tête du parti. La présidence du pays est cédée à Ludvik Svoboda. Dubcek tente

¹ Dans cette partie et la partie suivante sur le contexte littéraire, nous nous basons sur deux ouvrages principaux : l'introduction de Petr A. Bilek, *Dictionnaire des écrivains tchèques*, traduit du tchèque par Meunier Benoit, Prague, Libri, 2005, ainsi que Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001.

immédiatement d'instaurer « un socialisme à visage humain » en lançant un programme d'assouplissement du régime dès le mois d'avril de la même année. Il réaffirme la liberté et les droits fondamentaux comme ceux de la presse, droit d'expression, de réunion et de circulation. Il veut limiter le pouvoir de la police d'Etat et favoriser le multipartisme. Ce programme doit être mis en place par le Parti communiste tchécoslovaque mais la pression populaire encourage son application immédiate. Une période de détente commence alors en Tchécoslovaquie. La liberté de la presse notamment modifie quelques données. En effet, à travers celle-ci, les critiques contre l'URSS se font de plus en plus régulières et sévères comme le montrent deux faits : en 1967, l'écrivain Soljenitsyne envoie une lettre à l'Union des écrivains soviétiques pour protester contre celle-ci et contre le manque de liberté d'expression qui lui est concomitante ; puis le 27 juin 1968, le journaliste et écrivain Ludvik Vaculik publie le manifeste des *Deux Mille mots*, signé par de nombreux intellectuels, et dans lequel il tente de rallier ses concitoyens contre le conservatisme du parti communiste et réclame plus de liberté. La contestation est bien présente et commence doucement son travail. Cependant il faut bien comprendre que ces intellectuels se revendiquent du socialisme et affirment leur attachement à celui-ci ; leur but n'est pas de le remettre en question intégralement mais simplement de le réformer pour aller vers plus de liberté et moins de censure. Parallèlement à ce début de protestation chez les intellectuels et artistes, à Moscou Brejnev durcit son autorité : la revue *Tvar* est interdite de publication, des écrivains, Daniel, Sinyavski et Benes, sont arrêtés.

En juin 1967, le IV^e congrès des écrivains a lieu tandis qu'au Proche-Orient une crise éclate. Alors que les médias soviétiques et tchécoslovaques soutiennent les pays arabes par des informations qui se teintent rapidement d'antisémitisme, au congrès les intellectuels se soulèvent contre cette propagande en s'attaquant à la censure lors du congrès. Klima, Vaculik et Liehm notamment, la dénonce violemment ce qui leur vaudra l'exclusion du parti communiste. Kundera reste plus nuancé dans ses propos et condamne la censure comme un « obstacle à l'épanouissement culturel de la nation tchèque »¹. L'expérience unique de cette nation est un thème central de son discours :

[...] Kundera déplore la perte de la tradition européenne et le retour de la culture vers un provincialisme borné. Indirectement, il attaque le vandalisme des ignorants et réclame le respect de la liberté d'expression au nom de l'épanouissement culturel : l'art vit de la transgression.

Pour ce qui est de l'avenir, Kundera se montre modérément optimiste. Ses espérances reposent surtout sur le caractère unique de l'expérience tchèque : au

¹ Martin Rizek, *Comment devient Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001. Page 51

vingtième siècle la nation tchèque s'est retrouvée au cœur de l'Histoire, a parcouru toutes les transformations.¹

Pour cette prise de position modérée, Kundera recevra un simple blâme du Parti. Toutes ces mesures répressives à l'encontre des intellectuels renforcent la contestation déjà bien présente au sein de la population.

Ce « socialisme à visage humain », bien qu'il ne soit pas un renversement du régime en place, représente vite une menace pour Moscou. Ainsi, dans la nuit du 20 au 21 août 1968, les chars soviétiques pénètrent dans Prague pour écraser ce qui fut le Printemps de Prague. Le pays est envahi par quatre cent mille soldats et six mille trois cents chars du pacte de Varsovie (URSS, Bulgarie, Pologne, Hongrie et RDA). Plusieurs centaines de personnes sont blessées et plus de soixante-dix trouvent la mort. Dubcek est immédiatement arrêté et conduit à Moscou où il va subir des pressions psychologiques et physiques durant plusieurs jours. Contraint de céder, il signe avec le Parti communiste tchécoslovaque le Protocole de Moscou qui justifie l'intervention armée de l'URSS. Kundera relate cet épisode de l'histoire de son pays dans *Le Livre du rire et de l'oubli* :

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.²

Après l'intervention des chars russes, Kundera interviendra par l'intermédiaire d'un article intitulé « Le Destin des Tchèques » (« Cesky udel ») dans lequel il se félicite de constater que l'héritage du Printemps de Prague n'a pas été totalement anéanti :

La tentative de créer (et pour la première fois dans l'histoire du socialisme) un socialisme sans l'omnipotence de la police secrète, avec la liberté de la parole écrite et dite, avec une opinion publique qu'on écoute et une politique qui s'y appuie, avec une culture moderne se développant librement et avec des gens privés de leur peur, ce fut une tentative par laquelle les Tchèques et les Slovaques se sont retrouvés pour la première fois depuis la fin du Moyen Age au centre de l'histoire mondiale et ont adressé au monde leur message.

[...] Le sens du message tchécoslovaque était [de] : Montrer quelles immenses possibilités démocratiques restent encore inutilisées dans le projet socialiste et montrer que ces possibilités peuvent se réaliser uniquement à condition de libérer entièrement l'indépendance politique d'une nation souveraine. Cet appel tchécoslovaque reste valable.³

En octobre de la même année, son livre *La Plaisanterie* paraît en France.

¹ *Ibid.*, page 89.

² Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985. Page 31

³ Cité par Martin Rizek, *op. cit.*, page 90.

b) Le contexte littéraire

Le climat littéraire de la Tchécoslovaquie est étroitement lié à celui de la politique du pays, étant donné notamment que c'est l'Etat qui dirige la presse et la censure.

A partir de 1962, en pleine période de déstalinisation et profitant d'un relâchement relatif, les intellectuels et artistes tchécoslovaques sont en pleine effervescence. Cette période de dégel permet à l'œuvre de se concentrer sur elle-même et sur ses propres valeurs ; la littérature s'interroge sur ses propriétés, ses thèmes et ses idées. L'œuvre repose à présent sur le talent et le travail de son auteur et non sur son attitude idéologique comme le montre l'article intitulé « Comment travaille un écrivain ? » de Ilya Ehrenburg publié à Moscou, ainsi que l'essai « Sur la sincérité de l'art » par V. Pomerantsev.

La poésie connaît elle aussi une période d'épanouissement avec la naissance du courant de la « poésie du quotidien », réuni autour de la revue pragoise *Kveten* à laquelle Kundera prend part. Quant à la prose, elle s'ouvre à « la vie autour de nous » (« zivot kolem nas ») selon son propre programme ; ainsi des thèmes qui restaient tabous jusqu'alors, comme le sort des Juifs durant la Shoah, sortent de l'ombre. De plus, elle se concentre sur le sort de destins individuels ; les récits de guerre font à nouveau surface mais non pour glorifier certains héros ou martyrs, mais pour témoigner de ces milliers de destins individuels que la guerre a détruits. A cette époque aussi le théâtre est en plein changement avec notamment *Un Dimanche d'août* (« *Srpnova nedel* », 1958) et *La Nuit de cristal* (« *Kristalova noc* », 1961) de Frantisek Hrubin ainsi que *Les Propriétaires des clés* (« *Majitele klicu* », 1962) de Milan Kundera ou *La Fête en plein air* (« *Zahradni slavnost* », 1963) de Vaclav Havel.

La période de relâchement de la censure dans les années post-staliniennes ainsi qu'une politique éditoriale moins directive, favorisent aussi fortement le développement de la presse et de nombreuses revues naissent chaque année comme en 1956 de la revue *Svetova literatura* par Josef Skvorecky, écrivain et traducteur, dans laquelle se réfugieront écrivains et intellectuels favorables à une politique culturelle plus libre. Cette revue s'ouvre aux auteurs internationaux comme Kafka, Apollinaire ou Camus. Les années soixante voient aussi la consécration de Bohumil Hrabal qui recopie et publie ses manuscrits des années cinquante. Ses œuvres sont accueillies avec enthousiasme par le public notamment par son choix de ne pas prendre pour héros des acteurs de l'Histoire, mais bien des seconds rôles qui ne sont pas intégrés aux grands événements de l'Histoire, comme c'est le cas dans *Trains étroitement surveillés* (« *Ostre sledovane vlaky* », 1964).

De son côté, Kundera s'engage dans les débats esthétiques et politiques de l'époque comme nous pouvons notamment le lire dans la préface à l'ouvrage intitulé *La Grande Utopie de la poésie moderne* (*Velika utopie moderni poezie*, 1965) dans lequel il a regroupé et traduit des textes de Guillaume Apollinaire. Le poète français sert de point de départ à une réflexion plus large sur les enjeux esthétiques et politiques de la Tchécoslovaquie, réflexion qui s'achève sur la critique du « socialisme réel »¹ :

Le socialisme est là ; ce n'est plus une utopie ou une vision. Or, sa face *réelle* ne ressemble que vaguement aux rêves de jadis ; [...] le monde socialiste est lui aussi un univers chargé de préjugés, de soucis, de conflits et de problèmes moraux plutôt complexes. [...] *tel* est le climat intellectuel dont naît l'art d'aujourd'hui.

La conception de l'art de Kundera se tourne à présent vers la démystification des apories de la société totalitaire dans laquelle il évolue.

Dans la seconde moitié des années soixante, la prose et la poésie se tournent vers l'expérience vécue et son analyse. Le roman tente de peindre le monde de la manière la plus concrète possible pour faire de ses récits des paraboles universelles. *La Hache* (« *Sekyra* ») de Ludvik Vaculik et *La Plaisanterie* (« *Zert* ») de Milan Kundera, qui sortent respectivement en 1966 et 1967, sont généralement lus de cette manière, comme des romans politiques analysant les dernières décennies, leur valeur esthétique étant mise de côté. Le lien entre le phénomène social et la littérature devient de plus en plus évident. Les écrivains, fort appréciés par les médias et la population (notamment Klima, Vaculik, Kundera...) sont majoritairement perçus comme les porte-parole du peuple étant donné leur connaissance de la vie de leurs concitoyens et de leur « impact » sur les plus hautes sphères. De nombreux écrits sur le mode des mémoires ou de la réflexion sur sa propre écriture, tels *Les Tribulations littéraires d'un écrivain tchèque à l'étranger* (« *Literarni dobrodruzstvi českého spisovatele v cizine* ») d'Egon Hostovsky, publié en 1966 en exil, *Les Écrivains et le pouvoir* (« *Spisovatele a moc* ») de Dusan Hamsik, ou encore *Une Génération* (« *Generace* ») de Liehm – interdit de publication à partir de 1969 – renforcent l'idée de la singularité de l'écrivain au destin unique.

Après cette période d'épanouissement culturel, la répression culturelle dite de « consolidation » qui va suivre – à partir des années 1969-1972 – va logiquement être tournée vers les écrivains. Des dizaines d'auteurs renommés sont privés de publication, leurs œuvres déjà publiées sont retirées des bibliothèques. Beaucoup de ces auteurs sont contraints d'exiler ou choisissent librement l'exil après l'écrasement de Prague par les chars russes en 1968 comme Joseph Skvorecky et Arnost Lustig, ou Milan Kundera et Pavel Kohout dans les années qui suivirent. Cependant, après l'intervention des chars russes, Kundera va vivement

¹ Martin Rizek, *op. cit.*, page 81.

critiquer ceux qui choisissent l'exil immédiat, à travers son article « Le Destin des Tchèques » déjà cité. Il regrette leur trop grande méfiance à l'égard d'hommes politiques qui les ont appelés à revenir en Tchécoslovaquie. Il voit dans cette méfiance un pessimisme non justifié.

La littérature prend alors un nouveau chemin et se divise entre la littérature officielle, la littérature inédite et la littérature exilée. Certains écrivains comme Bohumil Hrabal se repentissent publiquement pour pouvoir réintégrer leur patrie et la littérature officielle. Naît ainsi une divergence entre la littérature des exilés et celle des dissidents restés en Tchécoslovaquie. Alors que de nouveaux écrivains se font découvrir de part leur littérature d'exilés, certains comme Kundera décident de se concentrer sur la culture de leur nouveau pays d'adoption.

2) La réception de *La Plaisanterie* et ses controverses

Pour mieux comprendre les controverses nées autour de la réception de *La Plaisanterie*, il convient tout d'abord de rappeler les principaux éléments qui nourrissent l'intrigue du roman.

L'histoire se concentre autour du personnage de Ludvik, étudiant et activiste du parti communiste, exclu de celui-ci à la suite d'une plaisanterie écrite sur une carte postale envoyée à son amie. Il est alors forcé à travailler dans les mines pendant six ans. Quinze ans plus tard, il trouve l'occasion de se venger en la personne d'Helena, la femme de celui qui avait décidé son expulsion. Pour ce faire, il retourne sur les traces de son passé, dans son village natal.

Dans son ouvrage *Comment devient-on Kundera ?*, Martin Rizek propose une première lecture de cette œuvre qui serait celle d'un « regard critique sur les débuts du socialisme en Tchécoslovaquie et surtout sur le présent, en expliquant en quelque sorte de l'intérieur certaines tares notoires du système. »¹ Le présent dont nous parle Martin Rizek, est celui de 1967 et 1968, datent de parution de l'œuvre, respectivement en Tchécoslovaquie et en France. Par ce début d'analyse du livre, il souligne un point important qui pour les critiques contemporains à la publication de *La Plaisanterie* sera difficile à contourner : le roman éclaire le lecteur sur les dérives de ce système communiste et non pas tant sur ce qu'il a été à partir de 1948 (bien que l'histoire se déroule dans ces années-là) mais surtout sur ce qu'il est dans le présent du lecteur, soit en 1967 et 1968.

¹ *Ibid.*, page 104.

En revenant sur les différents textes édités à propos de *La Plaisanterie* lors de sa publication, nous verrons quelles ont été les raisons pour les intellectuels français puis tchécoslovaques d'un arrêt systématique sur cette première interprétation d'ordre uniquement idéologique et historique.

a) Les intellectuels français : une projection utopique

En 1964, Kundera est pour la première fois publié en France dans la revue de Jean-Paul Sartre, *Les Temps modernes*. Il s'agit de sa nouvelle *Personne ne va rire* qui sera par la suite intégrée à son recueil *Risibles Amours*, publié en 1968. Le choix éditorial de publier cette nouvelle et non une autre n'est pas sans signification. De toutes les nouvelles de Kundera, il s'agit en effet de celle à portée idéologique la plus évidente – et il va sans dire qu'elle rappelle fortement l'intrigue de *La Plaisanterie* : un assistant qui rédige des articles dans une revue d'art, refuse d'écrire une note sur le travail d'une personne, jugeant ce travail mauvais ; à partir de ce simple refus qu'il pense être sans conséquence, il est accusé de calomnie et voit toute sa vie basculer.¹ Cela met en évidence l'attente de la France quant à la littérature tchèque, c'est-à-dire une littérature qui se voudrait engagée. En effet, si les intellectuels français s'intéressent particulièrement aux œuvres à portée idéologique de Kundera (ainsi que des autres auteurs tchèques) ou plus exactement les interprètent uniquement à la lumière de l'Histoire et de l'idéologie, c'est parce qu'ils projettent dans ces auteurs leur soif de littérature engagée et dans ce pays, la Tchécoslovaquie, leur idéal et leur espoir de révolution prolétarienne.

- La publication de *La Plaisanterie* accentue le malentendu qui pèse sur la réception des œuvres de Milan Kundera, d'autant plus qu'elle paraît en octobre 1968 en France, soit deux mois seulement après l'invasion des chars russes à Prague. Cet événement politique va fortement influencer la lecture idéologique de l'œuvre, perçue alors comme un acte de résistance face à l'envahissement par l'armée russe. Or ce roman, rédigée des années auparavant – achevé d'écrire en 1965 selon les dires de Kundera □ est publié en 1967 en Tchécoslovaquie, soit avant le Printemps de Prague et les événements dramatiques qui

¹ Il est intéressant de constater que le deuxième texte de Kundera à avoir été traduit en France n'est pas *Risibles Amours*, mais sa pièce de théâtre *Les Propriétaires des clés* ; or cette pièce est bien plus politique que toutes les nouvelles de Kundera étant donné qu'elle se déroule sous l'occupation nazie et qu'elle encourage la résistance.

s suivirent. Il n'empêche qu'en France, l'œuvre est interprétée et accueillie à l'aune du mois d'août 1968. En effet, *Le Monde des livres*¹ d'octobre 1968 présente le roman en ces termes :

La Plaisanterie. Un roman-témoignage sur la Tchécoslovaquie des années "staliniennes".

Cette note oriente de fait le public vers une lecture idéologique de l'œuvre. Il peut s'attendre, de manière justifiée, à un document historique sur une période donnée. De plus, la prière d'insérer de l'édition Gallimard de 1968 conforte cette lecture puisque le public peut lire :

Roman idéologique par excellence. L'écriture et l'action n'y représente que peu de choses par rapport à la leçon que l'auteur tire de ce récent passé. Leçon qui pour Milan Kundera consiste à s'interroger : "Qu'est-ce donc que l'histoire et qu'est l'homme dans l'histoire et qu'est-ce donc que l'homme ?"

L'esthétique romanesque n'a donc que peu de poids face à la leçon idéologique que propose cette œuvre. Tous ces malentendus sur la réception uniquement idéologique de l'œuvre de Kundera ont fortement été influencés par les intellectuels français. Il suffit de lire la présentation de la littérature tchèque que dresse Claude Roy dans *Le Monde des livres* du 3 août 1968 dans laquelle il dessine le portrait de l'intellectuel tchèque comme étant « lié inextricablement à la vie politique ».

- De même Aragon qui signe la préface à *La Plaisanterie* :

Quand je dis que 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, et à la vraie tragédie de quoi nous assistons aujourd'hui, ce n'est pas une assertion à la légère, une vue subjective due à l'obsession que cette tragédie fait passer sur nous : oui, dans le développement des faits, la lumière de *La Plaisanterie* m'expliquait l'inexplicable, et cela même dont le livre ne parle pas, et qui a envahi nos yeux et nos oreilles, dans les journaux, les radios. Il faut lire ce roman, il faut le croire. Il nous mène au bord de ce que fut l'indicible là-bas. »²

Aragon considère le roman de Kundera uniquement comme une base de données capitale qui permet d'éclairer une situation jusqu'alors tue. « Il faut lire ce roman, il faut le croire » : à aucun moment il ne remet en question l'authenticité des faits énoncés dans le roman, oubliant qu'il a affaire à une fiction et le lisant de la même manière que s'il s'agissait d'un témoignage historique :

Oui, dès aujourd'hui, et demain, bien plus tard, c'est dans les livres comme *La Plaisanterie* de Milan Kundera que l'on pourra comprendre, suivre, par ce chemin profond que fraye le roman dans l'époque, ce que fut au vrai la vie en notre temps, la vie de tous les jours [...].

Ces faits iront même jusqu'à instruire la postérité sur le quotidien de la période stalinienne en Tchécoslovaquie.

¹ *Le Monde des livres*, 12 octobre 1968, p. II

² Aragon, préface à *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1968. Page 4.

• Deux ans plus tard, Jean-Paul Sartre préface l'ouvrage d'Antonin Liehm, *Trois Générations*¹, ne lisant dans ces treize entretiens que des témoignages – terme qu'il emploie à de nombreuses reprises – sur le stalinisme et le post-stalinisme. Il ne retient que l'élément idéologique de ces conversations, et non celui existentialiste, ce qui lui permet de projeter à travers ces intellectuels tchèques son rêve d'une révolution prolétarienne. Il investit ces écrivains d'un destin extraordinaire, celui de l'intellectuel de l'est, victime du communisme, engagé et qui a vécu ce qu'il nomme « l'expérience tchécoslovaque » :

[...] les hommes qui parlent ici, tous, ont souffert dans les premières années qui suivirent le XXe Congrès de ce que les psychiatres nomment une crise d'identité. [...] Et comment pouvaient-ils se raconter leur propre histoire sans aller la chercher où elle était, dans les cinquante dernières années de leur histoire nationale. Entre leur aventure singulière et la grande aventure du peuple tchécoslovaque, il y avait réciprocity de perspective. [...] Lentement, tenacement, ces hommes en plein désarroi eurent le très grand mérite d'entreprendre publiquement, malgré la censure et les menaces du pouvoir, cette quête œdipienne.²

Pour Jean-Paul Sartre, un enseignement est à tirer de ce pays et de ses hommes :

Les forces révolutionnaires d'Occident n'ont qu'une manière, aujourd'hui, d'aider – à long terme mais efficacement – la Tchécoslovaquie ; écouter les voix qui nous parlent d'elle, rassembler les documents, reconstruire les événements, tenter de les analyser en profondeur, au-delà de la conjoncture, en tant qu'ils manifestent les structures de la société soviétique, celles des démocraties populaires et les rapports de celle-ci avec celle-là, et mettre à profit cette analyse pour repenser, sans présupposition ni parti pris, la gauche européenne, ses objectifs, ses tâches, ses possibilités, ses différents types d'organisation en vue de répondre à la question fondamentale de ce temps : comment s'unir, liquider les vieilles structures ossifiées, dans quel sens produire les nouvelles pour éviter à la Révolution prochaine d'accoucher de *ce socialisme-là*.

Avec cette préface, Jean-Paul Sartre a largement contribué à façonner l'image de l'intellectuel tchèque comme un individu politisé et à partir de là, insuffler l'idée que toute la littérature tchèque est une littérature engagée. Il place en ces hommes tout l'espoir de la révolution prolétarienne qu'il souhaite voir advenir et les charge de fait, de la responsabilité et du destin de toute la Tchécoslovaquie.

Ainsi la représentation française de l'intellectuel tchèque engagé influence une bonne partie de la réception de *La Plaisanterie* en France qui fait de ce roman un pur témoignage d'ordre idéologique, évinçant de fait toute esthétique romanesque. Alors que le critique et intellectuel tchèque est éloigné de ces projections contestataires auréolées de l'utopie de révolution de la gauche française, une lecture idéologique de l'œuvre de Kundera persiste.

¹ Antonin Liehm, *Trois générations, entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Paris, Gallimard, 1970.

² Jean-Paul Sartre, préface à *Trois Générations* (*op. cit.*) ; page 20.

b) Les intellectuels tchécoslovaques : une vocation prédéfinie

Face à une réception française entièrement basée sur les données idéologiques de l'œuvre de Milan Kundera, les réactions des critiques et intellectuels tchèques demeurent ambiguës. Bien qu'ils conviennent que l'interprétation idéologique occupe une place importante dans la réception du roman et qu'ils ne puissent donc pas la nier, ils revendiquent cependant une herméneutique existentialiste et une esthétique romanesque dans l'œuvre de l'auteur. Or cette revendication passe pour la plupart du temps inaperçue et reste sans écho. L'absence de persévérance de ces intellectuels dans le choix d'une lecture autre qu'idéologique traduit une certaine résignation de leur part ; de cette manière ils s'affirment malgré eux dans leur rôle d'intellectuels engagés aux yeux du public français et international. Leurs propos toujours nuancés et jamais tranchés les empêchent de se revendiquer autrement.

- C'est notamment le cas du compte-rendu que rédige Piotr Rawicz¹, originaire d'Ukraine, au sujet du prière d'insérer français du roman. Pour lui, *La Plaisanterie* est avant tout

un grand roman de l'amour charnel, une réflexion souvent profonde et originale sur la destinée humaine et ses données premières commune à tous les régimes, tels la jeunesse, le vieillissement, le déracinement, la vanité ou la nécessité de l'action.

S'il insiste sur le caractère universel de certains thèmes du roman, il admet cependant qu'il s'agit d'un

document politique et sociologique, la chronique fidèle d'une réalité cauchemardesque.

Le balancement entre ces deux interprétations – même si toutes deux sont recevables dans une même lecture – ne fait que conforter le public occidental qui voit dans ces propos l'approbation d'une lecture idéologique. De plus le compte-rendu de Piotr Rawicz est publié dans un dossier intitulé « Socialisme et littérature ». Sa défense de l'interprétation existentialiste du roman de Kundera se noie au milieu de différents articles et considérations d'ordre idéologiques et historique.

En réalité, les écrivains tchécoslovaques sont pour une bonne part responsables de ce choix d'une lecture idéologique de l'œuvre de Kundera et de nombreux autres romans d'auteurs tchèques,. En effet ils se cantonnent malgré eux à une littérature engagée qui se traduit souvent par une lecture idéologique de leurs œuvres :

¹ *Le Monde des livres*, 9 novembre 1968, cité par Martin Rizek, *op. cit.*

C'est peut-être la tragédie de la littérature moderne tchécoslovaque que d'avoir été toujours obligée de s'engager pour quelque chose. Nous ne pouvons être que des écrivains engagés. Tel est notre destin.¹

C'est le paradoxe même de l'écrivain tchécoslovaque, présent aussi chez Kundera.² Bien qu'ils tentent parfois d'échapper à leur rôle d'intellectuel engagé, leur revendication du destin exceptionnel de la Tchécoslovaquie fait d'eux les porte-parole de ce destin si particulier.

- Dans son introduction à *Trois Générations*, intitulée « Sur la culture, la politique et les entretiens »³, Antonin Liehm encourage – involontairement – à son tour une telle réception des œuvres tchèques. La question suivante, posée dès la première page de son introduction, met d'emblée en évidence le rôle qu'il accorde aux intellectuels tchèques :

Comment s'est-il fait que les intellectuels tchécoslovaques, notamment les artistes, ou pour parler plus globalement, la culture en général, ont joué dans les années soixante de notre siècle un tel rôle dans l'évolution d'un pays socialiste européen ?⁴

A partir de là, il est difficile pour le lecteur français de se départir de l'image de l'intellectuel tchèque engagé, avec un rôle à jouer et une responsabilité à tenir face à l'histoire si particulière de la Tchécoslovaquie. D'autant plus que cette introduction, dans laquelle figurent trois textes qu'il avait publiés préalablement dans des journaux tchécoslovaques, est exclusivement réservée au public étranger puisqu'elle ne figurait pas dans l'édition tchèque de l'œuvre.

Selon Martin Rizek, quatre points principaux - qui expliquent l'ambiguïté relative à l'interprétation des œuvres de Milan Kundera et d'autres auteurs tchèques - ressortent de cette introduction :

➤ **Premier point** : un texte est inextricablement lié, même indirectement, au milieu (conditions politiques, économiques, culturelles...) dans lequel il a été écrit ; un certain déterminisme social, culturel, économique, participerait à la composition du texte :

[...] en Tchécoslovaquie, la voix des intellectuels n'avait pu s'exprimer haut et fort qu'avec la dégradation manifeste de la situation matérielle du pays [...] Négliger cette relation, ne pas saisir que la culture tchécoslovaque n'a pu jouer son rôle sur une pareille échelle et avec un tel résultat que parce qu'à l'arrière-plan s'effondrait un modèle économique insoutenable, battu en brèche par des critiques spécialisés en la matière, reviendrait à idéaliser follement les forces et les possibilités de l'art et de la culture (compte-tenu de toutes les données propres à la Tchécoslovaquie) et, en définitive, conduirait même à nier peu ou prou l'action qu'ils exercèrent en fait.⁵

¹ Compte-rendu d'un colloque à Zurich, début novembre 1968, cité par Martin Rizek, *op. cit.*

² Sur ce sujet, voir le I, 3 du mémoire ci-présent.

³ Antonin Liehm, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, page 9.

⁵ *Ibid.*, page 13-14.

Cette « compréhension marxiste de la littérature »¹ sous-tend une acceptation implicite de toute interprétation idéologique des œuvres des écrivains tchèques et notamment de celles de Kundera.

➤ **Deuxième point** : Liehm restreint la culture à son unique rôle de témoignage :

Une culture digne de ce nom se contente de porter témoignage, le témoignage subjectif de l'homme sur ce qui a existé.²

➤ **Troisième point** : le rôle de témoignage de la culture et notamment de la littérature est d'autant plus important que, pour Liehm, la nation tchèque a vécu un destin extraordinaire, une expérience unique à travers l'Histoire et que celle-ci se doit d'être rapportée au monde :

[...] le film tchécoslovaque s'est mondialisé d'une manière qui, je le dis sans crainte d'être taxé d'exagération, pour la première fois depuis le XVIIe siècle, a pourtant répandu le nom tchèque – et du même coup, tchécoslovaque – non à la suite d'événements de nature politique comme Munich ou Février 1948, mais par la grâce d'un fait de civilisation.³

➤ **Quatrième point** : selon lui – et Kundera – la culture tchécoslovaque doit s'ancrer dans le patrimoine culturel mondial et enrichir celui-ci.

Or un cinquième point non mis en évidence par Martin Rizek et qui peut expliquer le rôle donné aux intellectuels tchèques, retient ici notre attention : celui de l'importance accordée aux intellectuels et artistes dans la construction d'une nation à la politique défaillante, la culture jouant le rôle de suppléante :

[...] toutes les fois que la politique se voit amputée de ses droits, en quelque temps et lieu que se trouve aboli ou paralysé le mécanisme politique adéquat à telle époque, telle société ou tel degrés de son développement, bref, dès l'instant qu'il y a carence de la politique, c'est la culture qui en assume le rôle.⁴

Il orne la culture et les intellectuels d'un pouvoir prophétique qui, même s'il n'a pas toujours été pris reconnu, a le mérite d'exister et de se revendiquer face à une politique déficiente :

Par leurs livres, les Havel, Klima, Kundera, Tatarka, Vaculik, et autres n'ont-ils point, à la lettre, placé des "cocktails Molotov " de leur façon sous les chenilles du tank stupidement acharné à broyer tout ce qui vaut la peine de vivre en ce pays ? Vaculik le dit en clair : La littérature a un sens lorsqu'elle engendre la révolution... Et pourtant ici ce fut bien cela et un peu autre chose aussi.⁵

Ainsi, après la lecture de l'introduction de Liehm, le lecteur français retient ce lien qui paraît inextricable à l'auteur entre la culture et la vie politique, économique et sociale de la Tchécoslovaquie, motivé par les intellectuels eux-mêmes. Ces hommes de culture ne

¹ Martin Rizek, *op. cit.*, page 138.

² Antonin Liehm, « Sur la culture, la politique et les entretiens » ; page 51.

³ *Ibid.*, page 46.

⁴ *Ibid.*, page 10.

⁵ *Ibid.*, page 12.

peuvent se défaire de leur image « d'artiste engagé » – et leurs efforts pour se différencier de cette image demeurent faibles et se confondent vite avec leur forte revendication du destin exceptionnel de leur pays – et un pouvoir subversif est donné à leurs écrits. De plus, si l'art doit être le témoignage réaliste de la société, le lecteur français appréhende et reçoit les œuvres tchèques comme telles, comme « une chronique fidèle » de la réalité.

A la lumière de ces articles, la réception des œuvres de Kundera et notamment de *La Plaisanterie* – en raison de sa parution immédiatement après l'invasion des chars russes en Tchécoslovaquie – peut difficilement se départir d'une interprétation prioritairement idéologique. L'« homme Kundera » est quant à lui cantonné au rôle d'écrivain engagé et dissident, au même titre que de nombreux intellectuels tchèques, sans différenciation.

3) Les paradoxes de Milan Kundera

A la suite des différents articles publiés sur son roman *La Plaisanterie*, Kundera va tenter de rectifier les erreurs d'interprétation pour recentrer la lecture de son œuvre vers une herméneutique existentielle et non idéologique. Pour cela il souhaite tout d'abord modifier sa propre image d'écrivain souvent qualifié d'« engagé » et de « dissident ». Il veut aussi resituer la Tchécoslovaquie et les pays attenants au sein de l'Europe et non plus les différencier et les opposer à l'Europe occidentale par le terme Europe de l'Est. Cependant, malgré son point de vue clair sur la méprise de l'importance accordée à l'Histoire dans son roman, ses différentes positions sur son statut d'écrivain dissident et d'intellectuel de l'Est restent ambiguës dans leur réception. Ses interventions sur ces sujets n'ont pas toujours favorisé une réception autre qu'idéologique de *La Plaisanterie*.

a) Kundera : écrivain « engagé » malgré lui

A la suite de la réception de son roman *La Plaisanterie* et à la suite des méprises d'appréciation de la plupart des critiques, Milan Kundera a tenté de recentrer l'interprétation de son œuvre sur son unique esthétique romanesque. Pour cela il rédige lui-même la postface de son roman à l'édition de 1985 dans laquelle il écrit que l'idée de son récit lui serait venue à la suite d'une histoire qu'on lui a racontée : celle d'une jeune fille qui volait des fleurs dans un cimetière. Nous reconnaissons ici le personnage de Lucie qui procède de même pour offrir

des fleurs à Ludvik. Que cela soit délibéré ou non, Kundera place ici en évidence un thème dénué à l'origine de toute politique ou idéologie de son œuvre, ce qui lui permet de corriger la réception contre laquelle il a protesté. Dans la suite de cette postface, il relate un épisode qui lui est arrivé lors d'un entretien télévisé :

Lors d'une émission télévisée consacrée à mes ouvrages, en 1980, quelqu'un qualifia *La Plaisanterie* de « réquisitoire majeur contre le stalinisme ». Je m'écriai aussitôt : « Epargnez-moi votre stalinisme, s'il vous plaît, *La Plaisanterie* est une histoire d'amour ! »¹

Kundera cherche à tout prix à prévenir de toute interprétation idéologique son roman et à recentrer son interprétation sur d'autres thèmes présents dans l'œuvre, quitte à faire preuve de mauvaise foi – définir *La Plaisanterie* comme une « histoire d'amour » est une interprétation tout aussi réductrice que celle de l'idéologie. Il maintiendra cette position dans de nombreux autres entretiens et articles comme lorsqu'il rencontra Antonin Liehm pour son ouvrage *Trois Générations* :

Quand, dans ma *Plaisanterie*, par exemple, j'opérais un retour passager sur les années cinquante, il ne s'agissait pas du tout pour moi de je ne sais quelle révélation sensationnelle touchant des faits historiques, je ne me souciais nullement de peindre un « tableau d'époque ».²

Pour ôter tout soupçon, il va notamment s'en prendre à l'écriture dite « engagée » et par ce moyen, à Jean-Paul Sartre lui-même. Il convient avant toute chose, de rappeler la théorie de Sartre sur l'écriture et l'écrivain qu'il expose dans son ouvrage intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?*³.

Dans ce texte qu'il divise en quatre grandes parties, il tente de répondre aux questions « qu'est-ce qu'écrire ? », « pourquoi écrire ? » et « pour qui écrit-on ? » et développe sur l'écrivain la position suivante :

L'écrivain est un *parleur* : il désigne, démontre ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue.⁴

L'écrivain « engagé » sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la société et de la condition humaine. [...] Il sait qu'il est l'homme qui nomme ce qui n'a pas encore été nommé ou ce qui n'ose dire son nom. [...] l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. [...] la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puissent dire innocent.⁵

¹ Propos rapportés par Maria Nemcova Banerjee dans *Paradoxes terminaux*, Paris, Gallimard, 1993. Page 21.

² Antonin Liehm, *op. cit.*, page 107.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 2008.

⁴ *Ibid.*, page 25.

⁵ *Ibid.*, pages 28 à 30.

Nous pouvons constater que Jean-Paul Sartre commence par le terme « écrivain », continue avec celui d'« écrivain engagé » puis revient à celui d'« écrivain » sans aucune distinction réelle. Il charge cet écrivain d'une grande responsabilité pour lui-même d'abord ainsi qu'à l'égard de son lecteur, celle de lui faire découvrir le monde, mais un monde qui n'a pas encore été dit ou osé l'être. A la lumière de cette théorie, l'introduction qu'il a rédigée à *Trois Générations* d'Antonin Liehm ne pouvait se concentrer sur autre chose que sur la responsabilité politique des écrivains tchèques, ce qui ne manqua pas d'irriter Kundera.

En effet, Kundera s'oppose fermement à cette conception de l'écrivain engagé qui lui a souvent été attribuée du fait des événements politiques de son pays et du choix de des thèmes de ses romans. Il critique ouvertement la conviction de Sartre dans sa préface à *Miracle en Bohême* de Josef Skvorecky en 1982 :

Abêti par la conception brechtienne ou sartrienne (ou soljenitsyenne) de l'art engagé, le journalisme occidental ne cherche dans l'art derrière le rideau de fer qu'une dénonciation du totalitarisme.¹

Selon lui, le non-engagement politique devrait être le propre du roman et c'est en cela que résident la liberté de l'œuvre et son autonomie. Nous arrivons ici au premier paradoxe : en voulant se défendre de tout engagement politique au sein de ses romans pour limiter l'interprétation idéologique, il encourage malgré lui une telle lecture. En effet, en soutenant l'idée selon laquelle la liberté du roman réside dans son autonomie avec la politique, il explique aussi que c'est cette autonomie qui donne à l'œuvre une portée politique encore plus large :

L'énorme portée sociale, politique, « prophétique » des romans de Kafka réside justement dans leur « non-engagement », c'est-à-dire dans leur autonomie totale à l'égard de tous programmes politiques, concepts idéologiques, prognoses futurologiques.²

« Ce que seul le roman peut dire »³ est la ligne directrice de Kundera en ce qui concerne sa théorie du roman. Ne rien faire dire de plus au roman que ce qu'il dit lui-même car ce n'est précisément qu'un roman. Selon le critique André-Alain Morello qui en 1996 s'est penché sur les raisons d'une telle méprise lors de la parution de *La Plaisanterie*, l'explication serait entre autres raisons à chercher dans la conception même du roman chez Kundera :

C'est peut-être précisément parce qu'il n'est ni un roman historique, ni un roman sociopolitique, que le roman de Kundera est responsable de la lecture qu'on a pu faire de lui : *La Plaisanterie* serait coupable d'être roman et rien que roman.⁴

¹ Cité par Martin Rizek, *op. cit.*, page 450.

² *L'Art du roman*, *op. cit.*, page 140.

³ *Ibid.*, page 50.

⁴ André-Alain Morello, « Retour à La Plaisanterie », *Dix-neuf/vingt*, mars 1996, n°1. Page 188.

Ainsi les diverses prises de position de Kundera contre le roman « engagé » ainsi que le développement de sa théorie sur l'autonomie du roman, ne favorisent pas toujours une lecture autre qu'idéologique de ses œuvres. Sa défense de la liberté du roman renforce même, paradoxalement, une telle lecture.

Pour clore cette partie et nuancer les propos de Kundera, nous allons nous pencher sur l'ouvrage d'Italo Calvino, *La Machine littérature*. Dans son chapitre sur les « Usages politiques de la littérature » et à propos de la littérature qui a suivi les événements de 1968 en Europe, il écrit ceci :

Je dois dire que cette position [celle du refus de la littérature au profit de l'action] n'était pas tout à fait fautive : elle signifiait le refus d'une médiocre littérature « sociale », le refus d'une fausse image de l'écrivain engagé. [...]

C'était [...] un signe d'auto-limitation, de restriction, d'incapacité à voir la complexité du réel.¹

A travers ces propos, nous pouvons reconnaître le point de vue de Kundera : à ses yeux, la littérature n'a pas comme vocation première d'être « engagée ». Il laisse le soin à d'autres que lui de manifester leur engagement, notamment par l'action. Cependant, quelques lignes plus loin, Italo Calvino revient sur la littérature des pays où les écrivains ont été persécutés par l'Etat :

La fiction, la poésie, la critique littéraire acquièrent dans ces pays un poids politique spécifique dans la mesure où elles donnent une voix à tous ceux qui en sont privés.²

Ainsi, ce que Kundera s'est refusé de voir lorsqu'il se défend de toute littérature engagée est cette parole qu'il a pu donner à certains grâce à ses écrits. Il ne se veut sans doute pas écrivain engagé – et il ne l'est peut-être pas – mais il le devient malgré lui à partir du moment où les textes qu'il a écrits l'ont été dans la société qu'était la Tchécoslovaquie des années soixante.

b) L'Europe centrale : identité et spécificité

Après son arrivée en France en 1975, Milan Kundera comprend rapidement les erreurs d'interprétation de l'Occident à l'égard de son œuvre et de son statut, et plus généralement à l'égard de tout son pays. Pour remédier à cela, il tente de resituer la Tchécoslovaquie et toute l'Europe que l'on dit « de l'Est », au sein d'une Europe centrale, appartenant de fait à la même Europe que la France. Sa position est aussi liée à son départ récent de son pays : il s'agit pour lui de se refonder une patrie dans cette Europe, entre la Tchécoslovaquie, son pays

¹ Italo Calvino, *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1993. Page 72.

² *Ibid.*, page 74.

d'origine, et la France, son pays d'adoption. Cette idée de situer la Tchécoslovaquie au cœur de l'Europe – l'Europe centrale – était déjà présente lors de son discours en 1967 au IVe Congrès des écrivains :

Au XIXe siècle, notre peuple vivait à la périphérie de l'histoire mondiale. Mais en ce siècle, il vit en plein centre. Cette présence au centre de l'histoire n'est pas, comme nous le savons, une partie de plaisir. Mais sur le merveilleux terrain de l'art les souffrances se changent en or.¹

A cette époque et comme de nombreux autres intellectuels tchèques, Kundera est persuadé que son pays a un destin extraordinaire et que celui-ci a un message à livrer à l'Europe tout entière (et même au monde) à laquelle il appartient :

Dans ce pays lourd d'une si vieille tradition de culture avec, aussi, une tradition moderniste tellement intense, les trente années écoulées ont vu s'accumuler une puissante charge de forces comprimées. La question est maintenant de savoir si nous devons nous contenter de rattraper le reste du monde – ce en quoi nous faisons quasi merveille – ou si nous arriverons à découvrir du neuf, à nous exprimer nous-mêmes. [...] Ce que nous avons connu pendant ces trente ans n'était sûrement pas du nanan, mais quelle mine inépuisable pour l'art !²

Cette conviction se retrouve au sein même de ses romans :

La plupart du temps, les événements historiques s'imitent les uns les autres sans talent, mais il me semble qu'en Bohême l'Histoire a effectué une expérimentation inédite.³

Le problème de traduction du terme *litost* auquel il consacre un chapitre entier dans son *Livre du rire et de l'oubli* confirme l'idée du destin unique et exceptionnel de la Tchécoslovaquie. Son arrivée en France le conforte dans ses idées. La nostalgie de son pays le fait se retourner vers celui-ci pour lui rendre la grandeur et la place qu'il mérite à ses yeux. Son but est de construire à la place une nouvelle entité, celle de l'Europe centrale, car l'Europe de l'Est est trop périphérique pour pouvoir s'intégrer entièrement à l'Europe occidentale. Il souhaite élargir le champ d'horizon des événements de son pays pour les inclure dans l'Histoire de l'Europe tout entière ; ce qui s'est passé en Tchécoslovaquie (mais aussi dans les autres pays de l'Est), ne concerne pas que le bloc soviétique. Les drames concomitants à ces événements ne sont pas uniquement l'affaire de ceux qui se trouvent à l'est du Rideau de fer, mais bien de l'Europe tout entière. Dans un article du *Monde* daté du 19 janvier 1979, il se revendique de cette Europe centrale qu'il nomme sa « patrie multinationale ». Pour lui, celle-ci s'oppose à l'Europe de l'Est dont la Russie fait partie.

¹ Cité par Kvetoslav Chavatik dans *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, « Arcades » Gallimard, 1995. Page 80.

² Antonien Liehm, *op. cit.*, pages 107 et 108.

³ *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, page 30.

De cette revendication d'appartenance à l'Europe centrale, deux points principaux sont à retenir :

➤ Le premier point est que, par cette défense de l'Europe centrale, Kundera tente de mettre un terme aux surinterprétations historiques de son œuvre. Il espère de cette manière intégrer *La Plaisanterie* à l'histoire de la littérature européenne en la retirant ainsi du cadre historique et politique des années staliniennes et de celles qui ont suivi.

➤ Le second point – et nous touchons ici au deuxième paradoxe présent chez Kundera – est que par cette revendication et notamment par la conviction du destin extraordinaire de la Tchécoslovaquie, Kundera se range définitivement du côté de ceux *qui ont quelque chose à dire, voire qui ont autre chose à dire* ; il confirme ainsi la place qui était déjà réservée aux intellectuels tchécoslovaques, comme nous avons pu le voir dans notre chapitre précédent. L'importance qu'il accorde à la culture tchécoslovaque souligne la revendication de sa différence. Même si de cette manière il rapproche la Tchécoslovaquie – et toute l'Europe dite « de l'Est » – de l'Europe occidentale, il met aussi fortement l'accent sur la spécificité de cette région :

C'est pourquoi l'Europe que j'appelle centrale ressent le changement de son destin après 1945 non seulement comme une catastrophe politique mais comme la mise en question de sa civilisation. Le sens profond de leur résistance, c'est la défense de leur identité ou autrement dit : c'est la défense de leur occidentalité.¹

Cet extrait met en évidence l'ambiguïté relative au terme d'Europe centrale qui d'une part a son identité propre et d'autre part se veut d'appartenance occidentale. L'identité propre de cette Europe centrale réside dans deux idées de Kundera :

➤ La première est le sentiment de malédiction qui pèse sur cette partie de l'Europe. Si elle a vécu un destin extraordinaire, il est avant tout de l'ordre du drame et du malheur :

L'Histoire a surgit devant elles [les petites nations de l'Europe centrale] comme un monstre, implacable et inexplicable, sur lequel la volonté humaine n'avait plus aucune prise.

L'Histoire a détruit l'Europe centrale.²

Cette perception de l'Histoire de l'Europe Centrale est notamment très présente dans *Le Livre du rire et de l'oubli* par l'évocation de Prague, « une ville sans mémoire »³.

➤ La seconde idée de la spécificité de l'Europe centrale est relative à la culture de celle-ci. Kundera rappelle sans cesse les particularités de cette civilisation et notamment de sa culture (littéraire) comme le rappelle Philippe Chardin dans un article sur Prague et Milan Kundera :

¹ *Débat*, 1983, n°27, cité par Martin Rizek, *op. cit.*, page 208.

² Milan Kundera, « Le Testament des somnambules », *Le Nouvel Observateur*, 9 avril 1982.

³ *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, page 256.

Rappeler avec persévérance, ainsi que Kundera le fait dans ses cours à l'École des Hautes Etudes et dans ses textes critiques, l'existence d'une culture spécifique d'Europe centrale et la contribution essentielle de Prague à cette culture, élargir la constellation habituelle des grands romanciers d'Europe centrale dans la première partie de ce siècle : Musil, Broch, Schnitzler, Svevo, Kafka, mais aussi Gombrowicz, Hasek, sont aussi une manière de récuser l'appartenance forcée de la capitale de la Bohême à de tout autres ensembles.¹

Ainsi, la « patrie multinationale » de Kundera est complexe. En voulant rapprocher sa patrie et les pays attenants de l'Europe occidentale pour n'en faire plus qu'une et même Europe, il se contraint de fait à convoquer les spécificités relatives à la culture et à l'Histoire de l'Europe centrale. Ces spécificités ont notamment trait à l'Histoire si particulière qui s'est déroulée dans ces pays dont la Tchécoslovaquie. Il demeure donc difficile, à la lumière d'une telle revendication, de chasser de la lecture des œuvres de Kundera toute interprétation d'ordre idéologique ou historique.

c) Ecrivain dissident : une réalité récusée

Le dernier sujet sur lequel Milan Kundera revient pour tenter de rectifier la réception de ses œuvres ainsi que son image, est celui de l'écrivain dissident. A la suite de l'écrasement de Prague en 1968, il fut interdit de publication et en 1975 il choisit de venir vivre en France. Son passé littéraire au sein de la Tchécoslovaquie communiste, ses diverses prises de position pour la liberté d'expression et contre la censure, lui donnent de fait – tout du moins aux yeux des critiques français et occidentaux – l'image d'écrivain dissident. La dissidence implique une opposition d'opinion par rapport à la communauté (ici politique) que l'on quitte ou que l'on est forcé de quitter. Or c'est exactement ce contre quoi Kundera se défend. A aucun moment il ne veut laisser entendre que sa liberté de déplacement est restreinte en Tchécoslovaquie qui demeure un pays dans lequel il peut retourner s'il le souhaite. Il refuse donc en tout point le statut d'émigré. Il présente la France, son nouveau pays d'adoption, comme sa patrie littéraire mais insiste sur le fait que sa patrie d'origine reste et restera la Tchécoslovaquie. Il est évident que pour Kundera, insister sur ce point consiste à se présenter sous un autre angle que celui de la politique. Il tente de se dégager de cette sphère (politique) qui entraîne des méprises d'interprétation de ses œuvres.

Dans sa postface à *La Vie est ailleurs*, François Ricard explique cette erreur faite à l'encontre de Kundera, soit de le cataloguer comme écrivain dissident et rien d'autre :

¹ Philippe Chardin, « Le "chez soi" de Milan Kundera », *Le Magazine littéraire*, juin 1988, n°255. Page 47.

[...] la dissidence, dont les manifestations sont maintenant bien connues : la persécution politique, l'incapacité de publier (sauf en « samizdat »), l'exil, mais surtout, surtout, le fait pour l'écrivain de soutenir d'autres positions politiques que celles du régime en place dans son pays. Or la plupart de ces traits s'appliquent à Kundera. Donc, on l'a rangé lui aussi dans la catégorie des dissidents, c'est-à-dire des écrivains qui dénoncent la terreur soviétique et prennent la défense de leur peuple contre l'invasion militaire et idéologique de la Tchécoslovaquie.

[...] Il faut poursuivre, il faut oser aller encore plus loin et voir que si Kundera, en fait, peut poser sur l'histoire et la politique de son pays le regard pénétrant qu'il pose, c'est, bien entendu, parce qu'il a connu tout cela de près et y a été lui-même impliqué comme victime et comme opposant, mais aussi et peut-être encore plus, parce qu'à partir d'un certain moment (ou d'un certain point de pensée), il s'en est radicalement détourné, détaché de manière absolue [...] Car c'est *toute politique* (et non seulement les régimes de droite ou de gauche), c'est la *réalité* politique elle-même que cette œuvre [*La Plaisanterie*] récuse.¹

François Ricard nous montre donc que ceux qui qualifient Kundera d'écrivain dissident se sont uniquement attachés à ses conditions de vie et non à ce qu'il dit dans ses œuvres, c'est-à-dire que l'Histoire n'est rien d'autre que ce qu'elle est, une situation.

Dans un article du *Monde des livres* datés de janvier 1984², rédigé à l'occasion de la parution de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera trace lui-même le portrait de sa vie littéraire. L'article commence par résumer ses années de formation avec très peu de dates. Selon Martin Rizek, l'écrivain a même modifié quelques données biographiques dans le but de minimiser son engagement politique, notamment en avançant sa rupture avec la politique au moment où il a été expulsé du Parti, soit dans les années cinquante. De plus, les persécutions qu'ils subies après l'invasion de la Tchécoslovaquie par les chars russes sont entièrement mises sur le compte de la parution de *La Plaisanterie* :

J'étais désigné par les documents officiels comme l'un des instigateurs de la contre-révolution. Mes livres furent interdits et mon nom retiré de tout, même de l'annuaire du téléphone. Et tout cela, à cause d'un roman. A cause de *La Plaisanterie*.

Ainsi, par la modification de certains éléments biographiques, Kundera tente de modérer son engagement politique pour effacer son image d'écrivain dissident.

Cependant, malgré sa conviction de ne pas être un écrivain dissident, Kundera se contredit au sein même de l'un de ses romans, faisant naître le dernier paradoxe de l'écrivain que nous allons étudier. En effet, il s'agit pour cela d'observer *Le Livre du rire et de l'oubli* dans lequel il se présente clairement comme une personne ayant été persécutée par la police d'Etat :

¹ François Ricard, « Le point de vue de Satan », postface à *La Vie est ailleurs*, Milan Kundera, Paris, Gallimard, 1987. Pages 467 à 469.

² Cité par Martin Rizek, *op. cit.*, page 189 et 190.

Peu après que les Russes ont occupé mon pays en 1968, ils m'ont chassé de mon travail [...] et personne n'avait le droit de me donner un autre emploi. [...] La police secrète voulait nous affamer, nous réduire par la misère, nous contraindre à capituler et à nous rétracter publiquement.

Tout ce qu'il y avait de plaisant dans tout cela, c'était mon existence, l'existence d'un homme rayé de l'histoire, des manuels de littérature et de l'annuaire téléphonique [...].¹

Dans ces quelques lignes, Kundera se présente exactement sous les traits d'un dissident. Or même si, comme nous l'avons vu avec François Ricard, Kundera possède la plupart des caractéristiques d'un dissident, il est surprenant de lire une telle description de la part d'un auteur qui tente de s'affranchir de tout soupçon de dissidence. De plus, alors qu'il a refusé à plusieurs reprises de se considérer comme un émigré, il écrit cependant ceci :

A ce moment-là, j'ai compris définitivement que j'étais devenu le messager du malheur, que je ne pouvais continuer à vivre parmi les gens que j'aimais si je ne voulais pas leur faire du mal et qu'il ne me restait plus qu'à partir de mon pays.²

Certes ces quelques lignes confirment que son exil a été choisi. Mais ce choix a été plus que contraint étant donné sa situation dans son pays. Quant à sa liberté de retourner quand il le souhaite dans son pays d'origine, elle semble ici plus que compromise. Un dernier extrait de ce roman permettra de saisir l'ampleur de cet exil pour lui :

[...] 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 de mon pays dans l'espace désert du monde [...].³

Ainsi, la dissidence est un élément plus que paradoxal chez Kundera. Tous les événements de sa vie en Tchécoslovaquie le caractérisent comme dissident. Toujours en cherchant à se départir de tout lien avec la politique pour faire cesser les méprises d'interprétation sur ses œuvres comme sur lui, il reste cependant difficile pour lui de se défaire entièrement de ce lien et il laisse de fait les ambiguïtés croître à son égard.

En outre, refuser la qualification d'écrivain engagé, nier la dissidence et parler d'Europe centrale plutôt que d'Europe de l'Est, sont les revendications prioritaires de Milan Kundera afin de se libérer de tout soupçon idéologique dans ses œuvres, et notamment dans *La Plaisanterie*. Or les ambiguïtés relatives à son discours ne permettent que difficilement une telle modification d'interprétation. Kundera est un homme de paradoxes ; peut-être

¹ *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., pages 103 et 105.

² *Ibid.*, page 129.

³ *Ibid.*, page 130.

s'agit-il simplement de lui laisser le bénéfice du doute tout en étant conscient de ses contradictions.

4) **La critique de la réception : une possible interprétation**

A présent que nous avons établi les différents contextes dans lesquels a été reçue l'œuvre de Milan Kundera, il nous reste pour clore ce chapitre à nous intéresser à la critique de la réception, soit à observer à l'aide de cette critique la véritable importance et l'enjeu de l'Histoire dans les romans de cet auteur. Dire que Kundera ou plus précisément son œuvre ne s'intéresse pas à l'Histoire et notamment à celle de la Tchécoslovaquie serait une erreur. Le nombre de pages qui y sont consacrées, autant dans ses romans que dans ses essais, met en évidence l'importance qu'il porte à cette notion. Reste à savoir de quel ordre est cette importance et de quoi il retourne exactement. Notre propos n'est pas de trancher pour savoir s'il s'agit d'œuvres idéologiques ou non mais d'observer la place qu'occupe l'Histoire, soit de questionner le rôle que l'auteur donne à l'Histoire dans ses livres.

Il convient avant toute chose de rappeler brièvement que les références historiques occupent une place importante dans les œuvres de Kundera. Comme nous avons déjà pu le voir, l'écrasement du Printemps de Prague est décrit dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Dans *La Plaisanterie* et *La Vie est ailleurs*, ce sont les années qui ont suivies le putsch communiste de 1948 qui sont évoquées (et même les années précédentes pour le second roman cité). Les textes se situent donc dans un contexte historique réel, celui de la Tchécoslovaquie communiste. Tous ses personnages sont à un moment confrontés, de près ou de loin, à la spécificité de ce régime que ce soit au niveau de la censure, de l'exil, de l'engagement au parti, etc... Ils nous informent donc sur la vie quotidienne à cette époque, sur la censure d'Etat, sur la vie du parti communiste – il ne s'agit pas ici d'avancer une quelconque interprétation d'ordre idéologique mais de procéder à un simple constat qui nous permettra d'éclairer les propos qui vont suivre.

a) **Les références historiques : le fondement de l'imaginaire**

A la suite du constat de l'omniprésence de l'Histoire dans l'œuvre de Milan Kundera, il s'agit d'observer le rôle de ces références ainsi que son intérêt pour le lecteur. En effet, de nombreux romans situent leur intrigue dans un contexte historique bien réel mais tous ne lui

accordent pas la même importance. Que nous dit donc le recours à l'Histoire dans l'œuvre de Kundera ?

Dans son chapitre « De la théorie à la méthode » inclus dans son ouvrage *Introduction à l'étude des textes*, Michel Charles explique ceci :

Le texte est un savoir et une mémoire : un savoir enregistré, consigné de façon exemplaire et disponible à tout instant, un savoir aisément mémorisable. Il est par là un outil d'identification extrêmement puissant, qu'il s'agisse de l'identité d'un individu ou de celle d'une collectivité – d'une société, d'une culture.¹

A la lumière de ces propos, il serait donc possible « d'utiliser » l'œuvre de Milan Kundera en cela qu'elle renferme des informations précises sur une époque donnée. En prenant toute la mesure de la controverse sur « l'utilisation » des textes, nous nous permettons de nous servir de ce terme puisque Charles lui-même parle « d'outil d'identification ». L'outil a un usage ; il sert à quelque chose. Mais à quoi nous sert un texte qui aurait un tel rôle ? Il présente le modèle (d'où le terme « identification ») d'une époque donnée à travers la représentation des individus constituant cette époque. Il met dès lors en évidence une réalité quotidienne durant des événements et des périodes historiques majeurs. La frontière entre un ouvrage purement historique tel un manuel d'histoire dans lequel le lecteur se plonge à la recherche d'informations précises, et un roman contenant le modèle d'une époque donnée, devient alors très mince. Il serait en effet faux de vouloir utiliser les romans de Kundera de la même manière qu'un ouvrage historique sur la Tchécoslovaquie.

La réalité historique présente dans l'œuvre de Milan Kundera ne peut servir de référence précise. Elle est simplement ce « savoir enregistré », un modèle romanesque du réel par lequel « passe notre interprétation du quotidien et du réel »². A la différence d'un ouvrage historique, elle n'est pas l'argument premier. En outre le roman fige par l'écriture fictionnelle des données historiques réelles qui permettent au lecteur de façonner son imaginaire sur la période concernée.

b) Texte et contexte : un savoir partiel

*Tout ce qu'il faut en savoir, le roman le dit lui-même*³

- Si les romans de Kundera nous donnent une image précise de la période communiste en Tchécoslovaquie, ce n'est pas non plus, comme nous venons de le voir, une source d'informations détaillées et répertoriées sur cette période. En d'autres termes, même si ces

¹ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995. Page 36.

² *Ibid.*, page 36.

³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, pages 54.

romans vont offrir au lecteur la possibilité de façonner son imaginaire sur cette période, ils ne lui offriront pas cependant une culture historique approfondie du communisme en Tchécoslovaquie. Ainsi, nous pouvons nous demander s'il est nécessaire de connaître au préalable l'histoire de ce pays pour comprendre ces romans ou le lecteur peut saisir toute leur intensité sans ces connaissances. De plus, si cette culture historique s'avère facultative pour la compréhension, ne permet-elle pas néanmoins de mettre en évidence d'autres significations possibles ?

Pour répondre à ces questions, revenons au texte de Michel Charles qui nous dit ceci :

Le temps qui passe, c'est bien sûr l'inévitable travail de l'oubli : en l'occurrence, la perte des contextes, seul l'énoncé citable étant retenu. Or, loin de retenir ce qui se perd, l'analyste, dès lors qu'il s'attache à un texte, renforce son isolement. Là est la perversion la plus grande : une fois cette coupure effectuée [...], je dois, si je veux comprendre l'objet, reconstituer les contextes. En quelques mots : l'opacité du texte est puissamment renforcée par sa clôture [...] et le travail d'élucidation, c'est, pour une bonne part, l'appel aux contextes.¹

Il est probable qu'ici Charles ne se contente pas de parler du contexte historique et idéologique dans lequel a été publié le texte mais bien aussi de *l'intentio auctoris*, selon les termes de Umberto Eco² ainsi que des écrits qui accompagnent ce texte (les *con-textes*), soit les autres parties de l'ouvrage, les autres œuvres de l'auteur, les critiques et journaux de l'époque etc. Mais étant donné qu'il ne s'agit pas de notre sujet ici, nous nous contenterons de retenir que selon Charles, un texte isolé de son contexte (donc historique pour nous) perd de sa compréhension. Si nous suivons cette idée qui relève en quelque sorte de l'histoire littéraire, il serait préférable pour le lecteur de s'instruire au préalable sur l'histoire de la Tchécoslovaquie pour appréhender dans son entier l'œuvre de Kundera. Cette lecture globale du texte permettrait de comprendre les différentes références présentes dans l'œuvre de notre auteur.

Dans l'ouvrage dirigé par Umberto Eco *Interprétation et surinterprétation*, Richard Rorty adhère lui aussi à cette idée :

Lorsqu'on a lu Eco ou Derrida on a souvent la possibilité de dire quelque chose d'intéressant à propos d'un texte, et que l'on n'aurait pas été capable de dire autrement. Mais cela ne nous rapproche pas plus de ce qu'est réellement l'enjeu du texte que le fait d'avoir lu Marx, Freud (...). Chacune de ces lectures supplémentaires nous donne simplement un contexte de plus à l'intérieur duquel le texte peut être situé (...). Aucun échantillon de connaissance ne nous dit rien sur la nature de la lecture.³

¹ *Ibid.* page 41.

² Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*. Paris, Grasset. 1992.

³ Richard Rorty, « Le parcours du pragmatiste », *Interprétation et surinterprétation*, Umberto Eco. Paris, PUF. 1996. Page 96.

Richard Rorty montre donc lui aussi que la connaissance de l'histoire de la Tchécoslovaquie nous permet de situer les œuvres de Milan Kundera dans un contexte historique clair, soit de contextualiser l'œuvre.

Ainsi, connaître l'histoire de ce pays, c'est offrir aux textes de Kundera une autre signification possible, c'est les lire à la lumière d'une analyse historique. Sans forcer l'importance accordée à la lecture historique de cette œuvre, la nier est se fermer une interprétation possible.

- Cependant, le propos de Richard Rorty sur la contextualisation d'une œuvre demeure très clair. En effet, l'utilisation du terme « simplement » souligne que si replacer le texte dans son contexte nous dit bien quelque chose de l'œuvre, cela ne nous offre qu'une signification parmi toutes celles qui restent possibles et disponibles sans cette contextualisation. Le lecteur ne peut se contenter de cette lecture pour comprendre les enjeux du texte. De plus, l'absence de ces connaissances historiques environnantes ne permet-elle pas une interprétation tout aussi valable de l'œuvre ? Pour répondre à cette question, nous allons nous tourner vers les propos de Kundera lui-même. Il s'agit d'un entretien avec Christian Salmon qu'il rapporte dans son essai intitulé *L'Art du roman* :

Christian Salmon : Pour comprendre vos romans, est-il important de connaître l'histoire de la Tchécoslovaquie ?

Milan Kundera : Non. Tout ce qu'il faut en savoir, le roman le dit lui-même.

[...] Si l'auteur considère une situation historique comme une possibilité inédite et révélatrice du monde humain, il voudra la décrire telle qu'elle est. N'empêche que la fidélité à la réalité historique est chose secondaire par rapport à la valeur du roman. Le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence.¹

Nous reviendrons ultérieurement sur le dernier point qui constitue l'un des arguments majeurs de l'œuvre de Kundera. Nous pouvons cependant déjà relever que pour notre auteur, il n'y a pas d'alternative possible ; son œuvre n'a aucunement besoin d'être lue à la lumière de connaissances historiques sur la Tchécoslovaquie et ce pour une simple raison : le roman se suffit à lui-même. Il contient les connaissances suffisantes et nécessaires à sa compréhension.

En outre, si la connaissance de l'histoire de la Tchécoslovaquie permet de dire quelque chose de nouveau sur le texte, elle n'est cependant pas nécessaire à la compréhension de celui-ci qui contient en lui-même les références nécessaires à cette compréhension.

¹*L'Art du roman, op.cit.*, pages 54 et 59.

c) La distance temporelle : une nouvelle signification

La connaissance des contextes historiques dans lequel se déroule l'histoire du roman ainsi que de sa publication, permettent donc de construire une interprétation possible du texte. Il nous faut à présent observer si une autre signification est possible grâce à nos références contemporaines : la distance temporelle qui sépare le moment de l'écriture du moment de la parution de l'œuvre ainsi que du moment de la lecture, ouvre-t-elle une autre voie à l'interprétation ?

- Comme nous l'avons vu précédemment, *La Plaisanterie* a immédiatement été perçu par le lecteur français comme un tableau des atrocités perpétrées par le communisme, comme un acte engagé dans lequel l'auteur prenait parti contre le régime communiste. Et nous savons que peindre un tableau historique engagé de la Tchécoslovaquie n'était pas l'intention de Kundera. Mais en France, ce roman a été publié trois mois après le Printemps de Prague. La situation du pays avait donc radicalement changé entre le moment où Milan Kundera a écrit son texte et le moment de sa parution en France. Le roman s'est donc vu chargé d'une signification que Kundera n'avait pas pensée. Cette interprétation, même si elle n'est pas validée par l'auteur, n'en reste pas moins pertinente.

Pour comprendre cette différence d'interprétation entre ce que l'auteur voulait dire soit *l'intentio auctoris* et ce que le lecteur a compris soit *l'intentio lectoris*¹, nous allons nous pencher sur le texte de Hans-Georg Gadamer dans son ouvrage *Vérité et méthode* :

Toute époque comprend nécessairement à sa manière le texte transmis, car ce texte fait partie de la totalité de la tradition à laquelle elle prend intérêt quant au fond, et dans laquelle elle cherche à se comprendre elle-même. [...] Car la situation historique de l'interprète et, par conséquent, la totalité du cours objectif de l'histoire contribuent sans cesse à le [le sens] déterminer. [...] L'auteur ne connaît pas nécessairement le vrai sens de son texte ; l'interprète par conséquent peut et doit le comprendre plus que lui. [...] Le sens d'un texte dépasse son auteur non pas occasionnellement, mais toujours.²

Ainsi Milan Kundera n'avait sans doute pas réalisé la dimension subversive de son roman. Le fait que son intention n'était pas d'écrire une œuvre idéologique n'empêche cependant pas cette lecture de la part du public qui reconsidère l'œuvre de l'auteur à la lumière des événements dans lesquels il s'inscrit. L'interprétation du lecteur est tout autant envisageable que celle de Kundera puisqu'elle dépasse la simple *intentio auctoris* ; elle propose une signification non envisagée par l'auteur, une compréhension nouvelle et plus globale de l'œuvre.

¹ Toujours d'après Umberto Eco, *op. cit.*

² Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil. 1960.

- La distance temporelle, soit l'écart de temps entre le moment de la publication et le moment de la réception d'une œuvre ainsi qu'entre le moment de l'écriture et le moment de la publication, et la distance géographico-culturelle entre la réception en France et celle en Tchécoslovaquie en ce qui concerne l'œuvre de Kundera, peuvent apporter de nouvelles interprétations à un texte, lui donner une autre portée que celle initiale. Pour Gadamer, faire le lien entre le moment de la publication et la période où nous lisons le texte correspond à ce qu'il appelle la « fusion des horizons » (du passé et du présent), fusion nécessaire à la compréhension d'un texte :

Pour comprendre une tradition, il faut donc sans doute avoir un horizon historique. [...] En réalité, l'horizon du présent est en formation perpétuelle dans la mesure où il nous faut constamment mettre à l'épreuve nos préjugés. C'est d'une telle mise à l'épreuve que relève, elle aussi, la rencontre avec le passé et la compréhension de la tradition dont nous sommes issus. [...] La compréhension consiste au contraire dans le processus de fusion de ces horizons soi-disant indépendants l'un de l'autre.¹

Lire Milan Kundera, c'est accepter l'altérité du texte, les différentes interprétations que celui-ci peut nous fournir. C'est reconnaître ce qui résiste à une identification basée seulement sur nos « préjugés ». Il s'agit d'investir dans sa lecture l'interprétation proposée par Kundera lui-même, celle des critiques contemporains à la parution de ses livres, ainsi que notre propre interprétation modifiée par cette distance temporelle.

Pour que s'effectue une fusion des horizons, il faut tout d'abord que le lecteur ait ce que Hans Robert Jauss nomme un « horizon d'attente » et Wolfgang Iser, « un répertoire », soit :

le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre qu'elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.²

C'est-à-dire plus simplement, la somme des expériences de lecture d'un individu ou d'un groupe, et plus globalement ici en ce qui concerne notre sujet, tout le bagage socioculturel et historico-politique du lecteur. Il s'agit donc d'une relecture de l'œuvre de Kundera avec notre connaissance de l'Histoire, de sa chronologie, de son évolution (ici, du coup de Prague de 1948 à la fin de la mainmise sur la Tchécoslovaquie par les communistes en 1989 et même après) qui nous permet une appréhension différente de l'œuvre des premiers lecteurs de cet auteur. Cette connaissance nous ouvre d'autres pistes sur l'analyse historique. En effet, la portée historique de ces romans serait-elle si importante si l'histoire de la Tchécoslovaquie ne

¹ *Ibid.*

² H.R Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard. 1978. Page 54.

s'était pas jouée sur tant d'années ? Si aujourd'hui nous ne connaissions pas toutes les atrocités perpétrées par le régime communiste ? Et surtout, si ce pays ne s'était pas libéré du joug de la Russie ? En d'autres termes, l'importance historique des romans de Milan Kundera ne se limite pas à la narration de quelques événements marquants. Elle se comprend à la lumière toute une période de l'Histoire du pays qui se déroule sur presque cinquante ans. Et c'est l'histoire toute particulière de la Tchécoslovaquie qui permet de mettre en relief la portée historique des romans de Kundera.

Pour finir d'éclairer ce point sur la réception, évoquons Umberto Eco :

L'esthétique de la réception s'approprie le principe herméneutique selon lequel l'œuvre s'enrichit de ses diverses interprétations tout au long des siècles ; elle prend en compte le rapport entre effet social de l'œuvre et horizon d'attente des destinataires situés historiquement ; mais elle ne nie pas que les interprétations du texte doivent être proportionnées à une hypothèse sur la nature de l'intention profonde du texte.¹

En outre, chaque lecteur apporte, selon sa distance temporelle avec le moment de l'écriture, une nouvelle signification au texte en relation avec l'évolution historique et sociale dans laquelle le texte s'est inscrit. Cela ne nuit en rien à l'interprétation existentielle que Kundera a souhaité donner à ses œuvres à l'origine, et qu'il ne faut pas omettre.

Renoncer à prendre en compte la part idéologique et historique présente dans les œuvres de Milan Kundera et de fait accepter les interdictions de l'auteur à ce sujet, signifie donc renoncer à une interprétation possible de ses œuvres. La critique de la réception nous offre la possibilité d'intégrer à notre lecture une vision distanciée de l'œuvre de Kundera grâce à laquelle l'explication historique peut être réévaluée. Un texte n'étant pas clos sur lui-même, son sens ne cesse d'évoluer à travers le temps et il nous est permis de l'interpréter à notre convenance du moment que cette interprétation est corroborée par le texte lui-même. En outre rien, si ce n'est les propos de Kundera qui doivent être pris en compte sans pour autant fournir un critère absolu d'interprétation des œuvres, ne nous empêche d'intégrer à la lecture de son œuvre une herméneutique historique.

¹ Umberto Eco, *op. cit.*, page 32.

II. L'Histoire : une force implacable

L'importance de l'Histoire au sein des romans de Milan Kundera n'est pas pour son auteur d'ordre idéologique. Il ne s'agit pas d'un réquisitoire contre les abominations perpétrées par le Parti communiste en Tchécoslovaquie. Mais l'Histoire reste présente dans ses œuvres et renferme donc une signification. Or cette Histoire ne nous dit quelque chose qu'à partir du moment où elle est mise en relation avec l'individu. Isolée de celui-ci, elle n'est qu'un contexte utilisé comme arrière-plan historique à une situation. Ainsi l'Histoire comme connaissance et récit chronologique des événements du passé n'a donc pas de sens à elle seule et n'est qu'un prétexte pour mettre en évidence un questionnement plus vaste sur les rapports entre l'homme en tant qu'individu et l'Histoire.

1) L'Histoire selon Kundera : la mise en abyme de l'homme

Nous savons déjà quelle valeur Kundera donne au destin si particulier de la Tchécoslovaquie : il s'agit pour lui d'un pays qui a vécu une expérience unique et qui de ce fait a quelque chose à communiquer au monde. Kundera en extrait de cette expérience, soit de l'Histoire de ce pays, « une mine inépuisable pour l'art »¹ qui s'exprime dans ses romans mais qui ne demeure pas pour autant sans une théorie réfléchie de la part de cet auteur. En effet, la convocation incessante de l'Histoire dans les romans de Kundera renferme une signification qu'il convient à présent d'étudier.

a) L'ambition d'une dimension mondiale

Il est plus facile pour Kundera de situer les intrigues de ses romans dans un pays qu'il connaît bien, la Tchécoslovaquie. C'est tout du moins le cas pour les romans que nous étudions dans notre corpus et dans lesquels l'Histoire de la Tchécoslovaquie occupe une place majeure. S'il choisit de les situer dans ce pays et qui plus est au XXe siècle, c'est précisément parce qu'il a la connaissance de ces lieux et de cette époque puisqu'il y a vécu. L'ambition de Kundera est donc celle d'un homme qui souhaite tirer de ses expériences personnelles une connaissance générale de l'homme. Aller du particulier au général, telle est l'aspiration de Kundera. Cette ambition est née du sentiment du destin exceptionnel de la Tchécoslovaquie.

¹ Entretien avec Antonin Liehm, *Trois Générations*, op. cit., page 108.

Les événements qui se sont déroulés dans ce pays offrent une source d'inspiration unique au roman. La culture tchécoslovaque ainsi que tous ses bouleversements historiques ne peuvent rester muets ; cette richesse culturelle doit parler au reste du monde.

- La volonté d'une dimension mondiale des œuvres de Kundera s'exprime tout d'abord par les nombreuses références à d'autres pays et notamment à la France au sein de ses romans. Dans *La Vie est ailleurs*, la corrélation entre la Tchécoslovaquie et la France se fait par l'entremise d'une comparaison entre la révolution de 1948 à laquelle participe Jaromil et le Mai 1968 des étudiants parisiens :

Les mots d'ordre que Jaromil fait inscrire sur les banderoles sont exactement ceux dont vingt ans plus tard les étudiants parisiens noirciront les murs de la Sorbonne, les murs de Nanterre, les murs de Censier.¹

La mise en parallèle de ces deux références historiques pourtant éloignées de vingt ans, souligne la dimension transposable du récit. Le même mouvement est observable lorsque Kundera rapproche les poètes Lermontov et Rimbaud au sein d'une même phrase :

Si nous avons choisi ces années, ce n'est pas parce que nous voulions en tracer le portrait, mais seulement parce qu'elles nous semblaient être un piège incomparable tendu à Rimbaud et à Lermontov, un piège incomparable tendu à la poésie et à la jeunesse.²

Ces rapprochements sont à mettre en relation avec le motif de « l'Europe centrale » présent chez Kundera et déjà évoqué. Il souhaite de cette manière réduire les distances spatio-temporelles qui séparent notamment l'Histoire de l'Europe centrale de celle du reste de l'Europe en mettant en évidence la dimension « transnationale »³ de son pays et surtout de ses récits. En ce qui concerne la dimension mondiale de la littérature, Kundera parle de « Weltliteratur », terme emprunté à Goethe :

Un recul géographique éloigne l'observateur du contexte global et lui permet d'embrasser le *grand contexte* de la *Weltliteratur*, seul capable de faire apparaître la *valeur esthétique* d'un roman, c'est-à-dire : les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence que ce roman a su éclairer ; la nouveauté de la forme qu'il a su trouver.⁴

Outre ce rapprochement spatio-temporel, Kundera a recours à d'autres moyens textuels pour exprimer la dimension mondiale de ses textes et, par conséquent, de l'Histoire.

- Le deuxième moyen que Kundera utilise est le rapprochement systématique entre le général et le particulier. Pour cela, il charge une situation relevant du privée et de l'unique, d'une portée plus globale et même mondiale, comme c'est le cas avec le personnage de Tamina :

¹ Milan Kundera, *La Vie est ailleurs* (1973), Paris, Gallimard, 1987, page 265.

² *Ibid.*, page 402.

³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris Gallimard, 1993, page 41.

⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, page 51.

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.¹

Le personnage de Tamina, est assimilé à tous les personnages des autres récits qui forment le roman ce qui modifie ses données premières et un impact mondiale lui est donné qui abolit les frontières entre le personnage et le lecteur, entre le personnage et les autres personnages, et entre l'histoire du personnage et toutes les autres histoires.

Ce lien entre le général et le particulier s'exprime aussi entre le privé et le collectif, entre la vie privée et la vie sociale. Lorsque Kundera tente de définir le terme « litost » dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, le balancement est incessant entre la sphère privée soit l'histoire d'un jeune étudiant pragois et de ses aventures amoureuses, et la sphère publique. En effet, le romancier utilise un exemple relevant du privé pour illustrer un terme qui a une signification sur le plan de l'Histoire :

[...] ce n'est nullement un hasard si la notion de *litost* a pris naissance en Bohême. L'histoire des Tchèques, cette histoire d'éternelles révoltes contre les plus forts, [...] 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 ! C'était la *litost* qui parlait !²

Dans cet extrait, la convocation de l'Histoire, insérée dans la tentative de définition de la « litost » construite en corrélation avec l'histoire privée du jeune étudiant pragois, met bien en évidence le caractère mondial que Kundera tente de lui donner.

- Le troisième lieu où s'exprime l'ambition mondiale de Kundera, est les interventions de l'auteur lui-même. Outre ses remarques formelles qui portent souvent sur la littérature, à partir de *La Vie est ailleurs*, il insère aussi des remarques au caractère plus général qui renforcent le caractère mondial de son récit. Ces interventions souvent digressives s'intéressent aux catégories générales de l'homme et notamment au quotidien de celui-ci.

Dans le roman cité, il se penche sur le mot « tendresse » :

La tendresse prend naissance à l'instant où nous sommes rejetés sur le seuil de l'âge adulte [...]
La tendresse, c'est la frayeur que nous inspire l'âge adulte.
La tendresse, c'est la tentative de créer un espace artificiel où l'autre doit être traité comme un enfant.
La tendresse, c'est aussi la frayeur des conséquences physiques de l'amour.³

¹ *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., page 268-269.

² *La Vie est ailleurs*, op. cit., page 246.

³ *Ibid.*, page 172.

Ces réflexions d'ordre général vont aller en s'amplifiant d'un roman à l'autre jusqu'à occuper une grande partie de *L'Immortalité*. Leur but est toujours le même : annuler la frontière entre l'Est et l'Ouest et intégrer la littérature tchécoslovaque au sein d'une littérature mondiale.

- Le dernier recours utilisé par Kundera pour souligner la valeur mondiale de ses récits est celui du narrateur extra- et hétérodiégétique. Mis à part dans *La Plaisanterie* où le narrateur était autodiégétique et de plus polyphonique étant donné qu'il y a quatre narrateurs successifs, Kundera n'utilisera plus que des narrateurs absents de l'histoire racontée. Le choix par le romancier d'un narrateur hétérodiégétique nous paraît évident : il peut en effet de cette manière facilement diriger le récit. Étant maître du récit, il lui est facile de guider le lecteur vers la dimension mondiale du récit qu'il recherche. De plus, cette dimension est évidemment plus lisible lorsque le narrateur se situe en-dehors de l'histoire ; il s'écarte ainsi de la sphère privée des personnages pour acquérir une épaisseur plus collective.

Ainsi l'utilisation des différentes méthodes textuelles énoncées permettent à Kundera de ne pas réduire la portée historique de ses textes au simple contexte politico-social de la Tchécoslovaquie. Il dote ses récits d'une dimension plus générale qui réduit l'écart spatio-temporel entre l'Europe centrale et le reste de l'Europe, voire le reste du monde. Et comme nous le verrons prochainement, cette dimension mondiale a principalement pour but de révéler l'homme.

b) Kundera : comment vaincre l'Histoire ?

Dans *L'Art du roman* et pour éclairer les relations entre l'homme et l'Histoire, Kundera revient à l'histoire du roman et à l'évolution de cette corrélation. Il situe l'intervention de l'Histoire au sein du roman à partir de Balzac :

Le temps de Balzac [...] est embarqué dans le train qu'on appelle l'Histoire. Il est facile d'y monter, difficile d'en descendre. Mais pourtant ce train n'a encore rien d'effrayant, il a même du charme.¹

Puis vient Flaubert, avec *Emma Bovary* l'Histoire continue son avancée dans l'intimité des personnages au point où « la grande illusion de l'unicité irremplaçable de l'individu² » disparaît. Avec Tolstoï, c'est « l'Histoire en tant que *nouvelle dimension de l'existence humaine*³ » qui fait surface ; le lien entre l'homme et l'Histoire atteint ici un point important dans l'histoire du roman. Après la Première Guerre mondiale, l'Histoire devient

¹ *L'Art du roman*, op. cit., page 19.

² *Ibid.*

³ *Les Testaments trahis*, op.cit., page 282.

« impersonnelle, ingouvernable, incalculable, inintelligible – et personne ne lui échappe.¹ » A la suite de cela, le roman moderne suit une évolution logique :

Le roman moderne se fait l'écho de cette obsession d'enfermement et de ce désir de délivrance. L'Histoire est devenue cette cible privilégiée de toutes les attaques.²

Les romans de Kundera prolongent cette tradition :

[...] Tous mes romans exhalent l'horreur de l'Histoire, de cette force hostile, inhumaine qui, non invitée, non désirée, envahit de l'extérieur nos vies et les démolit.³

Pour Kundera, l'Histoire devient l'ennemi et ses romans qui proposent une vision de l'homme en prise avec elle, sont la tentative de la vaincre en la nommant. Ses romans se situent contre l'Histoire et cherchent à échapper à son emprise. L'Histoire est un jeu avec l'homme ; elle l'entraîne dans une imposture. Plus qu'une « force hostile », elle est même une force absurde qui se joue de chaque individu :

Et si l'Histoire plaisantait ? A cet instant, j'ai compris qu'il m'était impossible de révoquer 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.⁴

Cette question que se pose Ludvik dans les dernières pages du roman résume un thème majeur du roman : « la profanation du mythe de la Raison historique. »⁵ C'est pour cette raison qu'elle est si présente et notamment dans *La Plaisanterie* où elle est même l'« héroïne »⁶ : de par son omniprésence, Kundera pense pouvoir mieux la contrôler et ainsi lui échapper. Pour mener à bien cette opération, le romancier compte en premier lieu sur l'évocation minimale des différents événements historiques pour n'en faire ressortir que l'essence, à savoir des situations existentielles :

Non seulement la circonstance historique doit créer une situation nouvelle pour un personnage de roman, mais l'Histoire doit *en elle-même* être comprise et analysée comme situation existentielle.⁷

Pour parvenir à la démystification de l'Histoire, Kundera veut donc recentrer chaque situation sur le personnage pour que celui-ci devienne le véritable sujet, au lieu et place de l'Histoire. De cette manière, l'Histoire n'est plus qu'un moyen, voire un outil de compréhension de l'individu. Depuis *La Plaisanterie* jusqu'au *Livre du rire et de l'oubli*, l'étau ne cesse de se resserrer autour des personnages pour parvenir à une quasi annulation de l'Histoire. En effet, dans ce dernier roman et selon André-Alain Morello,

¹ *L'Art du roman*, op. cit., page 23.

² André-Alain Morello, « Retour à La Plaisanterie », op. cit., page 194.

³ *Les Testaments trahis*, op. cit., page 25.

⁴ Milan Kundera, *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1968, page 415.

⁵ François Ricard, « Le Roman de la dévastation », postface à *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 2003, page 468.

⁶ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., page 89.

⁷ *L'Art du roman*, op. cit., page 52.

Le rapport de l'homme et de l'Histoire [se] dilue progressivement jusqu'à son effacement total, jusqu'à cette septième partie dans laquelle le « rire du diable » transforme tout en fumée, tout y compris l'Histoire elle-même qui jadis écrasait l'homme.¹

C'est grâce au rire et à l'ironie que le roman triomphera finalement de l'Histoire en extrayant de celle-ci la matière de son comique. Kundera ne traite pas l'Histoire avec sérieux et utilise le roman pour la démystifier et

[...] les [la politique et l'Histoire] mettre impitoyablement à nu, c'est-à-dire ne ramener à rien, ce qui n'est nullement une manière de s'en échapper mais au contraire un moyen de les pénétrer, de les désamorcer en profondeur et de dénoncer leurs horreurs [...]²

Ainsi nous n'avons pas à faire à des romans sur l'Histoire mais contre l'Histoire. Puisqu'il s'agit pour Kundera de la vaincre en l'invalidant par la rire, sa convocation est essentielle. Le romancier a besoin de son omniprésence pour pouvoir à tout moment la « mettre à nu » en la confrontant à ses personnages. Les personnages sont le dessein principal de cet appel à l'Histoire puisqu'elle n'est prise que comme « situation existentielle ».

c) L'Histoire comme « situation existentielle révélatrice »³

Les parties précédentes ont révélé l'ambition universelle de Kundera pour ses récits ainsi que sa volonté de vaincre l'Histoire grâce au roman. Ces deux intentions convergent vers un même but qui nous permet enfin d'observer le rôle que Kundera donne à l'Histoire : celui de dévoiler des « situations existentielles ». Comme nous l'avons déjà dit, l'Histoire fonctionne en corrélation avec l'individu. Elle n'est jamais traitée indépendamment de la vie des personnages. Ou si elle l'est, un lien implicite les unit. C'est la présence effective de ces deux sujets qui permet à l'Histoire d'avoir une fonction autre que l'illustration d'une situation historique, soit une fonction existentielle. Et le choix de l'Histoire de la Tchécoslovaquie pour mettre en évidence des « situations existentielles révélatrices » n'est pas anodin. En effet, il y a encore une fois un rapport étroit avec la conviction de Kundera du destin extraordinaire de ce pays. Les différents événements qui ont construit cet Etat depuis 1948 ont fait vivre aux citoyens des situations jusque-là encore jamais vues. L'homme s'est retrouvé face à des circonstances inconnues qui ont révélées des portions encore ignorées de son âme :

Si les années cinquante m'attiraient, c'est que l'histoire a fait dans cette période avec les hommes des expériences insoupçonnées, qu'en les plaçant dans des

¹ André-Alain Morello, *op. cit.*, page 195.

² François Ricard, « Le point de vue de Satan », *op. cit.*, page 470.

³ *L'Art du roman*, *op. cit.*, page 51.

situations inouïes elle les a montrés sous des jours jamais vus, et que ce faisant elle a enrichi mes doutes et mes connaissances sur ce que sont l'homme et la condition humaine.¹

Nous reconnaissons dans cette citation le rôle de « force hostile » que Kundera donne à l'Histoire. Son jeu avec l'homme et l'emprise qu'elle a sur lui, permet à l'écrivain de découvrir de nouvelles facettes de l'existence humaine. Son rejet de cette Histoire se fait donc au profit de l'anthropologie. Il serait cependant faux de penser que Kundera utilise n'importe quels événements historiques pour parvenir à ses fins anthropologiques. Le choix de ces événements est minutieux :

Parmi les circonstances historiques je ne retiens que celles qui créent pour mes personnages une situation existentielle révélatrice.²

D'où, comme nous l'avons dit, le choix de situer ses récits – du moins ceux que nous étudions dans notre corpus – en Tchécoslovaquie, étant donné son Histoire mouvementée. L'utilisation de l'Histoire par Kundera n'est donc pas à mettre en relation avec une quelconque dénonciation de scandales politiques. Si ses romans dénoncent quelque chose, ce sont des « scandales anthropologiques »³.

La volonté de Kundera de découvrir des aspects de l'existence humaine va de pair avec sa conception du roman. En effet, selon lui le but premier du roman est de découvrir :

Le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès les débuts des Temps modernes. La « passion de connaître » [...] s'est alors emparée de lui pour qu'il scrute la vie concrète de l'homme et la protège contre « l'oubli de l'être » [...]. Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral.

La découverte de l'existence humaine est donc la fonction fondamentale du roman. L'utilisation de l'Histoire dans le roman ne peut donc avoir affaire avec l'historiographie. Le roman ne se sert pas de l'Histoire pour peindre le tableau d'une époque de manière vraisemblable. Le passé comme contenu de ce qui a eu lieu n'intéresse pas le roman. Kundera prend rapidement ses distances par rapport à la vraisemblance comme il l'explique dans ce qu'il nomme « l'appel du rêve »⁴ – qui constitue avec « l'appel du jeu », « l'appel de la pensée » et « l'appel du temps » les quatre éléments auxquels Kundera est sensible et se réfère dans l'écriture de ses romans. Cet « appel du rêve » signifie la possibilité dans le roman de se défaire de toute vraisemblance étant donné qu'il est « le lieu où l'imagination peut exploser ».

¹ Cité par Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, page 79.

² *L'Art du roman*, *op. cit.*, page 51.

³ Cité par Martin Rizek, *op. cit.*, page 181.

⁴ *L'Art du roman*, *op. cit.*, page 27.

En outre, la réalité de l'Histoire importe peu. Ce qui importe au roman, c'est l'existence dans ce passé :

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable.¹

Nous comprenons donc que pour Kundera, l'exactitude historique n'est pas prioritaire face au but premier du roman, l'exploration de l'existence. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, l'Histoire ou pour être exacte, les événements historiques placent l'individu dans des situations improbables qui mettent en évidence des parcelles encore inconnues de son existence. L'Histoire devient donc chez Kundera une contribution nécessaire et fondamentale à la découverte de l'existence humaine dans le roman. Elle a cette particularité et cette capacité, plus que tout autre sujet, à révéler des portions de l'âme humaine :

L'Histoire se trouve, chose étrange, dans une position parallèle à la sienne propre : elle n'*invente* pas, elle *découvre*. Par les situations inédites, elle dévoile ce qu'est l'homme, ce qui est en lui « depuis très très longtemps », ce que sont ses possibilités.²

Et au-delà de cette contribution, elle se trouve être exactement au cœur de ce que le romancier cherche à découvrir, voire elle-même cette situation existentielle :

La situation historique n'est pas ici un arrière-plan, un décor devant lequel les situations humaines se déroulent, mais est en elle-même une situation humaine, une situation existentielle en agrandissement.³

La coexistence de l'Histoire et de l'individu dans l'exploration de l'existence humaine sont deux éléments indissociables dans l'œuvre de Kundera comme nous l'explique sa théorie du roman. Si la première permet à la seconde d'exister, elle contient cependant en elle-même toutes les conditions nécessaires pour être analysée comme une situation humaine, au-delà même de toutes vraisemblances historiques.

A travers ses romans, Kundera se retrouve dans un face à face avec l'Histoire. Elle est menaçante car elle a une emprise sur l'individu qu'elle démolit à loisir. Grâce au roman, l'écrivain pense pouvoir vaincre la menace de l'Histoire en la démystifiant notamment par le rire. Pour cela, il opère un recentrement sur l'individu. L'Histoire fonctionne comme un piège avec l'homme ; elle se referme sur lui et le place alors dans des situations insolites qui le dévoilent. Kundera utilise ces situations pour accéder au but du roman : découvrir l'existence humaine.

¹ *Ibid.*, page 57.

² *Ibid.*, page 139.

³ *Ibid.*, page 53.

2) L'homme et l'Histoire : objectivation et subjectivation

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).¹

La présence de l'Histoire dans les romans de Milan Kundera n'est pas uniquement d'ordre théorique. Elle joue aussi un rôle précis dans le destin des personnages et le déroulement de l'intrigue. Etant donné l'importance de l'Histoire dans la théorie du roman de Kundera, elle occupe une place majeure dans la vie des personnages qui y sont sans cesse confrontés. Il s'agit donc à présent d'observer dans les romans que nous avons choisis d'étudier dans notre corpus, ce lien entre les personnages et l'Histoire.

Dans *La Plaisanterie*, ce lien est évident puisque le personnage de Ludvik est la proie de cette Histoire ; toute sa vie est déterminée par l'erreur de la lettre qu'il envoie à son amie, perçue comme une insulte envers le Parti. Ce lien semble être moins évident dans *La Vie est ailleurs* qui suit les tribulations du jeune poète Jaromil. Cependant le contexte politique de l'époque joue un très grand rôle dans la vie du poète lyrique. Enfin, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, ce lien apparaît et disparaît au fil des intrigues mais sa présence dans la vie de divers personnages comme Mirek ou Tamina est indéniable.

a) Le poids du passé

Avant d'observer la manière dont l'individu s'inscrit dans l'Histoire, il convient au préalable d'examiner quel rôle celle-ci a joué dans le passé des personnages. En effet, l'adhésion à l'Histoire dans le présent de l'intrigue est souvent à mettre en relation avec un passé qui pèse lourd sur les personnages. Un passé qui du fait de sa non résolution, est encore en œuvre dans le présent, d'où son poids.

- Le premier personnage que nous allons étudier est Ludvik, personnage principal de *La Plaisanterie*. Comme nous venons de le voir, Ludvik est la proie de l'Histoire et tout le roman s'écrit à la suite d'une erreur qu'il a commise lorsqu'il était encore à l'université. L'erreur de cette lettre envoyée à une amie et interceptée par le Parti, détermine le reste de sa vie puisqu'il est exclu de l'université et envoyé dans un camp de travaux forcés durant plusieurs années. A sa sortie, son passé continue d'influencer sa vie puisqu'il met au point un stratagème pour se

¹ *L'Art du roman, op.cit.*, page 132.

venger de Pavel, l'homme qui a décidé de son exclusion. Comme nous pouvons le constater, chez ce personnage le passé n'est pas nostalgique. En retournant dans son village natal, Ludvik ne va pas à la recherche d'un passé joyeux qu'il veut à tout prix reconquérir. Au contraire ; c'est « une innocence gagnée par la dérision », un « acquittement »¹ qu'il vient chercher. La décision de cette vengeance donne à penser que Ludvik a un rapport réfléchi à son passé ; il croit pouvoir, au moyen de cette revanche, mettre un terme à ce passé et ainsi être soulagé. Or, ce lien avec son passé est placé sous le signe de l'illusion. André-Alain Morello, dans son article intitulé « Retour à *La Plaisanterie* », détaille cette illusion :

Quant à l'objet de cette illusion, l'Histoire, il apparaît surtout comme l'objet d'une série de métaphores, comme si son expression directe, sa saisie immédiate, se révélait, comme on peut s'en douter, impossible [...]. Conscient de l'imposture dans laquelle l'Histoire l'a entraîné, Ludvik cède un moment à la tentation (totalitaire) de la destruction du passé, de son effacement.²

Mais Ludvik s'aperçoit rapidement que l'annulation de son passé est chose impossible. En effet, lorsqu'il retourne dans son village natal pour procéder à sa vengeance, donc dans le but de détruire son passé, plusieurs éléments le ramènent constamment à celui-ci : tout d'abord il retrouve un ancien ami, Kostka, qu'il avait aidé lorsqu'il était encore à l'université. Puis il revoit Lucie, la jeune femme qu'il fréquentait quand il était au camp. Enfin, il aperçoit Jaroslav, son ami d'enfance qu'il a perdu de vue depuis son adhésion au Parti communiste. Ces différentes rencontres l'amènent à la conclusion suivante :

J'eus conscience que je n'esquiverais pas mes souvenirs ; ils m'assiégeaient.³

Ludvik est sans doute le seul personnage de Kundera qui parvient à une telle conclusion et qui, dès lors, au lieu de tenter d'échapper à son passé, accède à la conclusion que l'Histoire est une plaisanterie :

Le récit de Ludvik semble bien avoir rempli la mission « cathartique » qui lui avait été assignée ; Ludvik se dégage de l'enfermement où le maintenait son sentiment de culpabilité, il parvient à l'acceptation de la plaisanterie, comme système de l'Histoire.⁴

Le passé pèse donc lourdement sur Ludvik mais contrairement à d'autres personnages, à travers son récit, il parvient à le dépasser.

Tous les personnages de *La Plaisanterie* sont sous le poids de leur passé. Kostka se réfugie auprès de la religion pour oublier son mariage malheureux ainsi que les doutes qu'il peut avoir sur sa foi. Helena quant à elle pense enfin avoir trouvé la libération dans son amour pour Ludvik. Il n'y a guère que Lucie, personnage muet et pourtant omniprésent, qui traverse

¹ André-Alain Morello, « Retour à *La Plaisanterie* », *op. cit.*, page 187.

² *Ibid.*, page 190.

³ *La Plaisanterie*, *op. cit.*, page 48.

⁴ André-Alain Morello, *op. cit.*, page 191.

le récit en marge de la société et de l'Histoire qui ne la concerne pas, sans laisser de trace. Le personnage de Jaroslav, lui, est plus complexe. Le passé qui le pèse est un passé lointain ; celui des traditions et du folklore. Mais contrairement aux autres personnages, il ne souhaite pas se soustraire à ce passé. Au contraire, il a la nostalgie de ce temps-là, de cette époque avant le communisme. Sa fidélité aux chansons et aux rites populaires fonctionne comme une fuite à travers le temps et l'Histoire. Maria Nemcova Banerjee analyse ce personnage dans son ouvrage *Paradoxes terminaux* :

Lorsque nous entendons pour la première fois la voix de Jaroslav, il apparaît comme un personnage solitaire, allongé sur un talus herbeux, au milieu des champs morcelés d'un paysage morave. Au lecteur tchèque vigilant de l'année 1967, ce détail minuscule révèle immédiatement le caractère anachronique du décor. Ces talus herbeux (*meze*), qui marquaient jadis les limites des propriétés privées, avaient été labourés dans le processus forcé de collectivisation des années cinquante. [...] La question qu'il pose au départ : « Comment ? Ce n'est pas un paysage de notre temps que je parcours ? Quel paysage est-ce donc ? » révèle l'envol d'un esprit désireux d'échapper à la réalité historique. [Il cherche à retourner] dans le monde onirique de l'ancien mythe, matrice de sa vénération.¹

Ainsi, à l'inverse des autres personnages du roman, Jaroslav est nostalgique de ce passé et ne souhaite pas se dérober à celui-ci. Mais son attitude est illusoire puisqu'en se tournant sans cesse vers le passé, il se dérobe au présent.

- Dans *La Vie est ailleurs*, le poids du passé est surtout présent dans le personnage de la mère de Jaromil, personnage à qui il n'est pas donné de prénom. Ce passé est attaché à la naissance de Jaromil qui nous est rapportée dès le début du roman : alors qu'elle fréquente un jeune homme, elle tombe enceinte de celui-ci. Ne désirant pas avorter, elle le contraint à se marier alors qu'elle

[...] ne pouvait cependant pas [se] cacher [...] que l'aventure où elle s'était précipitée avec une étourderie qu'elle trouvait sublime n'était pas le grand amour partagé auquel elle croyait avoir un plein droit.²

Cette relation et la déception qui en découle pour la mère de Jaromil, vont lourdement peser sur sa vie. Elle croyait au grand amour et avait aveuglément placé tous ses espoirs dans cet homme en faisant « d'une aventure d'amour l'aventure d'une vie »³. Contrairement à d'autres personnages chez qui, même si le passé a encore un impact dans leur présent, ce passé est révolu, chez la mère de Jaromil, ce passé est sans cesse présent dans la personne de son mari. Il ne se rappelle pas à elle périodiquement par des images ou des sons, il est avec elle

¹ Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, op. cit., page 43.

² *La Vie est ailleurs*, op. cit., page 15.

³ *Ibid.*, page 22.

constamment. C'est cette vie commune avec ce passé qui pèse si lourd car quotidiennement elle découvre de nouvelles infortunes liées à cette relation :

Ils étaient allongés côte à côte et maman ne disait plus rien et au bout d'un bref instant elle éclata en sanglots et elle sanglota toute la nuit et son mari ne la toucha même pas [...] ; elle avait l'impression de tout comprendre enfin : l'homme auprès duquel elle vivait ne l'avait jamais aimé.¹

Mais ce passé va encore s'alourdir par la suite. Alors que son mari est appelé à la guerre, elle pense enfin avoir trouvé une paix relative grâce à cette séparation contrainte. Or celui-ci décède dans un camp de concentration. Sa première réaction est la culpabilité d'avoir été une mauvaise épouse car durant son absence, elle l'a trompée avec un homme. Mais elle apprend rapidement que la déportation de son mari est dû au fait qu'il fréquentait une femme juive depuis longtemps, et s'en veut d'autant plus d'avoir quitté son amant :

Vous pensez que le passé, parce qu'il a déjà été, est achevé et immuable ? Ah non, son vêtement est fait d'un taffetas changeant et chaque fois que nous nous retournons sur lui nous le voyons sous d'autres couleurs. Il n'y a pas si longtemps, elle se reprochait d'avoir trahi son mari à cause du peintre, et maintenant elle s'arrache les cheveux parce qu'elle a trahi son unique amour à cause de son mari.²

Ainsi tout le tragique de la vie de la mère de Jaromil est issu de sa première relation amoureuse. La disparition de son époux pourrait lui apporter la paix et la libérer de son passé. Or Jaromil est né de cette relation et même si sa mère l'aime profondément, il ne peut être qu'associé à ce passé et lui rappeler sans cesse son « erreur » de jeunesse et tout ce qui en a découlé :

[...] son passé lui apparut sous un jour encore nouveau :

Car il n'est pas vrai qu'elle a trahi le peintre à cause de son mari. Elle l'a abandonné à cause de Jaromil pour lequel elle voulait préserver la paix de son foyer ! Si, aujourd'hui encore, l'idée de sa nudité l'emplit d'angoisse, c'est à cause de Jaromil qui a enlaidi son ventre. Et c'est aussi à cause de lui qu'elle a perdu l'amour de son mari, en imposant sa naissance, à tout prix et opiniâtrement !

Depuis le début, il lui prend tout.³

Pour sa mère, Jaromil est l'unique responsable de toute sa souffrance. Elle ne peut donc dépasser et fuir son passé puisqu'il s'étale devant elle quotidiennement dans la personne de son fils qui est le sens de sa vie et en même temps la rédemption de ce passé.

- Les derniers personnages que nous allons étudier sont ceux du *Livre du rire et de l'oubli*, et plus particulièrement Mirek et Tamina.

Le premier chapitre du roman nous raconte un épisode de la vie de Mirek, épisode durant lequel, le personnage est entièrement penché sur son passé. En effet, il souhaite

¹ *Ibid.*, page 45.

² *Ibid.*, page 161.

³ *Ibid.*, page 167.

retrouver des lettres qu'il avait écrites à une ancienne amante, Zdena. Mirek fait partie de ceux qui veulent effacer leur passé – passé dont l'inscription historique est très forte –, c'est-à-dire, effacer leur jeunesse, « de ceux qui se sont soulevés contre leur propre jeunesse »¹. Pour parvenir à ses fins, il doit retrouver ces lettres, témoins d'une relation qu'il a toujours tenté de rayer de sa vie :

Zdena n'était rien d'autre que l'image ensorcelée qu'il voulait atteindre pour y détruire sa propre jeunesse haïe.²

Cette femme fait partie des souvenirs de sa jeunesse qui pour lui s'auréole de « légendes et mensonges »³. Ce retour qu'il pratique sur son passé, il le fait dans le but de déchiffrer ses erreurs, de comprendre à quel moment est née sa méprise. Mirek a tenté d'effacer son passé ; il a tout oublié et l'a réécrit selon sa volonté. N'assumant pas la laideur de Zdena, il nie avoir eu une relation sérieuse avec elle et dit simplement la connaître de vue. De plus, cette relation est reliée à son passé de communiste qu'il n'assume pas non plus. En retrouvant ces lettres, il veut donc relire ce passé qu'il a modifié :

S'il voulait l'effacer [Zdena] des photographies de sa vie, ce n'est pas parce qu'il ne l'aimait pas, mais parce qu'il l'avait aimée. Il l'avait gommée, elle et son amour, 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. On crie qu'on veut façonner un avenir meilleur, mais ce n'est pas vrai. L'avenir n'est qu'un vide indifférent qui n'intéresse personne, mais le passé est plein de vie et son visage irrite, révolte, blesse, au point que nous voulons le détruire ou le repeindre.⁴

S'il cherche à retrouver ces lettres, c'est donc bien qu'il n'est pas parvenu à effacer son passé et que celui-ci le hante toujours. Il se heurte à lui et pense pouvoir en venir à bout en supprimant les traces écrites qui témoignent de celui-ci. Or il ne parviendra pas à récupérer ses écrits et le passé, qui se manifeste sous la forme l'Histoire, finit par le détruire. En effet, l'Histoire est en train de rattraper Mirek : à cause d'autres écrits de jeunesse, plus politiques ceux-là, dans lesquels il conservait les résumés de toutes ses réunions, de ses correspondances, il est surveillé par la police d'Etat et sera arrêté à la fin du chapitre. Le personnage de Mirek ne réussit donc pas à échapper à l'Histoire. Que ce soit son histoire personnelle avec les lettres de Zdena, ou son histoire publique et sociale, le poids de celle-ci finit par le dominer. Pour Kundera, il s'agit du

¹ *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., page 31-32.

² *Ibid.*, page 30.

³ *Ibid.*, page 37.

⁴ *Ibid.*, page 43.

[...] thème de l'homme et de l'Histoire dans sa version élémentaire : l'homme se heurtant à l'Histoire qui l'écrase.¹

L'histoire du personnage Tamina semble être la même que celle de Mirek puisqu'elle aussi tente de récupérer des lettres datant de l'époque où elle vivait à Prague avec son mari, à présent décédé. Or, contrairement à Mirek, Tamina ne cherche pas à effacer son passé. Au contraire, en recouvrant ces lettres, elle pense pouvoir remédier à sa mémoire qui lui fait parfois défaut notamment en ce qui concerne ses souvenirs intimes avec son mari. Les lieux et années de leurs vacances disparaissent progressivement, ainsi que les surnoms que son époux lui donnait. Tamina tente désespérément une lutte contre l'oubli étant donné que dans sa vie présente, rien ne la relie à sa vie antérieure. En effet, avec son mari ils ont fui la Tchécoslovaquie : celui-ci a été chassé de son travail et tous leurs amis ont commencé à leur tourner le dos, de peur d'être vu avec une personne « indésirable » pour le Parti. A la suite de leur départ illégal du pays, toutes ces personnes ont trahi et calomnié le mari de Tamina : la rupture avec leurs amis et leur pays est ainsi devenue définitive. L'époux de Tamina décède rapidement après leur arrivée dans leur nouveau pays d'adoption. Elle se retrouve donc seule, sans personne qu'elle connaisse, et avec l'unique souvenir de son époux. Bien qu'après 1968 les émigrants qui ont quitté illégalement le pays, aient été amnistiés, elle ne peut rentrer en Tchécoslovaquie et retrouver des personnes qui ont été condamnées, son mari, de peur de trahir sa mémoire. Elle se raccroche donc autant qu'elle peut aux quelques traces de son passé qui s'efface peu à peu :

J'imagine que le présent de Tamina (il consiste à servir le café et à offrir son oreille) est un radeau qui dérive sur l'eau et elle est sur ce radeau et elle regarde en arrière, rien qu'en arrière.

Depuis quelques temps, elle était désespérée parce que le passé était de plus en plus pâle.²

Pour combler les carences de sa mémoire, Tamina se livre à des exercices où elle essaie de reconstituer précisément les traits du visage de son mari, de reconstruire années après années les lieux de leurs vacances. Mais la mémoire lui fait toujours défaut. Ces lettres où elle a répertorié chaque événement de sa vie avec son époux deviennent donc indispensables à ses yeux car elle ne peut supporter l'idée de l'oubli :

Elle ne veut pas rendre au passé sa poésie. Elle veut lui rendre son corps perdu. Ce qui la pousse, ce n'est pas un désir de beauté. C'est un désir de vie.

Car Tamina est à la dérive sur un radeau et elle regarde en arrière, rien qu'en arrière. Le volume de son être n'est que ce qu'elle voit là-bas, loin derrière elle. De

¹ *Les Testaments trahis, op. cit.*, page 202.

² *Le Livre du rire et de l'oubli, op. cit.*, page 143.

même que son passé se contracte, se défait, se dissout, Tamina rétrécit et perd ses contours.¹

Retrouver les traces de son passé est donc presque vital chez Tamina. Les lacunes de sa mémoire qui effacent progressivement celui-ci, procèdent de la même manière avec son être. Car son passé fait partie de son être et en disparaissant, elle disparaît elle-aussi. De plus, l'obsession pour son passé la contraint à une absence de vie dans le présent. Elle ne parvient en effet pas à reconstruire quelque chose car dans chaque homme qu'elle rencontre transparaissent les traits de son époux. Malheureusement, elle devra renoncer à retrouver ces lettres qui sont restées à Prague et continuer sa vie sur laquelle pèse un passé absent :

Elle a continué de servir des cafés et elle n'a plus jamais téléphoné à Prague.²

Ainsi, de nombreux personnages des romans de Kundera sont hantés par un passé non résolu. Certains tentent de l'effacer ou de le détruire, d'autres de le rappeler à eux. Mais tous les personnages des œuvres étudiées se heurtent à une force qui les dépasse. Seul Ludvik parvient à le transcender en acceptant la domination de celui-ci ainsi que son pouvoir ironique.

b) L'homme : le sujet de l'Histoire

Puisque les points de rencontre pour la découverte de l'existence sont l'Histoire et l'individu, nous allons à présent observer l'homme comme sujet de l'Histoire, soit comment celui-ci s'inscrit dans cette Histoire. L'individu a une vie privée et intime ainsi qu'une vie publique. C'est dans cette sphère sociale qu'il rencontre l'Histoire et joue un rôle dans celle-ci. Cependant, cette vie en société est intimement liée à la vie privée et les deux fonctionnent en interaction dans l'évolution du personnage.

Comme nous avons déjà pu le constater, les romans de Kundera opèrent un lien incessant entre la vie privée et la vie publique, comme c'est le cas lors de la tentative de définition du terme « litost ». Il en est de même pour les personnages. Leur vie intime est sans cesse mise en relation avec la sphère publique et notamment tout ce qui touche à la politique, soit à l'Histoire de la Tchécoslovaquie. Revenons au personnage de la mère de Jaromil dans *La Vie est ailleurs* : lorsque son mari est appelé pour aller à la guerre, elle voit dans cet événement l'occasion heureuse de voir s'éloigner son époux :

¹ *Ibid.*, page 147.

² *Ibid.*, page 192.

La tristesse où elle sombra fut le plus profond de tous les chagrins qu'elle avait connus jusqu'alors. Heureusement, la consolation que son mari lui refusait, quelqu'un d'autre la lui offrit : l'Histoire. Trois semaines après la nuit que nous venons d'évoquer, l'époux reçut sa feuille de mobilisation, boucla sa cantine et partit vers la frontière. [...] Et maman saisit comme une main salvatrice le malheur de sa patrie.

Ici, ce sont les événements politiques qui modifient la vie privée. Or, loin d'être l'objet de l'Histoire, la mère de Jaromil oriente les faits à sa guise pour leur donner le sens qu'elle souhaite. Ainsi pour elle la guerre n'est pas une malédiction qui lui enlève son mari, mais bien une chance. La récupération qu'elle accomplit de l'Histoire se fait donc à son avantage. De nombreux autres personnages procèdent de la même manière. Leur adhésion à l'Histoire ne s'effectue que lorsqu'ils peuvent en tirer profit car leur engagement dans la sphère sociale traduit un mouvement narcissique et non une vocation pour de grandes causes. Jaromil en est le meilleur exemple et le narrateur souligne explicitement le rapport entre ses actes engagés et leur véritable raison, soit le narcissisme :

Maintenant que Jaromil est devenu un militant rigoureux, dont les rapports influent sur la destinée des adultes, pouvons-nous encore prétendre qu'il est en fuite ? Est-ce qu'il ne donne pas plutôt l'impression d'avoir atteint le but ?

Pas du tout.

[...] Quand il fait un rapport sur un professeur qui a des opinions bourgeoises, ce n'est pas à ce professeur qu'il pense, mais il regarde avec angoisse dans les yeux des jeunes hommes et il y observe son image ; de même qu'à la maison il vérifie devant la glace sa coiffure et son sourire, ici il vérifie dans leurs yeux la fermeté, la virilité, la dureté de ses paroles.²

Le motif des actes politiques de Jaromil est le narcissisme, ou plus précisément, l'amour-propre. Il est uniquement motivé par son amour-propre blessé : il veut combler son manque de virilité en tentant d'atteindre son idéal de masculinité. C'est notamment sa mère qui, sans le vouloir, blesse cet amour-propre en le coiffant comme un enfant devant des invités. C'est dans cette humiliation que réside sa volonté de s'engager en politique :

« Jaromil, viens te montrer, lui dit-elle un jour qu'elle avait des invités. Mon Dieu, de quoi as-tu l'air ! » s'indigna-t-elle en voyant sa coiffure soigneusement ébouriffée. Elle alla chercher un peigne et, sans interrompre sa conversation avec les invités, elle lui prit la tête dans les mains et se mit à le coiffer. Et le grand poète, qui possédait une imagination démoniaque et qui ressemblait à Rilke, était sagement assis, écarlate et furieux, et se laissait coiffer ; il ne pouvait qu'une chose, arborer son sourire cruel (auquel il s'était exercé pendant de longues années) et le laisser durcir son visage. [...]

Et Jaromil se jure d'être toujours du côté de ceux qui veulent radicalement transformer le monde.³

¹ *La Vie est ailleurs*, op. cit., page 45.

² *Ibid.*, page 246.

³ *Ibid.*, page 174.

Peu de temps après cet épisode, Jaromil va trouver l'occasion de s'engager en politique dans un groupe marxiste. La motivation de cet engagement est dès lors mauvaise. Il ne recherche non pas, à travers cet engagement, à changer le monde dans un but altruiste, mais à se libérer de sa juvénilité et à accéder à une virilité. Pour cela, il emprunte les mots et idées du peintre qui l'a initié au surréalisme. En effet, lors de sa première réunion avec le groupe marxiste, Jaromil se cache derrière cette image du peintre en allant jusqu'à lui emprunter son timbre de voix. Il utilise ce masque comme un « bouclier »¹ pour vaincre sa peur et se faire accepter dans ce groupe. Car peu lui importent les idées qu'il proclame, même si ce ne sont pas les siennes mais celles du peintre. Son unique but est de se faire admettre parmi eux :

Était-ce si important, que ce fût Jaromil ou les autres qui eussent raison ? L'important, c'est qu'il fût lié à eux. [...] Il était heureux : il avait trouvé une société de gens où il n'était pas seulement le fils de sa maman ou un élève de sa classe, mais où il était lui-même. Et il se dit que l'on ne peut être totalement soi-même qu'à partir du moment où l'on est totalement parmi les autres.²

Ainsi dans l'Histoire et son engagement au sein de celle-ci, Jaromil trouve les prétextes au développement de son narcissisme et ce ne sont jamais les bonnes raisons qui le poussent à s'investir dans la sphère politique. Il en est de même lorsqu'il se dispute avec son oncle au sujet de la révolution de 1948 qu'il défend contre les idées bourgeoises de sa famille. Or ce n'est que la rancœur qui le fait parler et une fois de plus il ne proclame pas ses idées mais celles qu'il lisait dans la presse communiste. D'autant plus que ces idées ne le convainquaient pas jusqu'à présent. Mais la rancune qu'il a envers son oncle lui fait choisir le langage du peuple contre celui du poète qu'il arbore généralement.

Jaromil a besoin de sentir sa virilité et c'est pour cette raison qu'il devient un poète engagé du jour au lendemain. Il s'aperçoit soudainement que sa vie est vide de sens et d'action et que sa seule ressource jusqu'à présent était sa mère qui le considère comme un enfant quand lui voudrait qu'on le regarde comme un homme. Sa seule solution désormais pour devenir un individu à part entière, est de se mettre en action ce qui chez lui se traduit par un engagement politique. L'action est le seul moyen que certains personnages de Kundera trouvent pour accéder à leur être :

C'est par l'action que l'homme sort de l'univers répétitif du quotidien où tout le monde ressemble à tout le monde, c'est par l'action qu'il se distingue des autres et devient un individu. [...] L'homme veut révéler par l'action sa propre image, mais cette image ne lui ressemble pas.³

¹ *Ibid.*, page 177.

² *Ibid.*, page 179.

³ *L'Art du roman, op. cit.*, page 36.

Mais comme nous pouvons le constater avec Jaromil, même lorsqu'il use de ce moyen, il emprunte les idées et les mots d'autres personnes et ne parvient donc qu'illusoirement à être lui-même. La dénonciation du frère de sa petite amie rousse procède du même désir de virilité par l'action. Mais là encore il se trompe. Il tente de définir sa véritable identité grâce et à l'intérieure de l'Histoire, mais il n'y parvient pas.

Chez ce personnage, le désir d'accéder à la virilité, donc à la maturité, est intrinsèquement lié à sa vie sociale et politique ainsi qu'à sa vie amoureuse. En effet, l'amour et pour Jaromil l'autre moyen avec l'action en politique, de déployer sa virilité puisque finalement, pour lui, une seule histoire compte : celle de ses relations amoureuses :

Demain ! demain ! ah, mon vieux Jaromil, vieillard au crâne chauve, quand tu liras cela dans de longues années, souviens-toi que c'est ce jour-là qu'a commencé la véritable Histoire de ta vie !¹

L'utilisation du « H » majuscule montre donc que Jaromil place sur la même ligne la grande Histoire, celle de la nation, de la révolution de 1948, et son histoire individuelle. A ses yeux, l'Histoire débute le jour où il fait enfin l'amour avec une fille.

L'inscription dans l'Histoire de Ludvik, personnage principal de *La Plaisanterie*, n'est au fond pas bien différente de celle de Jaromil. D'une certaine manière, lui aussi se tourne vers elle dans un mouvement narcissique. En effet, lors d'un somptueux mariage bourgeois, on impose à Ludvik d'être accompagné par une fillette de onze ans. Or il ne supportera pas cette humiliation :

Ludvik était atterré. Il rougissait d'avoir à faire le clown dans cette mascarade nuptiale de snobs de sous-préfecture. Il se piquait de passer pour un adulte, et eut honte d'offrir son bras à une morveuse de onze ans. Il enrageait de devoir baiser un crucifix baveux, pendant la cérémonie. Le soir venu, il s'était enfui du banquet pour nous rejoindre dans l'arrière-salle de l'auberge. [...] Il éclata et proclama sa haine des bourgeois. Puis il maudit les pompes du mariage religieux, déclara qu'il crachait sur l'Eglise et qu'il se ferait radier du registre des fidèles.²

Ainsi lorsque Ludvik entre dans l'Histoire en s'engageant au parti communiste, c'est un jeune homme révolté et humilié. Mais la comparaison avec Jaromil s'arrête là : par la suite, ce n'est plus Ludvik qui tente de s'emparer de l'Histoire, mais l'Histoire qui s'empare de lui.

Les personnages des romans de Kundera et Jaromil plus que tout autre, tentent d'aller à la rencontre de l'Histoire dans un élan, souvent désespéré, de se trouver eux-mêmes. Ils voient dans l'engagement politique, plus que la possibilité de mettre en œuvre des idéaux auxquels ils croient, l'opportunité d'accomplir leur être. Comme nous le verrons prochainement, la plupart d'entre eux se heurtent malheureusement à la machine infernale de

¹ *La Vie est ailleurs*, op. cit., page 228.

² *La Plaisanterie*, op. cit., page 210.

l'Histoire. Jaromil quant à lui, se berce d'illusions en pensant enfin pouvoir épanouir sa virilité et s'exprimer en tant que personne dans son engagement politique. Mais la sphère publique et la sphère privée sont bien trop étroitement liées pour qu'il puisse s'affranchir entièrement de l'être juvénile et narcissique qu'il est.

c) L'homme : l'objet de l'Histoire

Lorsque l'individu n'est pas le sujet de l'Histoire, il devient son objet privilégié. Or, du moment où il est son objet et que celle-ci est en marche, il devient difficile pour lui de s'en libérer. S'il a cherché à se construire en s'inscrivant dans celle-ci, c'est finalement elle qui, malgré lui, concourt à la formation de l'individu. Chez Kundera, l'Histoire fait plus l'homme que l'homme ne la fait.

Pour commencer, il nous faut tout d'abord rapidement retourner au lien intrinsèque entre la vie privée et la vie publique puisque l'Histoire s'introduit sans cesse dans la vie quotidienne et la vie intime des personnages. A plusieurs reprises dans les romans de Kundera, des événements historiques sont superposés syntaxiquement à des événements de la vie privée :

Après la grande manifestation des étudiants de Prague, les Allemands fermèrent les universités tchèques et maman attendait vainement que son mari glisse à nouveau la main sous la couverture pour la poser sur sa poitrine. Le grand-père découvre que la jolie vendeuse de la parfumerie le volait depuis dix ans, se mit en colère et mourut d'une attaque d'apoplexie. Les étudiants tchèques furent emmenés en camp de concentration dans des wagons à bestiaux, et maman consulta un médecin qui déplora le mauvais état de ses nerfs et lui recommanda d'aller se reposer.¹

La gravité toute relative des épisodes de la vie privée contraste fortement avec l'évocation de ces événements historiques dramatiques. Si du point de vue des personnages, nous comprenons que l'Histoire n'influe pas outre mesure sur leur vie quotidienne – nous sommes ici dans *La Vie est ailleurs*, et rappelons-nous que la mère de Jaromil s'approprie l'Histoire pour la manier à sa guise –, du point de vue du lecteur, nous nous apercevons du ridicule des événements relevant du privé. La grande Histoire s'empare donc de l'histoire individuelle pour en souligner le grotesque. C'est encore le cas, toujours dans *La Vie est ailleurs*, lors de l'épisode du caleçon de Jaromil : à cette époque, les hommes portaient des caleçons qui leur descendaient jusqu'aux genoux et qui n'étaient d'aucune élégance. Lorsqu'ils rencontraient leur maîtresse, ils avaient soin de revêtir une culotte de gymnastique, plus saillante. Jaromil

¹ *La Vie est ailleurs*, op. cit., page 47.

aussi connaissait ce subterfuge auquel il se livrait à l'insu de sa mère. Or lors d'une soirée, vêtu de l'un de ces caleçons et non d'une culotte de sport, il se voit dans l'obligation de renoncer à une jeune femme de peur d'être humilié par son sous-vêtement. C'est à travers ce caleçon que l'Histoire s'immisce dans la vie privée :

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

L'Histoire influe donc dans la vie privée des personnages et non sous la forme de grands événements révolutionnaires, mais sous les traits ridicules d'un caleçon :

L'Histoire intervient sous la forme d'un caleçon inélégant et moche ; on n'en trouvait pas d'autres à l'époque ; face à la plus belle occasion érotique de sa vie, Jaromil, craignant d'être ridicule en caleçon, n'ose pas se déshabiller et prend la fuite. L'Inélégance ! Autre circonstance historique oubliée et pourtant combien importante pour qui était obligé de vivre sous un régime communiste.²

Même lorsque l'Histoire n'a pas une influence directe sur la vie des personnages, Kundera ne cesse de l'introduire dans la vie quotidienne comme pour montrer que tout événement privé, même éloigné de tout rapport avec la vie sociale et politique, ne peut au final se départir entièrement de l'Histoire. L'extrait qui suit se situe dans le premier chapitre du *Livre du rire et de l'oubli*, lorsque Mirek relate quelques souvenirs de sa relation avec Zdena :

Il lui racontait qu'il s'était révolté contre son père réactionnaire, elle vitupérait les intellectuels, ils avaient des ampoules aux fesses et se tenaient par la main. Ils allaient aux réunions, dénonçaient leurs concitoyens, mentaient et s'aimaient. Elle pleurait sur la mort de Masturbo, il grondait comme un chien sur son corps et ne pouvaient pas vivre l'un sans l'autre.³

Au sein même de leur amour et de leur vie quotidienne, l'Histoire sous la forme de l'engagement politique est toujours présente et envahit la scène privée. Zdena est comme le personnage d'Helena dans *La Plaisanterie* – du reste la fille d'Helena s'appelle Zdena. Toute deux sont très fidèles au parti, dans un élan altruiste, mais aussi pour un homme. Helena a rencontré son mari au parti et Zdena est restée au parti parce que Mirek l'a quittée. Or si dans l'engagement de Zdena nous reconnaissons le narcissisme de Jaromil, cela est différent pour Helena. Sa fidélité au parti est telle que toutes ses actions et pensées sont dirigées pour et par lui. Toute sa vie s'est construite autour de la politique. Dans la seconde partie du roman, elle relate ses souvenirs et notamment ceux relatifs à sa rencontre avec Pavel, son mari. Dès la

¹ *Ibid.*, page 357.

² *L'Art du roman, op. cit.*, page 52.

³ *Le Livre du rire et de l'oubli, op. cit.*, page 43.

première page apparaît une référence à Fucik, icône de la résistance au nazisme, torturé et tué pendant la guerre. Helena a fait d'une phrase de Fucik sa propre devise : « que la tristesse ne soit jamais lié à mon nom »¹. Etant donné l'importance de cet homme pour le parti communiste tchécoslovaque qui en a fait une véritable légende et un martyr, l'appropriation de cette phrase par Helena est très significative ; cela montre sa ligne de vie et de conduite, entièrement dévouée au parti et à ses doctrines. Sa rencontre avec Pavel n'est pas moins dépourvue d'éléments politiques :

Pavel, c'est ma jeunesse, Prague, la faculté, la cité universitaire et surtout le célèbre Ensemble Fucik de chants et de danses [...] nous avons pris part à des centaines de concerts et de séances récréatives, chantant des chansons soviétiques, des chansons politiques de chez nous.²

Lorsqu'elle rencontre son futur époux, ils partagent tous les deux les mêmes convictions politiques. Tout leur amour va être fondé sur ces convictions et leur fidélité au parti. La première fois qu'ils se sont pris la main, cela a lieu lors d'un grand meeting politique, au milieu de la foule, Pavel entonnant un chant révolutionnaire italien. Toute leur relation est donc auréolée de cet esprit révolutionnaire et communiste. Helena ne peut dissocier ses souvenirs privés et amoureux, de ses souvenirs politiques tant les deux sont étroitement liés. Lorsqu'elle relate l'année 1956, année où les crimes de Staline ont été révélés, et qu'elle justifie sa fidélité au parti, des commentaires sur Pavel viennent soudainement s'interposer dans ce petit récit historique, puis Helena reprend le fil de ses propos³. Sa pensée mêle indistinctement Pavel et des événements politiques. Et sa fidélité au parti est sans borne :

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, à qui je puisse me confier.⁴

Ainsi Helena pense mener sa vie comme elle l'entend mais c'est le parti qui guide, malgré elle, ses faits et gestes. Son abnégation pour lui est telle, que sa liberté individuelle semble se heurter à lui, et plus généralement, à l'Histoire en marche. Car l'Histoire, quand elle ne s'immisce pas dans la vie privée des personnages, est une force implacable qui joue avec l'homme et l'entraîne dans une imposture. Il est « pris en tant qu'objet dans le piège de l'Histoire »⁵ comme nous le montre l'histoire de Ludvik, toujours dans *La Plaisanterie*. Avant que celui-ci prenne conscience de la force ironique de l'Histoire, celle-ci procède à sa quasi destruction. En effet, en étant expulsé du parti, Ludvik est en même temps expulsé de

¹ *La Plaisanterie, op. cit.*, page 29.

² *Ibid.*, page 30.

³ *Ibid.*, page 36.

⁴ *Ibid.*, page 37.

⁵ Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal (Québec), XYZ, L'Harmattan, 1995, page 30.

l'Histoire. Ce bannissement, pour qu'il soit complet, doit se traduire par une perte d'identité qui commence en arrivant au camp de prisonnier lorsqu'on le dénude et lui rase les cheveux :

Telle était en effet la singularité de notre situation : nous ne connaissions que fatigue et turbin, tous les quinze jours on nous rasait le crâne, de peur qu'avec les cheveux ne nous repoussât une assurance déplacée, nous étions les déshérités qui n'attendions plus rien de bon de l'existence.¹

L'Histoire procède à sa dépersonnalisation. Bien qu'il clame haut et fort sa fidélité au parti, personne ne tient compte de ses paroles et tout le monde ne retient que la lettre fautive qu'il a envoyée à Marketa. Tout son passé est donc effacé au profit de cette lettre qui demeure, aux yeux de tous, son unique histoire :

Je réalisai que le fil qui m'avait lié au Parti et aux camarades venait, irrévocablement, de me glisser des doigts. J'étais rejeté hors du chemin de ma vie.²

L'Histoire est donc cette force qui peut révoquer quiconque quand elle le souhaite. Si elle concourt à la formation de l'individu, c'est la plupart du temps contre le gré de celui-ci car il n'est pas un espace d'intimité où elle ne se glisse pour se manifester. L'homme est finalement la proie de l'Histoire.

En guise de conclusion à cette deuxième partie, nous emprunterons les propos de Sylvie Richterova, dans son article intitulé « Les romans de Kundera » :

Les intrigues peuvent être lues comme une sorte de représentation figurative de problèmes théoriques concernant l'homme comme sujet et objet de l'histoire, de la communication et du rapport avec l'autre. [...]

[...] Chaque personnage de Kundera est précisément décrit du point de vue de sa situation historico-sociale (chacun représente un type socialement représentatif du milieu concret donné à voir dans les romans) et, simultanément, montré en train d'essayer de définir sa place dans la société et dans l'« Histoire ». Le résultat de cette tentative est toujours le même : les mécanismes dans lesquels l'« Histoire » avait plongé l'individu se reproduisent dans chaque histoire personnelle en conservant toutes leurs caractéristiques. Ou peut-être convient-il d'intervertir l'ordre de la cause et de l'effet et de constater que les mécanismes qui règlent les histoires personnelles sont perpétrés dans les instances sociales supérieures ? A la vérité, Kundera ne nous permet pas d'arriver à une conclusion univoque. Le caractère concret de ses personnages nous oblige à prendre acte de l'essentielle homologie entre les mécanismes qui règlent les vies individuelles dans leurs aspects même les plus intimes et les lois de l'histoire.³

¹ *La Plaisanterie*, *op. cit.*, page 93.

² *Ibid.*, page 85.

³ Sylvie Richterova, « Les Romans de Kundera », *L'Infini*, Paris, Denoël, hiver 1984, n° 5, pages 32 à 34.

3) Mémoire, Histoire et oubli

L'Histoire n'intervient pas seule dans les romans de Kundera. Elle est inséparable de deux notions qui sont la mémoire et l'oubli. Lorsque le passé joue encore un rôle dans le présent des personnages, il peut se manifester sous deux formes : celle de l'Histoire comme c'est le cas pour le personnage de Mirek qui est poursuivi par la police d'Etat à cause de documents compromettants qu'il a écrit dans le passé ; celle de la mémoire qui tourmente le personnage par des souvenirs incessants ou au contraire qui fait défaut au personnage, comme pour Tamina. A ces deux notions indissociables, vient s'ajouter celle de l'oubli. Car la mémoire n'étant pas infallible, l'oubli apparaît nécessairement, comme son compagnon négatif. Et cet oubli se généralise d'autant plus lorsqu'il est mis au service des sociétés totalitaires.

a) Mémoire de l'Histoire ; histoire de la mémoire

1. Théorie de l'Histoire et de la mémoire

Mémoire et Histoire sont en général des termes souvent associés sinon confondus. Ils sont parfois employés sans différenciation pour évoquer un passé, collectif ou individuel, dont on se souvient. Or ils renferment tous deux des notions différentes et qui leurs sont propres. Il convient donc pour commencer de mettre en évidence les contrastes qui séparent ces deux termes.

- L'Histoire est généralement associée à la science de l'Histoire qui est une connaissance des événements du passé et notamment « des faits relatifs à l'évolution de l'homme »¹. L'Histoire est collective et tend à l'objectivité. Collective parce qu'elle renferme les données relatives à la connaissance de l'homme dans la société, d'événements datés qui ont eu un impact sur un groupe d'individu plus ou moins large, de faits à la portée de tous. Elle se concentre sur l'évolution d'événements chronologiques en lien avec un groupe, une société, une nation, un continent et même avec le monde. Elle est conservée et notée pour pouvoir être transmise et lisible par tout un chacun. Elle « appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel »². L'Histoire tend aussi à l'objectivité. Elle se contente de retenir et rapporter les faits tels qu'ils ont été, dans leur réalité première. Elle est prosaïque,

¹ Définition donnée par le dictionnaire de la langue française *Le Petit Robert* 2004.

² Pierre Nora, *Lieux de mémoire*, cité par Denis Colin dans son intervention intitulée « Histoire ou mémoire ? » lors du colloque « Quelle histoire pour quelle mémoire », Châteauroux, mars 2001.

n'invente rien. Elle est une « opération intellectuelle et laïcisante, [qui] appelle analyse et discours critique »¹. Elle est une représentation du passé. L'Histoire se différencie de mon histoire, de mon vécu et est extérieure à ma propre conscience. Cependant, l'objectivité de l'Histoire est problématique. En effet, il y a une différence entre sa volonté d'objectivité et ce qu'elle fait. Elle est elle-même un discours situé historiquement et idéologiquement. De fait, elle construit un récit et c'est dans ce récit que réside toute la complexité de l'objectivité de l'Histoire car du moment où l'historien s'empare des faits historiques pour les raconter, la subjectivité de ce dernier entre en jeu :

"Nous attendons de l'histoire une certaine objectivité, l'objectivité qui lui convient : c'est de là que nous devons partir et non de l'autre terme. Or qu'attendons-nous sous ce titre ? L'objectivité ici doit être prise en son sens épistémologique strict : est objectif ce que la pensée méthodique a élaboré, mis en ordre, compris et ce qu'elle peut ainsi faire comprendre. Cela est vrai des sciences physiques, des sciences biologiques ; cela est vrai aussi de l'histoire. Nous attendons par conséquent de l'histoire qu'elle fasse accéder le passé des sociétés humaines à cette dignité de l'objectivité. [...]

Cette attente en implique une autre : nous attendons de l'historien une certaine qualité de subjectivité, non pas une subjectivité quelconque, mais une subjectivité qui soit précisément appropriée à l'objectivité qui convient à l'histoire. Il s'agit donc d'une subjectivité impliquée, impliquée par l'objectivité attendue. Nous pressentons par conséquent qu'il y a une bonne et une mauvaise subjectivité, et nous attendons un départage de la bonne et de la mauvaise subjectivité, par l'exercice même du métier d'historien.²

De plus, il est nécessaire de différencier le passé historique que nous venons de décrire de l'Histoire comme entité personnifiée, cette force aveugle qui malmène et broie les destinées humaines. Il y a donc d'un côté les événements historiques, façonnés par les bouleversements politiques, et de l'autre, « une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache », selon les mots de Georges Perec.³

- A l'inverse, la mémoire est individuelle et entièrement subjective, du moins au premier abord. Chaque personne contient sa mémoire propre, différente de l'autre : « la mémoire paraît bien être radicalement singulière ; mes souvenirs ne sont pas les vôtres. »⁴ Le souvenir du même événement vécu par plusieurs personnes ne va pas être consigné dans la mémoire de chacun de la même façon. Des éléments vont être conservés par les uns et ignorés par les autres. Et cela parce que la mémoire est affective et relative. Elle est soumise à un point de vue particulier, celui de la personne qui l'enregistre. La mémoire est envisagée à

¹ *Ibid.*

² Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, cité par Christophe Paillard dans son manuel de textes philosophiques en ligne, <http://pagesperso-orange.fr/listephilo/index.html>.

³ Georges Perec, *W ou Le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993.

⁴ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, page 115.

partir du présent, « la mémoire, c'est toujours le passé au présent »¹. Elle a donc un lien intrinsèque avec le présent de l'individu et est en évolution permanente – contrairement à l'Histoire qui est une représentation d'un passé révolu. Enfin, la mémoire est ce par quoi la personne construit son identité ; elle « assure la continuité temporelle de la personne et, par ce biais, [son] identité. »²

A partir de ces constats, il est nécessaire à présent de revenir sur les notions de mémoire et Histoire pour constater que la première ne peut finalement pas se construire sans l'aide de la seconde. En effet, si la mémoire est individuelle de par la sélection affective que chaque individu opère sur un événement dont il se souvient, elle demeure néanmoins toujours collective. En s'appuyant sur les propos de Maurice Halbwachs dans son ouvrage intitulé *Les Cadres sociaux de la mémoire*, nous observons que la mémoire est d'abord collective puisqu'elle est toujours mise en relation avec un cadre social déterminé. Plus concrètement, on ne se souvient jamais seul :

Tout souvenir, si personnel soit-il, même ceux des événements dont nous seuls avons été les témoins, même ceux de pensées et de sentiments inexprimés, est en rapport avec tout un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes du langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie.³

En d'autres termes, notre mémoire individuelle s'inscrit toujours dans un ensemble beaucoup plus vaste auquel nous appartenons. Cet ensemble, dans son sens le plus large, peut être représenté par l'Histoire selon les souvenirs auxquels nous sommes confrontés.

Ainsi, si l'Histoire et la mémoire sont deux notions bien distinctes dans leurs définitions, elles finissent cependant par se rejoindre. L'Histoire, en dehors des écrits scientifiques qui la préservent, est d'abord consignée dans notre propre mémoire lorsque nous sommes les témoins d'événements que nous pouvons répertorier comme « historiques ». En dehors de la mémoire de cette histoire, notre mémoire individuelle ne se construit qu'à l'aide de ce qui nous entoure et notamment, de l'Histoire.

¹ Denis Colin, « Histoire ou mémoire », *op. cit.*

² Paul Ricœur, *op. cit.*, page 116.

³ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris, Albin Michel, 1994, page 38.

2. *Mémoire des personnages*

A partir de ces constats, nous allons à présent observer la place, le rôle et l'intervention de la mémoire dans les romans de Kundera étudiés dans notre corpus. L'omniprésence de l'Histoire et du passé dans ces romans et la vie des personnages implique nécessairement la mémoire. Lorsque le passé pèse sur la vie présente de Mirek, Tamina ou Ludvik, c'est d'abord par l'intervention de cette mémoire et du souvenir qui lui est concomitant.

- Dans le roman *La Plaisanterie*, mis à part le dernier chapitre qui relate une journée dans la ville natale de Ludvik, lors de la célébration de la Chevauchée des Rois, les récits de chaque personnage sont entièrement basés sur leurs souvenirs. Si l'intrigue romanesque se situe dans le présent des personnages et implique la vengeance de Ludvik envers Pavel, la trame principale se construit autour des récits des souvenirs des personnages. Il suffit d'observer la récurrence des termes « se souvenir », « le souvenir », « se rappeler ». Pour le personnage de Ludvik, il s'agit bien évidemment du souvenir de son exclusion de l'université et du Parti, ainsi que de sa vie au camp. Les événements antérieurs à cette période de sa vie ne sont pas rapportés par lui mais par son ami d'enfance, Jaroslav. Cela souligne la différence d'intérêt que ces deux personnages portent à leurs souvenirs. Pour Ludvik, la continuité temporelle qui assure son identité présente, s'inscrit dans la mémoire de son engagement politique. A partir de son adhésion au Parti, il va progressivement se séparer des personnes relatives à son enfance, et se construire une nouvelle vie au sein de l'université et du Parti. Cet engagement déterminera sa vie future, de son exclusion jusqu'au présent dans lequel se déroule l'histoire de sa vengeance envers Pavel. Les souvenirs qui précèdent cette période de sa vie sont donc pour lui d'un intérêt moindre étant donné qu'ils n'ont pas un impact évident sur sa vie présente. A l'inverse, la mémoire de Jaroslav s'inscrit au-delà de ses souvenirs personnels. Elle se construit à l'aide de rites et traditions populaires. Ce passé précède sa propre capacité de se souvenir car la continuité temporelle de ce personnage est déterminée pour une bonne partie par la mémoire collective qui englobent ces rites et traditions. La mémoire collective est « ce dont les communautés historiques gardent la trace » et « qui constitue encore le présent. »¹ La complexité de la mémoire de Jaroslav résulte de l'effacement progressif de ces traces dans son présent ; comme nous le verrons prochainement, il est confronté à la récupération des traditions moraves par le Parti communiste qui modifie la portée symbolique de ces rites en effaçant leur sens d'origine. Le

¹ Denis Colin, *op. cit.*

refus de la part du fils de Jaroslav de célébrer la Chevauchées des Rois alors que cette fête résume à elle-même toute l'importance que le père porte aux traditions et à la survivance d'une mémoire collective, marque la fin pour Jaroslav de cette même mémoire, donc la fin de la continuité temporelle constitutive de son identité. En d'autres termes, en assistant à la mort prochaine de cette tradition, le fil de la mémoire de Jaroslav se brise. Ayant construit son identité sur cette continuité temporelle avec la tradition, la fin de cette dernière lui pose de nombreuses questions sur son être et son identité.

La mémoire est un système complexe et Kundera en exploite toutes les possibilités. Comme nous l'avons déjà vu dans notre partie intitulée « Le poids du passé », lorsque Ludvik revient dans sa ville natale, il est très rapidement investi contre son gré par des souvenirs. Kundera utilise les ressorts de la synesthésie pour confronter Ludvik à ses souvenirs et faire ressortir de sa mémoire des pensées qu'il croyait oubliées :

Je me rendais compte en même temps que l'étrange atmosphère du paysage n'était qu'un décalque de ce que je m'étais interdit d'évoquer après la rencontre de Lucie ; comme si mes souvenirs refoulés imprégnaient tout ce que j'apercevais en ce moment autour de moi, le désert des champs et des cours et des hangars, l'opacité de la rivière et cette froidure omniprésente qui conférait son unité à l'ensemble du décor. J'eus conscience que je n'esquiverais pas mes souvenirs ; ils m'assiégeaient.¹

La vue des lieux dans lesquels il a évolué durant toute son enfance amène irrévocablement à sa mémoire des souvenirs qu'ils pensaient éteints. Nous touchons ici la théorie de Maurice Halbwachs que nous avons rapidement évoquée : la mémoire individuelle s'inscrit dans un ensemble beaucoup plus vaste, dans ce cas là, dans des lieux. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'à la suite de ces évocations mnésiques, le récit de Ludvik se dirige tout naturellement vers la narration de ses souvenirs – de son exclusion de l'université et du parti, de sa vie au camp – qui composent la majeure partie de l'intrigue du roman. Le rappel d'un souvenir entraîne nécessairement la réminiscence de nombreux autres.

- Le thème de la mémoire occupe une place tout aussi importante dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, mais d'un autre ordre. Nous n'avons pas ici affaire à des récits de souvenirs ; ceux-ci apparaissent sporadiquement, comme lorsque Mirek évoque sa relation avec Zdena ou quand Tamina raconte son exil avec son mari. Pourtant la mémoire est d'une grande importance dans la construction des personnages. L'histoire de Tamina n'est finalement qu'une histoire de mémoire ou plus précisément d'absence de mémoire. En effet, tout son récit tourne autour de la volonté de récupérer des lettres qui pourraient venir combler le vide de sa mémoire. Elle se rapproche de son amie Bibi parce que celle-ci lui a communiqué son

¹ *La Plaisanterie*, op. cit., page 48.

envie de partir à Prague pendant les vacances. Tamina pense pouvoir la charger de la récupération de ses lettres. Son rapprochement avec le personnage d'Hugo est de même nature : un jour que celui-ci l'invite à déjeuner, Tamina réfléchit au moyen par lequel faire parvenir les lettres à Bibi. Celles-ci sont chez sa belle-mère en province ; elle veut donc que cette dernière les envoie chez son père à Prague. Or pour cela elle a besoin de joindre sa belle-mère et son père en Tchécoslovaquie. Mais le téléphone coûte cher et elle n'a que très peu d'argent. L'invitation d'Hugo arrive donc à point nommé pour Tamina :

« Oui », dit Tamina, se souvenant qu'Hugo avait certainement le téléphone chez lui.¹

Toutes les relations de Tamina ne sont donc qu'un prétexte pour obtenir les lettres dont elle a besoin pour combler les défaillances de sa mémoire. Il est du reste intéressant d'observer comment fonctionne la mémoire chez Tamina. Sa solitude à la suite du décès précoce de son mari dans un pays inconnu où ils se sont exilés, fait qu'elle se raccroche plus que tout à cette mémoire et aux souvenirs relatifs à sa vie intime avec son époux. Or, pour revenir à la théorie de Maurice Halbwachs sur la mémoire, ici Tamina se souvient seule. Sa mémoire ne s'inscrit pas dans un ensemble plus vaste qui lui permettrait de l'aider à se souvenir. C'est là que réside le problème de ce personnage : si sa mémoire lui fait défaut, c'est à cause de l'absence de références concrètes qui englobent généralement la mémoire dans une mémoire plus collective (ce sont des lieux pour Ludvik, mais cela peut aussi être des personnes, des dates, des mots...). Tamina ne peut raccrocher son souvenir à quelque chose. Elle tente tant bien que mal par des exercices spirituels de se remémorer des souvenirs en les inscrivant dans un cadre plus global, comme les années et lieux de ses vacances avec son mari. Elle utilise notamment cette technique pour se rappeler les traits du visage de son mari :

Elle avait donc mis au point une technique particulière de remémoration. Quand elle était assise en face d'un homme, elle se servait de sa tête comme d'un matériau à sculpter : elle le regardait fixement et elle refaisait en pensée le modèle du visage, elle lui donnait une teinte plus sombre, y plaçait les taches de rousseur et les verrues, rapetissait les oreilles, colorait les yeux en bleu.²

Il est donc intéressant de constater que la mémoire ne peut se souvenir seule. Tamina a besoin du recours d'autres hommes pour se rappeler le visage de son mari et des mots inscrits sur les carnets laissés à Prague pour se remémorer les moments passés avec lui.

Du moment où le roman convoque le passé des personnages, ceux-ci ont affaire à leur mémoire. Cette mémoire, continuité temporelle qui assure l'identité présente du personnage, se construit à l'aide de référents tels que des lieux, des personnes, ou chez Jaroslav, des

¹ *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., page 157.

² *Ibid.*, page 144.

traditions et rites. En l'absence de telles références, elle devient défaillante ; un fossé se creuse donc dans la continuité temporelle du personnage, constitutive de son identité. Retrouver ses souvenirs enfouis devient alors primordial comme c'est le cas pour Tamina. Car en absence de mémoire, ce sont ses repères et ses origines que perd l'individu.

b) La dictature de l'oubli

1. L'oubli : comment et pourquoi

La troisième notion qui s'articule avec la mémoire et l'Histoire est celle de l'oubli. Il est tout d'abord l'inverse négatif de la mémoire : l'individu ne peut se souvenir de tout et les déficiences de la mémoire se regroupent sous le terme d'oubli. La mémoire présuppose l'oubli ; ils sont complémentaires. Mais encore plus que la mémoire, l'oubli a aussi un lien intrinsèque avec l'Histoire et notamment avec les sociétés totalitaires, comme l'a été la Tchécoslovaquie communiste. Il s'agit dans ce cas d'un oubli volontaire et organisé, et c'est de cet oubli-là que Kundera nous parle.

L'oubli peut en effet être commandé pour des raisons politiques (ou religieuses...). Si la mémoire collective ne se maintient en vie que par le concours de l'action humaine, à l'inverse, elle peut aussi disparaître par cette action humaine. Pour le philosophe Paul Ricœur, la « mémoire instrumentalisée »¹ est directement à mettre en relation avec l'idéologie. Les abus de la mémoire collective résultent

d'une manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli par des détenteurs de pouvoir.

Le processus idéologique est opaque à un double titre. D'abord, il reste dissimulé ; à la différence de l'utopie, il est invouable [...]. D'autre part, le processus est d'une extrême complexité. [...]. Ces effets sont successivement de distorsion de la réalité, de légitimation du système du pouvoir, d'intégration du monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l'action.²

Raconter autrement ce qui a réellement eu lieu est donc au cœur de l'idéologie et des pouvoirs politiques qui usent de ce processus. Kundera nous offre un bon exemple de cette manipulation de la réalité dans *Le Livre du rire et de l'oubli* lorsque Clementis est effacé d'une photographie à côté de Gottwald.³ Pour Paul Ricœur, cette instrumentalisation ne s'arrête pas là et s'attaque par la suite à l'oubli :

¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, page 97.

² *Ibid.*, pages 97 à 100.

³ *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, pages 13 et 14.

Les stratégies de l'oubli se greffent directement sur ce travail de configuration [narrative] : on peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d'importance, en refigurant différemment les protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action. [...] Le péril majeur, au terme du parcours, est dans le maniement de l'histoire autorisée, imposée, célébrée, commémorée – de l'histoire officielle. La ressource du récit devient ainsi le piège, lorsque des puissances supérieures prennent la direction de cette mise en intrigue et imposent un récit canonique par voie d'intimidation ou de séduction, de peur ou de flatterie. Une forme retorse d'oubli est à l'œuvre ici.¹

Au sein d'un système politique autoritaire, l'oubli est donc un processus utilisé pour asseoir le pouvoir du gouvernement. Cette manipulation de la mémoire, qui passe souvent par une réappropriation de traditions et rites populaires, avec une modification de leur sens et symbole au profit du régime – donc un oubli du sens premier – ne peut être mise en place que dans un système politique rigoureux et autoritaire. En effet, l'instrumentalisation de la mémoire passe nécessairement par une contrainte exercée sur le citoyen. La spécificité du cadre totalitaire présent dans les romans de Kundera est donc d'un grand intérêt puisqu'il permet la mise en scène de cet oubli généralisé à toute une nation. Du reste, pour Paul Ricoeur, les différents régimes politiques autoritaires qui se sont développés durant le XX^{ème} siècle en Europe, sont des exemples particulièrement pertinents de cette manipulation de la mémoire :

L'Europe occidentale et le reste de l'Europe ont donné, après les années de plomb du milieu du XX^{ème} siècle, le spectacle affligeant de cette volonté têtue.²

2. *Le livre de l'oubli*

Le Livre du rire et de l'oubli illustre parfaitement cette notion de mémoire institutionnalisée, l'oubli étant le thème central du récit. Dès l'incipit, le roman s'interroge sur la manipulation de la réalité en racontant l'épisode déjà mentionné de Clementis, effacé d'une photographie. Puis, le second chapitre de cette première partie, s'ouvre sur ces mots :

On est en 1971 et Mirek dit : la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli.³

Cette phrase construite en chiasme, dans laquelle les termes « homme » et « mémoire » peuvent très bien être inversés, met en évidence deux notions importantes. La première est le lien intrinsèque entre la mémoire et l'homme, celle-ci étant constitutive de son identité. La seconde, est la relation d'autorité qu'exerce le pouvoir envers l'oubli. Lorsque Mirek notait scrupuleusement dans son journal toutes ses correspondances et compte-rendu de ses réunions, il luttait contre l'oubli imposé par le pouvoir. A présent, il est traqué par la police

¹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, pages 579 et 580.

² *Ibid.*, page 580.

³ *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, page 14.

d'Etat et finit par être emprisonné. En le retirant de la scène publique, le gouvernement efface toutes les traces d'un passé qu'il veut contrôler. Il met ainsi en œuvre un oubli généralisé. Cependant, alors que Mirek lui-même a soigneusement conservé les carnets de ses réunions et correspondances, comme un rempart contre l'oubli, il cherche à oublier sa relation avec Zdena en modifiant son passé (comme nous l'avons déjà vu, il ment à une amie sur sa relation passée avec Zdena) :

Mirek récrit l'Histoire exactement comme le parti communiste, comme tous les partis politiques, comme tous les peuples, comme l'homme.¹

L'oubli est donc omniprésent dans ce roman et pour Martin Rizek, l'exil de Tamina en est « la métaphore dans un monde qui oublie l'Histoire »². En effet, tout d'abord elle-même est en proie à un oubli quasi général de sa vie en Tchécoslovaquie avec son mari. A elle seule elle représente donc cet oubli généralisé. De plus, elle est une exilée. Or

Ceux qui ont émigré (ils sont cent vingt mille), ceux qui ont été réduits au silence et chassés de leur travail (ils sont un demi-million) disparaissent comme un cortège qui s'éloigne dans le brouillard, invisibles et oubliés.³

Le roman montre l'effacement systématique par le gouvernement communiste de cette mémoire collective en Bohême. Cet oubli institutionnalisé est encadré par un oubli mondial :

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 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.⁴

L'Histoire est donc menacée par l'oubli. Et comme nous l'avons déjà dit, tout particulièrement dans les systèmes autoritaires comme la Tchécoslovaquie communiste. La ville de Prague en est le symbole : c'est une ville sans nom, donc sans mémoire. En effet, le régime communiste a changé le nom des rues de la ville ce qui eu pour effet de plonger dans l'oubli toute la mémoire collective (en Russie, les communistes ont usé du même procédé pour la ville de Stalingrad, aujourd'hui Volgograd, et pour Leningrad, soit Saint-Pétersbourg) :

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 Tchernokostlecka – avenue de l'église noire. C'était sous l'Autriche-Hongrie. Sa mère s'est installée chez son père avenue Maréchal-Foch. C'était après la guerre de 14-18. Tamina a passé son enfance avenue Staline et c'est avenue de Vinohrady que son mari est venu la chercher pour la conduire à son nouveau foyer. Pourtant, c'était toujours la

¹ *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., page 43.

² Martin Rizek, op. cit., page 380.

³ *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., page 46.

⁴ *Ibid.*, pages 20.

même rue, on lui changeait seulement le nom, sans cesse, on lui lavait le cerveau pour l'abêtir.¹

Chaque régime, pour appuyer son autorité, s'empare de la ville et modifie ses noms de rue. Par ce procédé, l'Histoire de Prague s'efface progressivement pour que l'individu ne retienne que l'Histoire qu'on lui impose, celle du gouvernement en place. Il y a une réelle contrainte exercée à l'insu de l'individu ; l'institutionnalisation de l'oubli ne s'exerce que par l'autorité et même la violence. Les dirigeants communistes qui se sont succédé à la tête de la Tchécoslovaquie, ont chacun à leur tour accentué cet oubli :

Après T. G. Masaryk, qu'on appelait le *président libérateur* (tous ses monuments sans exception ont été détruits), après Benes, Gottwald, Zapotocky, Novotny et Svoboda, [Gustav Husak] est le septième président de mon pays, et on l'appelle le *président de l'oubli*.

[...]

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.

[...]

« Pour liquider les peuples, disait Hübl, on commence par leur enlever la mémoire. On détruit leur livre, 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. »²

Ces différents extraits, essentiels pour comprendre le processus de généralisation de l'oubli, montrent que par l'effacement systématique de la mémoire collective, les régimes autoritaires parviennent aux mêmes fins de soumission du peuple que par l'utilisation de la violence – ce qui ne les empêche cependant pas d'user de la violence physique aussi. Nous pouvons constater le remplacement d'une culture par une autre dans *La Plaisanterie* lors de la célébration de « bienvenue dans la vie aux nouveaux citoyens »³, version laïque et communiste du baptême chrétien. De même, le régime communiste récupère le rite de la Chevauchée des Rois ainsi que la musique populaire morave. Alors que ces traditions s'inscrivent dans une culture tchèque populaire vieille de plusieurs siècles comme l'explique Jaroslav⁴, elles sont récupérées par le communisme au nom d'une vie collective et d'une union entre les êtres. La récupération de ces traditions ainsi que la création de nouvelles célébrations, ont pour effet d'anéantir le passé non communiste. Les dirigeants bâtissent ainsi une nouvelle nation, sans mémoire ni fondement historique autre que l'histoire du régime en place. De plus l'oubli institutionnalisé permet aussi de cacher les crimes perpétrés par ces régimes autoritaires.

¹ *Ibid.*, pages 256 et 257.

² *Ibid.*, pages 257 à 259.

³ *La Plaisanterie, op. cit.*, page 258.

⁴ *Ibid.*, page 198.

L'oubli est donc le pendant négatif de la mémoire d'autant plus lorsqu'il est mis au service d'une idéologie. Les régimes communistes autoritaires instaurés par la Russie dans les pays d'Europe centrale, sont des exemples très pertinents de cette institutionnalisation de l'oubli et de l'effacement de toute une mémoire collective. L'oubli au service de l'Histoire « officielle » place l'individu dans une situation complexe. Sa lutte contre celui-ci le mène souvent dans une impasse, comme Mirek, ou l'oblige à fuir, en participant de fait et malgré lui à cet oubli généralisé, comme Tamina et son mari. *Le Livre du rire et de l'oubli*, notamment par les interventions du narrateur, insiste plus que tout autre roman de Kundera sur la mise en place par le régime communiste de cet oubli en Tchécoslovaquie ainsi que sur les conséquences de celui-ci.

La dimension historique des œuvres de Kundera, au-delà du simple contexte utilisé comme arrière-plan historique à une situation, a un lien étroit avec l'individu. L'omniprésence de l'Histoire permet à Kundera de placer ses personnages dans des « situations existentielles révélatrices ». La mise en parallèle du privé et du public souligne la correspondance entre les événements qui régissent l'Histoire et les plus petits qui dirigent la vie privée. Chaque personnage se construit, souvent malgré lui, au travers de ces événements historiques. Car si l'Histoire concourt à la formation de l'individu, c'est la plupart du temps contre son gré puisque celle-ci s'imisce et se manifeste dans les moindres recoins de l'intimité. Le personnage se retrouve pris au piège de l'Histoire jusque dans sa mémoire individuelle qui elle aussi est manipulée par une force supérieure, l'Etat, qui se veut le représentant officiel d'une certaine Histoire.

III. En quête d'identité ; enquête d'identité

Après avoir observé l'Histoire, puis la relation de l'homme à l'Histoire, il nous reste à présent à nous pencher sur l'individu. Comme nous l'avons montré dans notre deuxième partie, dans l'œuvre de Kundera, l'Histoire est indissociable de l'individu ; elle sert à dévoiler l'existence. Pour Kundera, le but même du roman est celui-ci. Il est cette recherche et ce questionnement sur ce qu'est l'être, le moi et l'identité, comment ils se manifestent et ce qu'ils nous disent de l'homme. Le romancier tente d'observer toutes les possibilités de l'existence pour essayer de comprendre l'homme dans son intégralité. Il se penche sur deux catégories principales qui sont ce qu'il nomme « l'âge lyrique » et l'homme face au kitsch, notion qu'il affectionne tout particulièrement.

1) Le « laboratoire anthropologique »¹

Kundera ne traite jamais l'Histoire sans la présence indispensable de l'individu étant donné qu'à travers les situations historiques le romancier cherche à explorer l'homme et toutes ses possibilités existentielles. Qu'est-ce que le moi ? Cette question essentielle est au cœur de l'œuvre de Kundera et au centre de tout l'art du roman que nous allons observer à présent. Qu'est-ce que l'individualité ? L'identité ? Le fait de situer ses personnages dans l'univers totalitaire de la Tchécoslovaquie communiste lui permet d'autant plus de découvrir des aspects de l'existence peu explorés, voire inexplorés.

a) Le roman : lieu du questionnement existentiel

Kundera place l'individu au cœur du roman et cela depuis la naissance de celui-ci. Selon lui, le dessein premier du roman est de questionner l'homme ou plus exactement, toutes ses possibilités existentielles. Dans *L'Art du roman*, il se penche sur l'évolution de ce genre en soulignant les différents aspects de l'homme découverts au fil des siècles et des auteurs :

Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantès, il se demande ce qu'est l'aventure ; avec Samuel Richardson, il commence à examiner « ce qui se passe à l'intérieur », à dévoiler la vie secrète des sentiments ; avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; avec Flaubert, il explore la *terra* jusqu'alors *incognita* du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur

¹ Milan Kundera, postface pour les éditions américaine, italienne et allemande à *La Vie est ailleurs*, cité par Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, page. 228.

l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humain. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust ; l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il interroge, avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas. Et cætera, et cætera.¹

Ainsi, chaque nouvelle forme de fiction romanesque dévoile une nouvelle portion de l'existence. Les romans de Kundera se situent dans la lignée de ces romans qui cherchent à comprendre l'homme et ses possibilités puisque pour le romancier, il s'agit du but premier de ce genre :

Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence humaine est immoral.²

Pour Kundera, le roman prend donc en charge les différents aspects de l'existence. Il ne faut cependant pas se laisser aller à une interprétation psychologique de ses romans. Car, si en abordant la question de l'identité le romancier touche de près à la sociologie, il ne recherche néanmoins pas à développer l'analyse psychologique des personnages. En effet, lorsque l'auteur fouille la vie intérieure de ses personnages, c'est pour en extraire des catégories générales sur l'homme et sur son individualité. Il souhaite nous faire connaître l'existence humaine dans toute sa complexité. Pour cela, il part du principe que la source même du roman est une interrogation :

Le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation. L'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits.³

Selon Kundera, le lecteur est, en dehors du roman, dans le « domaine des affirmations ».⁴ Lorsqu'il pénètre dans le roman, il entre dans celui des hypothèses et des interrogations. La fiction romanesque ébranle donc les certitudes rationalistes pour questionner l'existence et le moi. Elle n'affirme rien de catégorique sur ces questionnements ; elle suppose et propose seulement pour parvenir à « saisir le moi »⁵ :

Qu'est-ce qu'un individu ? Où réside son identité ? Tous les romans cherchent une réponse à ces questions. En effet, par quoi un moi se définit-il ? Par ce qu'un personnage fait, par ses actions ? [...] Par sa vie intérieure donc, par les pensées, par les sentiments cachés ? Mais un homme est-il capable de se comprendre lui-même ?⁶

A travers ces questions auxquelles le roman ne peut que difficilement répondre et avec incertitude, il s'agit donc de poser des limites à des catégories existentielles comme par

¹ *L'Art du roman, op. cit.*, page 15.

² *Ibid.*, page 16.

³ *Ibid.*, page 45.

⁴ *Ibid.*, page 97.

⁵ *Ibid.*, page 42.

⁶ *Les Testaments trahis, op. cit.*, page 20.

exemple de rechercher « la frontière derrière laquelle un "moi", cesse d'être moi »¹. Ainsi, dans la dialectique entre l'apparence et l'être, où se situe le moi entre ce que nous sommes et l'image que nous donnons à voir de nous-mêmes ou que nous nous faisons de nous-mêmes ? Pour tenter de délimiter ces frontières et parvenir à un début de réponse, il convient tout d'abord pour le romancier de définir ce qu'il nomme « saisir le moi ». Or Kundera n'en donne qu'une définition plutôt vague :

Quelle est la façon non psychologique de saisir le moi ? Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son *code existentiel*.²

Ces « codes existentiels » se composent essentiellement de quelques mots clés qui définissent l'essence principale de chaque personnage. Kundera donne l'exemple des termes « corps, âme, vertige, faiblesse, idylle et Paradis » comme les mots-clés qui définissent Tereza dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Le romancier ne s'introduit pas dans la psychologie des personnages. Il cherche simplement à s'en approcher au plus près pour comprendre l'attitude qui caractérise le personnage observé. Une fois que cette attitude est découverte, le moi est « saisi » puisque cette ou ces attitudes représentent la « problématique existentielle » du personnage. Or toute la difficulté réside dans la découverte de cette attitude qui révélera le « code existentiel » du personnage, ce qui permet au romancier de découvrir une portion de l'existence humaine. Dans quel domaine le moi est-il saisissable ? La première idée est que le moi se manifeste dans l'action, comme nous l'avons notamment observé dans notre chapitre précédent. Mais l'image que l'individu dévoile de lui-même dans l'action ne correspond pas à l'image de lui-même ; rappelons-nous en effet Jaromil qui, lorsqu'il s'engage en politique, emprunte des idées et des timbres de voix qui ne lui appartiennent pas. Comment le moi est-il alors saisissable ? Kundera parvient à la conclusion suivante à la suite de la question « peut-on saisir le moi ? » :

Bien sûr que non. La quête du moi a toujours fini et finira toujours par un paradoxal inassouvissement.³

Ainsi, la seule certitude à laquelle aboutit le romancier est l'incertitude du moi. Il découvre sans cesse des portions de l'existence humaine mais elles demeurent insaisissables dans leur totalité. Il ne peut donc que questionner ces catégories existentielles, les développer mais non appréhender leur essence même. Le rôle du roman se cantonne à la recherche des frontières dans lesquelles peuvent s'inscrire l'individu. Cependant, même ces frontières

¹ Milan Kundera, préface à *Bacon, portraits et autoportraits*, Francis Bacon, Paris, Les Belles Lettres, Archimbaud, 1996, page 11.

² *L'Art du roman, op. cit.*, page 42.

³ *Ibid.*, page 38.

demeurent souvent floues. C'est en cela que nous pouvons affirmer que le roman explore toutes les possibilités humaines.

b) L'univers totalitaire : l'individu divisé

L'Histoire permet donc à Kundera de placer ses personnages dans des « situations existentielles révélatrices ». Face à des situations historiques déconcertantes, l'individu révèle des portions encore inconnues de son être qu'observe minutieusement le romancier. La spécificité du régime totalitaire tchécoslovaque dans lequel se déroulent les histoires des romans étudiés joue un rôle tout particulier dans la découverte du moi, ce qui explique le retour incessant de Kundera sur l'histoire de ce pays. Il trouve en effet dans ces événements la matière appropriée pour « saisir le moi » de l'individu :

Il est des situations historiques qui ouvrent les âmes comme autant de boîtes de conserves.¹

Qu'est-ce que la société totalitaire dévoile de particulier chez l'individu ? La première évidence est que ce régime autoritaire porte atteinte aux libertés individuelles et sociales des individus. Que ce soit Ludvik dans *La Plaisanterie*, contraint de quitter l'université pour aller dans un camp, ou Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, surveillé et poursuivi par la police d'Etat, tous deux sont confrontés à une restriction de leurs libertés de déplacement et de pensée. Ces situations permettent donc de questionner l'homme et sa liberté qui, lorsqu'il en est privé, interroge l'individu et son identité. Le régime communiste porte aussi atteinte à l'intégrité physique et psychique comme nous avons déjà pu l'observer lorsque Ludvik est emprisonné au camp. Sa dépersonnalisation consécutive à la tonte de ses cheveux ainsi que l'annulation de tout son passé, à présent uniquement basé sur la lettre fautive qu'il a envoyée à son amie, posent la question centrale de l'œuvre de Kundera : « où est la frontière derrière laquelle un "moi" cesse d'être moi ? » Silvia Kadiu, dans son ouvrage sur George Orwell et Milan Kundera, pose la problématique de la relation entre l'individu et la société totalitaire en ces termes :

Ces sociétés sont avant tout plurielles et insaisissables pour l'individu, au-delà du clivage démocratie/totalitarisme, et c'est sans doute en ce sens que le conflit entre elles et les personnages est à la fois le plus virulent et le plus ambigu.²

¹ Milan Kundera, *Le Monde*, 23 janvier 1976, cité par Martin Rizek, *op. cit.*, page 279.

² Silvia Kadiu, *George Orwell – Milan Kundera, Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007, page 47.

En effet, ces sociétés autoritaires divisent l'individu notamment en ce qui concerne leurs choix dans l'engagement politique. C'est le cas de Jaromil dans *La Vie est ailleurs*, sans cesse tiraillé entre la poésie et la révolution :

« Oui, je sais que la révolution n'a aucun besoin de ces poèmes-là. Je le regrette, parce que je les aime. Mais mes regrets ne sont malheureusement pas un argument contre leur inutilité ».¹

Si Jaromil est contraint de mettre de côté ses poèmes, c'est d'abord parce qu'ils ne répondent pas à l'idéal socialiste alors de mise. Il est donc inconsciemment confronté à la censure, exercée dans les régimes totalitaires. Lorsqu'il se retrouve chez le peintre au milieu d'adultes, l'un des invités traduit parfaitement cette division interne :

« C'est cela notre dilemme, dit l'un des invités du peintre. Trahir l'art moderne avec lequel nous avons grandi ou la révolution dont nous nous réclamons ? »²

Même si ces personnages ne sont pas réfractaires au régime communiste, leur liberté est tout de même mise à l'épreuve. Et Jaromil est sans doute le personnage dont la division interne est la plus importante étant donné qu'il n'a pas conscience d'être manipulé par le régime communiste. Sa liberté est d'autant plus mise à l'épreuve puisque, pensant être entièrement maître de ses pensées et actions, il ne lutte aucunement contre cette restriction de liberté. Il ne prendra jamais conscience de cette manipulation d'où son rapport particulier au réel qui ne peut se construire en-dehors de l'action comme nous pouvons le lire lorsqu'il dénonce le frère de sa petite amie :

Jaromil comprit que c'était très probablement des policiers ; mais à la frayeur qui le glaça se mêla aussitôt un sentiment d'exaltante stupeur, à l'idée que ce qu'il avait accompli ce matin-là était un acte réel, sur l'injonction duquel les choses s'étaient mises en mouvement.³

L'univers totalitaire met donc en évidence deux fonctionnements internes relatifs à l'individu. D'un côté il y a les personnages qui deviennent les victimes conscientes de ce régime comme Mirek, Ludvik et même Tamina. De l'autre se trouvent les personnages qui, victimes inconscientes, soutiennent ce régime mais se font manipuler par lui comme Jaromil ou Helena. Dans les deux cas, l'essence de l'être aboutit à une division interne entre ce qu'il est et ce qu'il désire être ou plus précisément, entre ce qu'il est et ce que le régime lui impose d'être. La division devient même physique, si l'on peut dire, lorsque le personnage doit s'exiler de son pays comme c'est le cas de Tamina. Au sein de l'univers totalitaire, l'être ne peut donc s'appréhender qu'en termes de division, comme le conclut Silvia Kadiu :

¹ *La Vie est ailleurs*, op. cit., page 227.

² *Ibid.*, page 224.

³ *Ibid.*, pages 391 et 392.

L'expérience totalitaire conduit donc à repenser l'humanité et l'individu en termes de division essentielle.¹

Le cadre totalitaire est donc le lieu de questionnements existentiels particuliers. L'univers de contraintes dans lequel évolue l'individu met en évidence des catégories existentielles qui ne peuvent apparemment s'épanouir dans d'autres situations historiques. Il permet donc à Kundera d'atteindre le but qu'il s'est donné dans son *Art du roman*, soit de se pencher sur « l'énigme du moi »² pour découvrir « une portion jusqu'alors inconnue de l'existence »³.

c) L'oubli : une identité individuelle incertaine

Le thème de l'oubli, omniprésent dans l'œuvre de Kundera, est au cœur de la problématique existentielle. L'oubli fait partie des spécificités des régimes totalitaires. Il met donc en évidence des questionnements existentiels qui lui sont propres. L'oubli se rapporte à différents domaines ; il peut s'agir de l'oubli d'un être cher disparu, comme pour Tamina, ou qui s'éloigne petit à petit dans la vieillesse comme c'est le cas pour la mère de Karel dans le deuxième chapitre du *Livre du rire et de l'oubli*. Il peut être aussi question de l'oubli d'un lieu, d'une époque. L'oubli ouvre donc la voie à des questionnements existentiels divers : celui de la reconnaissance pour Tamina et son mari décédé ; de la permanence de l'être lorsque celui-ci change, modifie ses données comportementales ou physiques ; de la continuité de sa propre personne lorsque la mémoire fait défaut. En somme, l'oubli interroge l'identité. Est-il alors possible de se construire dans l'oubli ? Et, suis-je toujours la même personne malgré les changements de mon corps, de mon comportement, de mon passé ?

Le motif de l'oubli rend l'identité individuelle incertaine. Il a affaire avec le thème de la reconnaissance. Nous avons déjà observé ce problème chez Tamina qui cherche à tout prix à reconstituer mentalement le visage de son mari décédé. Elle a besoin de revoir dans d'autres hommes les traits du visage de son époux. Elle ressent donc la nécessité d'associer le souvenir de son mari à un visage, soit d'associer son être à son visage, pour que celui-ci puisse continuer d'être lui dans le souvenir de Tamina. Ainsi, pour Tamina, l'être est indissociable de son apparence physique ; sans cette seconde impérative, l'individualité de la personne se dissout progressivement. Pour Ludvik, l'apparence physique aussi occupe une place importante dans l'individualité d'une personne puisque, lorsqu'il retourne dans son village

¹ George Orwell – Milan Kundera, *Individu, littérature et révolution*, op. cit., page 103.

² *L'Art du roman*, op. cit., page 35.

³ *Ibid.*, page 16.

natal et qu'il rencontre Lucie, il ne la reconnaît pas immédiatement donc n'est pas certain de son identité. Nous pouvons nous poser la question du changement de l'apparence physique : Lucie a-t-elle tant changé ou vieilli qu'il est impossible pour Ludvik de la reconnaître immédiatement alors qu'elle est la seule femme qu'il a jamais aimée ? Ludvik se retrouve face à cette personne aimée et bien connue et pourtant l'identité de celle-ci demeure incertaine à ses yeux :

Il me semblait que cette femme qui se penchait sur moi dans la glace, je la connaissais.

[...] Je l'observais, et son identité, l'instant d'avant perçue avec étonnement, s'effritait lentement et disparaissait. [...] Nos regards alors se croisèrent une seconde et à nouveau il me parut que c'était elle ! Assurément, ce visage était un peu différent, comme si c'était celui de sa sœur aînée, devenu gris, fané, un peu creusé ; mais cela faisait quinze ans que je l'avais vu pour la dernière fois ! Pendant cette période le temps avait imprimé un masque trompeur sur ses traits authentiques, mais par bonheur ce masque avait deux orifices par où de nouveau pouvaient me regarder ses yeux, réels et vrais, tels que je les avais connus.¹

Avec le temps et l'oubli consécutif à celui-ci, l'individualité de la personne se dissout pour celui qui s'en souvient. L'identité de la personne reste ancrée dans le passé et il devient difficile pour Ludvik de voir en Lucie la même personne qu'il a connue il y a quinze ans. L'emploi des termes « masque trompeur » souligne la complexité pour Ludvik d'assimiler Lucie à la femme qu'il a connue comme si le temps modifiait les données identitaires des personnes. D'autant plus que les changements physiques de Lucie dus au temps sont interprétés comme un piège tendu à Ludvik. Mais cela n'a rien d'étonnant puisque dans ce roman, toute l'Histoire est un piège tendu à l'individu.

Lorsque l'oubli ne se manifeste pas à travers la reconnaissance ou l'absence de reconnaissance d'une personne autrefois connue, il s'applique à sa propre personne. Le personnage de Mirek, dans sa volonté de modifier son passé en récupérant les lettres qu'il avait écrites à Zdena, recherche l'oubli de sa propre personne. Ce désir soulève de nombreuses questions existentielles que Kundera aborde dans la définition qu'il donne à l'oubli dans ses « Soixante-treize mots » :

Avant de devenir un problème politique, le vouloir de l'oubli est un problème existentiel : depuis toujours, l'homme connaît le désir de récrire sa propre biographie, de changer le passé, d'effacer les traces, et les siennes et celles des autres. Le vouloir de l'oubli est loin d'être une simple tentation de tricher. [...] L'oubli : à la fois injustice absolue et consolation absolue.²

Pour illustrer son propos, Kundera se réfère au personnage de Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Sabina est une artiste et vit en Suisse après s'être exilée de sa patrie

¹ *La Plaisanterie, op. cit.*, pages 23 et 24.

² *L'Art du roman, op. cit.*, page 172.

d'origine, la Tchécoslovaquie. Elle regrette l'interprétation biographique que les critiques font de son œuvre dans laquelle ils voient la manifestation de son engagement contre le régime dictatorial de la Tchécoslovaquie. Elle cherche donc à faire oublier sa biographie, à annuler son passé pour que ses œuvres soient libérées de toute interprétation idéologique. Il est intéressant de constater l'analogie entre Sabina et le parcours de Milan Kundera. Selon ses propos dans son *Art du roman*, lorsque l'oubli n'est pas une contrainte injuste imposée par l'idéologie gouvernementale, il est une « consolation ». Mais de quelle consolation s'agit-il ? Pour Mirek et Sabina, l'oubli de leur passé garantit l'authenticité de leur identité, leur envie de renaître, de recommencer quelque chose de neuf en évinçant de leur mémoire ce passé. Cette consolation fait aussi référence à la volonté de ne pas être assimilé par les autres à ce passé. La « consolation » serait-elle alors cet apaisement que leur être retrouve lorsqu'il se libère enfin de leur passé ? Dans les deux cas, que le passé ne soit pas assumé comme c'est le cas pour Mirek, ou qu'il fasse de l'ombre aux actions présentes pour Sabina, il pose la question de la permanence de l'être et de l'identité à travers le temps. De plus il interroge la dialectique entre l'être et le paraître. En effet, même s'il était parvenu à récupérer les lettres de Zdena, Mirek ne pourrait effacer de son être la relation qu'il a vécue avec cette femme. L'annulation de son passé n'a alors de valeur qu'aux yeux des autres qui ne connaissent pas sa relation passée avec Zdena. L'identité de Mirek coïncide-t-elle avec l'image qu'il veut montrer de lui-même ? La volonté de l'oubli modifie-t-elle en fin de compte les données existentielles ?

Pour terminer, il convient d'observer une dernière fois l'oubli contraint, c'est-à-dire l'oubli institutionnalisé par les régimes autoritaires. Le doute sur l'identité de l'individu est d'autant plus important que celui-ci n'est pas maître de son histoire. C'est le cas du personnage de Ludvik lorsqu'il est emprisonné dans le camp. Nous pouvons constater que son identité est de deux ordres : dans le premier cas, aucun doute ne plane sur celle-ci ; Ludvik n'est rien d'autre qu'un ennemi du peuple. Dans le second cas qui concerne le questionnement interne du personnage, son identité est incertaine. Il n'est plus le sujet réel de ses actes et paroles :

Je commençais à comprendre qu'il n'existait aucun moyen de rectifier l'image de ma personne, déposée dans une suprême chambre d'instance des destins humains ; je compris que cette image (si peu ressemblante fût-elle) était infiniment plus réelle que moi-même ; qu'elle n'était en aucune façon mon ombre, mais que j'étais moi, l'ombre de mon image ; qu'il n'était nullement possible de l'accuser de ne pas me ressembler, mais que c'était moi le coupable de cette dissemblance.¹

¹ *La Plaisanterie, op. cit.*, page 82.

L'identité de Ludvik lui est imposée ne laissant que très peu de place au questionnement interne existentiel. Bien que le personnage connaisse son être véritable, cette identité sombre dans un oubli imposé, le contraignant à n'être qu'un ennemi du peuple aux yeux de tous. La division interne qui régit de nombreux personnages aboutit ici à la conclusion que l'image qui lui a été imposée est la seule qui existe réellement aux yeux des autres et que son être véritable ne peut transparaître, ce qui signifie aussi, que l'identité est d'abord un fait social.

L'oubli joue le rôle de régulateur comme de « dé-régulateur » de l'individualité. Avec le temps et l'absence, l'oubli modifie les données existentielles non de l'être même mais de l'image qu'il renvoie aux autres. L'identité de la personne autrefois bien connue semble se dissoudre à travers le temps ; si le moi interne de l'individu semble rester le même, le moi externe se modifie avec le temps. Les changements physiques s'accompagnent parfois d'un changement d'identité aux yeux des autres. La rupture temporelle liée à l'absence ne prend pas en compte l'évolution identitaire de l'individu : l'image de l'autre reste figée dans la mémoire, ce qui donne lieu à la non reconnaissance de cette personne des années plus tard. A l'inverse, l'oubli peut aussi garantir la continuité identitaire d'une personne aux yeux des autres. L'effacement et l'oubli du passé permettent à l'individu de former un tout uniforme et rassurant pour les autres même si intérieurement, le moi qu'il donne à voir ne correspond pas toujours avec celui qu'il est véritablement. L'oubli lui permet juste de choisir parmi les parcelles de son être qu'il désire montrer.

La société totalitaire dans laquelle évoluent les personnages de Kundera donne lieu à des questionnements existentiels spécifiques en accord avec les aspirations développées par l'écrivain dans ses différents essais sur l'art du roman. En effet, le régime communiste tchécoslovaque place l'individu face à sa propre problématique existentielle ce qui permet au romancier d'explorer des portions de l'existence uniques. Dans ces sociétés, le personnage est divisé et son individualité est mise à l'épreuve. Il est partagé entre sa fidélité au parti communiste et ses aspirations individuelles. Aspirations qui vont vite être mises de côté au profit du régime car, même inconsciemment, l'individu est manipulé par le régime et met son art et ses actions au service de celui-ci. Et lorsque le personnage a conscience de cette manipulation, la division reste très présente puisque ses libertés individuelles sont restreintes. Pour certains, l'effacement d'un pan entier de leur vie demeure la meilleure solution à leurs yeux pour accéder à une certaine unité identitaire. Ce qui soulève la question de la continuité du moi et de la différence entre l'image que l'on donne de soi et notre identité réelle.

2) L'âge lyrique

Se pencher sur le thème de l'identité c'est tout d'abord observer la permanence ou les changements de celle-ci à travers le temps et l'oubli, les événements marquants d'une vie et notamment ceux qui ont trait à la vie politique et sociale d'un pays. Cette identité ne peut se comprendre par l'analyse d'un épisode unique d'une vie. Elle se lit à travers l'évolution du personnage dans le temps, lorsque celui-ci grandit, franchit différentes étapes dans sa vie. C'est pour cela que l'examen de la jeunesse d'un individu est particulièrement révélateur de son identité. C'est en effet durant la période de sa jeunesse, lorsqu'il devient un adulte, que l'individualité du personnage se forme. Son enfance est encore assez proche pour influencer sur ses choix et l'attrait de la vie adulte, à portée de main mais encore inaccessible, modifie son comportement. Cette période bouleversée de la vie de tout être humain, Kundera la nomme « l'âge lyrique » et l'étudie minutieusement dans *La Vie est ailleurs*, biographie fictive du jeune poète Jaromil. Il s'agit donc à présent de comprendre ce que le romancier désigne par cet « âge lyrique » qu'il illustre grâce au personnage de Jaromil.

a) Lyrisme, « âge lyrique » et révolution

Le lyrisme suggère deux notions chères à Kundera. Tout d'abord et plus généralement, celle de la poésie puisque le lyrisme est en premier lieu le genre qu'utilise le poète et par extension, tout mode d'expression qui évoque la poésie lyrique. Pris dans un sens plus large, le lyrisme se rapporte à une manière passionnée et poétique de vivre et de penser. Cette seconde définition se rapproche étroitement de ce que Kundera nomme « l'âge lyrique » puisqu'elle s'applique à l'individu et à son identité. L'âge lyrique se manifeste par une attitude particulière de l'individu face à ce qui l'entoure et notamment aux autres. Plus qu'une idée ou une théorie, il s'agit d'un comportement :

L'attitude lyrique consiste en l'expérience subjective d'un individu isolé et en son expression par le moyen de l'imagination et de la fiction.¹

Cette définition succincte souligne le lien entre l'individu et la manifestation de son être à l'aide de moyens poétiques. Nous verrons que chez Jaromil, l'expression de son attitude lyrique se révèle à travers ses poèmes et son rêve-récit sur Xavier. De plus, l'attitude lyrique

¹ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., page 100.

est étroitement liée à l'identité de la personne ; l'individu se découvre comme sujet unique ayant une identité qui lui est propre.

Le comportement lyrique est à mettre en relation avec toute la tradition et l'histoire de la poésie lyrique, étant donné qu'il s'agit du lieu par excellence où se manifeste le moi par l'entremise du pronom sujet « je ». Le moi exprime sa relation au monde, à la nature et à l'autre. A travers toute son évolution, la poésie garde la même visée : celle d'atteindre un absolu. Le poète cherche, par son écriture, à donner une portée plus grande à son expérience individuelle et à transcender sa condition humaine. Il est important de noter que le lyrisme s'épanouit dans une société qui accorde une large place à l'individu, à sa liberté d'expression et à ses passions, et qu'il s'accorde mal des lois morales et de raison. C'est pour cela qu'en France il s'est largement développé après la Révolution française. Au départ, le poète lyrique est le porte-parole de la société, représentant d'une conscience nationale comme pouvait l'être Victor Hugo. Puis il devient le poète maudit, à l'image de Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine. Il est solitaire et souvent exilé. Il vit dans la pauvreté. Encore de nos jours, le poète lyrique est souvent considéré comme un marginal. Dans l'immédiate avant-guerre, Guillaume Apollinaire incarne un lyrisme utopique et d'avant-garde. Dans les années 1920 et 1930, les surréalistes s'emparent du lyrisme pour exprimer leur utopie. Ainsi le titre *La Vie est ailleurs* est une citation de Rimbaud qu'André Breton a reprise dans son *Manifeste du surréalisme* en 1924. Après les deux guerres mondiales, la poésie lyrique trouve son expression dans la révolution grâce à laquelle elle pense pouvoir rompre son isolement. C'est durant cette période d'après-guerre, à la suite de la révolution de 1948 en Tchécoslovaquie, que le personnage de Jaromil exprime son lyrisme poétique. Le nouvel ordre national imposé par la révolution de 1948, offre aux poètes la possibilité d'un nouveau départ dans lequel la poésie lyrique réunira tout le peuple :

L'attitude lyrique est liée en l'occurrence aux mythes de la révolution et de la jeunesse en tant que nouveaux départs radicaux.¹

Le personnage de Jaromil incarne parfaitement cette volonté d'une autre réalité qu'il pense trouver et réaliser dans le monde imaginaire de la poésie.

Dans la filiation de cette poésie lyrique, Kundera crée donc l'expression d'« âge lyrique », âge de tous les possibles qui se réalisent souvent dans l'imaginaire et le rêve. Le lyrisme est généralement associé dans ses romans à l'innocence, mais une innocence qui peut être coupable :

¹ *Ibid.*, page 101.

Le mur, derrière lequel des hommes et des femmes étaient emprisonnés, était entièrement tapissé de vers et, devant ce mur, on dansait. Ah non, pas une danse macabre. Ici l'innocence dansait ! L'innocence avec son sourire sanglant.¹

Le lyrisme réunit les hommes dans un même enthousiasme proche de l'euphorie et de l'extase, dans un même aveuglement des événements qui les entourent. L'imaginaire prend le dessus sur le réel, évinçant toute possibilité pour l'individu d'accéder à la réalité :

Le lyrisme est une ivresse et l'homme s'enivre pour se confondre plus facilement avec le monde. La révolution ne veut pas être étudiée et observée, elle veut qu'on fasse corps avec elle ; c'est en ce sens qu'elle est lyrique et que le lyrisme lui est nécessaire.²

C'est en cela que le lyrisme est étroitement lié à la révolution. Il s'épanouit particulièrement bien dans ces périodes qui permettent à l'individu de s'exprimer librement. C'est en cela aussi que le lyrisme est une innocence coupable puisque certaines révolutions, et notamment celle de 1948 en Tchécoslovaquie, ne sont que l'illusion d'une liberté. Et inversement : ces révolutions, pour jouir d'un retentissement maximum, ont besoin du lyrisme. Car c'est grâce au rêve et au désir d'accéder à une réalité autre que les révolutions réunissent le plus grand nombre et accèdent à leur but. Les notions de lyrisme et de révolution sont donc interdépendantes chez Kundera. Quel est le lien avec la troisième notion, la jeunesse ? « Quel est le sens du triple mariage : lyrisme – révolution – jeunesse ? »³

Jamais le rôle de la poésie n'est aussi grand que pendant les périodes révolutionnaires ; la poésie a donné à la révolution sa voix, et en échange la révolution l'a délivrée de la solitude ; aujourd'hui le poète sait qu'il est entendu et surtout qu'il est entendu de la jeunesse, car : « La jeunesse, la poésie et la révolution sont une seule et même chose ».⁴

Il nous faut pour cela revenir à l'explication de la notion d'âge lyrique. Elle se rapporte aux années de jeunesse et aux questionnements existentiels inhérents à cette période de la vie d'un individu. Cet âge, entre enfance et maturité, se penche presque exclusivement sur le moi ; il le questionne sans cesse pour parvenir à le saisir, à le comprendre et atteindre ainsi l'âge adulte. Il est lyrique parce qu'il est en dehors d'une certaine réalité qu'il désire transcender. L'âge lyrique est la quête d'un absolu qui se conquiert par le questionnement du moi et par le reflet que les autres donnent de ce moi :

Elle [l'expression « âge lyrique »] désigne ces années juvéniles où l'homme, parce qu'il est encore à lui-même une énigme, s'occupe de soi au point d'en tomber d'épuisement. Les autres lui offrent un jeu de glaces dans lesquelles il quête sa

¹ *La Vie est ailleurs*, cité par Kundera dans ses « Soixante-treize mots » à l'entrée « lyrisme », *L'Art du roman*, *op. cit.*, pages 165 et 166.

² *Ibid.*, page 165.

³ *L'Art du roman*, *op. cit.*, page 45.

⁴ Milan Kundera, cité par Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, pages 105 et 106.

propre importance et son prix. Faire du lyrisme, c'est s'exprimer soi, il y a là-dedans du narcissisme.¹

L'âge lyrique se réfugie dans la révolution puisqu'elle signifie un départ nouveau, comme l'est la jeunesse. L'individu trouve un refuge au sein de celle-ci qui succède au refuge qu'incarnait la mère. Et l'innocence de cet âge est coupable car la révolution « exige la foi inconditionnelle, l'euphorie, l'enthousiasme, l'adhésion complète à ses objectifs. »² A travers cette innocence coupable, nous pouvons lire la dénonciation de Kundera de cet âge lyrique, voire un retour sur sa jeunesse avec laquelle il règle ses comptes :

Ma propre jeunesse (l'âge lyrique), mon activité lyrique et l'intérêt que j'ai porté à la poésie se fondent pour moi avec les pires années du stalinisme. D'où certainement cet éclairage méchant dans lequel je vois l'âge de jeunesse et le lyrisme.³

L'âge lyrique est donc une phase de transition durant laquelle l'individu tente d'accéder à l'âge adulte en se concentrant presque exclusivement sur le moi. Cette attention portée au moi suggère un narcissisme qui, comme nous le verrons chez le personnage de Jaromil, complique les moyens mis en œuvre pour parvenir à la maturité. Le lien inhérent entre jeunesse et révolution accentue la déréalisation dans laquelle se trouve le poète. Son enthousiasme et son euphorie l'éloignent de toute réalité objective.

b) Lyrisme et narcissisme

C'est à travers le personnage de Jaromil que Kundera a illustré sa théorie de l'âge lyrique. Cette partie se penchera donc presque exclusivement sur ce personnage et son évolution à travers le roman *La Vie est ailleurs*. Dans cette biographie fictive, le narrateur raconte l'histoire, depuis sa conception jusqu'à sa mort prématurée, du jeune poète Jaromil. Le schéma narratif de la biographie est donc respecté dans l'ensemble. Le récit est entrecoupé par des épisodes mettant en scène le personnage de Xavier (projection onirique de Jaromil ; il est son « "double" imaginaire »⁴), ainsi que par des biographies de poètes célèbres. Seuls les chapitres impairs sont consacrés à la vie de Jaromil. La complexité de la structure narrative met en évidence le propos premier de Kundera :

¹ Milan Kundera, entretien avec Antonin Liehm, *op. cit.*, page 102.

² Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, page 106.

³ Milan Kundera, cité par Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, page 107.

⁴ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, page 97.

Le propos n'est pas en premier lieu la biographie d'un individu unique, le roman traite de thèmes beaucoup plus généraux : de la jeunesse, de l'attitude « lyrique » et du problème de l'exploitation politique abusive de « l'âge lyrique ».¹

En effet, la plus grande partie de la biographie fictive de Jaromil se concentre sur ses années de jeunesse, lorsqu'il pense pouvoir mettre son lyrisme au service de la politique. Ce personnage représente l'âge lyrique par excellence. Tous ses actes sont uniquement inspirés par sa propre image. L'enjeu réel n'est pas la révolution ni ses poèmes, mais lui-même.

1. *La Vie est ailleurs : l'« anti roman d'éducation »*²

Les thématiques centrales qui forment ce roman rappellent la tradition du roman d'éducation, le *Bildungsroman* allemand, dans lequel le lecteur suit l'évolution d'un héros, souvent jeune, jusqu'à ce qu'il atteigne l'idéal de l'homme accompli et cultivé. Le héros découvre en général un domaine particulier dans lequel il fait son initiation. Cet apprentissage est le motif à la découverte de la vie elle-même. En effet, derrière la formation dans un domaine, le jeune héros découvre les valeurs de l'existence comme la mort, l'amour, la haine, l'altérité... Notre retrouvons dans cette analyse succincte du roman d'éducation les différents principes qui régissent l'ensemble de l'œuvre *La Vie est ailleurs* avec tout d'abord la naissance de « l'enfant prodige », puis son évolution intellectuelle avec l'inclination particulière qu'il a pour la poésie. Or dans le roman d'éducation traditionnel, le héros progresse, son raisonnement s'aiguise. Le lecteur suit toute son évolution intérieure et voit son expérience s'intensifier, ce qui le conduit à la maturité. Ce qui n'est pas le cas de Jaromil. C'est pour cette raison que nous pouvons qualifier ce roman « d'anti-roman d'éducation ». Tout au long du récit, Jaromil cherche à parvenir à l'âge adulte, mais à aucun moment il n'y parvient. Il demeure dans l'âge lyrique et n'accède pas à la maturité. Ces tentatives pour s'émanciper de sa mère sont toutes vouées à l'échec :

Il ne se départit pas des clichés conjoncturels qui définissent un poète d'avant-garde, il se contente de les échanger contre ceux d'un poète engagé, et reste toujours prisonnier de son « âge lyrique ». Si le livre de Kundera a un rapport avec le roman d'éducation, ce ne saurait être que comme son calque négatif, comme « anti-roman d'éducation » systématique.³

Le critique Kvetoslav Chvatik relève une autre différence notable avec le roman d'éducation :

Jaromil est incontestablement un poète doué, dont le problème n'est pas le manque de talent, mais au contraire le don. L'innovation de ce roman est qu'il ne révèle pas les défauts d'une quelconque personnalité du poète, mais analyse les données existentielles de la création poétique et sa négativité immanente : le « narcissisme »

¹ *Ibid.*, page 97.

² *Ibid.*, page 98.

³ *Ibid.*

de l'attitude lyrique face au monde n'est pas une manifestation secondaire extérieure et fortuite, mais l'une des dimensions essentielles.¹

Nous reviendrons sur le narcissisme de Jaromil. Ce que nous retenons d'abord ici, c'est l'attitude de refus dans laquelle se construit le personnage contrairement aux héros des romans d'éducation qui, par la découverte de leurs échecs et erreurs, progressent. Le don poétique dont Jaromil est pourvu dès sa naissance, et l'éloge permanent de sa mère pour ce don, l'empêchent de penser ses erreurs puisque pour lui – et pour sa mère – aucune de ses tentatives n'est un échec réel. Il trouve dans le monde de la poésie, un univers intérieur qui lui est propre et dans lequel il peut transformer ses échecs en succès. En effet, lorsqu'il espionne par la serrure Magda, la servante, en train de prendre son bain, à aucun moment il n'a le courage nécessaire pour entrer dans la salle de bain. Pourtant, le poème qu'il va rédiger sur cet événement est plein d'un succès qui pour tout autre personne serait un échec :

Au fond de ce poème, il y avait Magda dans la baignoire, et lui le visage pressé contre la porte ; il ne se trouvait donc pas en-dehors des limites de son expérience ; mais il était bien au-dessus d'elle ; le dégoût qu'il avait éprouvé de lui-même était resté en bas ; [...] mais ici, en haut, dans le poème, il était bien au-dessus de son dénuement ; l'épisode du trou de la serrure et de sa lâcheté n'était plus qu'un tremplin au-dessus duquel il prenait maintenant son essor ; il n'était plus assujéti à ce qu'il venait de vivre, mais ce qu'il venait de vivre était assujéti à ce qu'il avait écrit.²

En vivant exclusivement dans l'univers poétique, Jaromil s'interdit inconsciemment toute progression de son être. Il ne peut dépasser l'âge lyrique puisqu'il s'entête à évoluer dans un monde onirique et imaginaire. La poésie lui renvoie une image déformée du monde et une image dans laquelle il est le héros. Il se construit un monde dans lequel il est le sujet principal et où tout être et toutes choses le renvoient à lui-même. Il ne peut donc faire l'expérience du vécu et de la réalité pour accéder à la maturité. Cet état de stagnation dans l'âge lyrique effraie Kundera :

On accède à la condition d'adulte en sortant de son « âge lyrique ». Si quelqu'un n'accomplit point ce pas et qu'il demeure toute sa vie un lyrique – et cela exclusivement –, alors je me sens pincé d'un frisson d'épouvante. J'ai connu de merveilleux lyriques restés remarquablement vierges d'instruction et qui n'ont jamais su au juste de quoi il retourne dans l'existence. [...] C'est comme si votre vie durant, vous borniez votre entraînement à un seul bras. [...] Passez votre existence à n'inventer rien d'autre que des images poétiques et vous acquerez un semblable pouvoir, tout aussi phénoménal, seulement moi, ça me fait l'effet d'une déformation, d'une anomalie, d'une tumeur.³

La volonté du romancier de faire mourir précocement son héros montre l'impossibilité pour un tel individu de dépasser sa condition lyrique. A l'inverse d'un roman de formation dans

¹ *Ibid.*

² *La Vie est ailleurs, op. cit.*, pages 92 et 93.

³ Milan Kundera, entretien avec Antonin Liehm, *op. cit.*, pages 102 et 103.

lequel le lecteur suit l'évolution du personnage, *La Vie est ailleurs* nous montre la « déformation » de Jaromil, voire même sa *dé-formation* jusqu'à sa chute inévitable.

2. *Le narcissisme : la « crise d'identité »*

L'univers lyrique dans lequel évolue le personnage de Jaromil le conduit nécessairement à se tourner vers lui-même plus que toute autre personne. Tous ses actes sont motivés par sa propre personne car rien ne l'intéresse plus que lui-même. *La Vie est ailleurs* est en ce sens et sans nul doute le roman de Kundera dans lequel le narcissisme s'exprime le plus fortement puisque tous les actes du personnage sont déterminés par l'image de soi. Quelles sont les raisons d'un tel narcissisme ?

Le narcissisme de Jaromil se construit dès sa naissance qui est immédiatement placée sous le signe de l'idéal par sa mère qui voit dans son fils le seul réconfort que le monde puisse lui apporter. Jaromil est un « enfant prodige », un être pur qui doit se confronter à l'impureté du monde :

Après quelques heures de souffrance, le jeune poète se laissa glisser de sa chair sur le drap souillé du monde.¹

Ce récit de sa naissance souligne le conflit permanent entre l'être du poète et le monde. Le monde imaginaire dans lequel il se réfugie le protège de cet univers et remplace le ventre de la mère dans lequel il était en sécurité :

Regardons encore un instant Jaromil assis devant un demi de bière en face du fils du concierge. [...] Ce tableau exprime la situation fondamentale de l'imaturité ; le lyrisme est une tentative de faire face à cette situation : l'homme expulsé de l'enclos protecteur de l'enfance désire entrer dans le monde, mais en même temps, parce qu'il en a peur, il façonne à partir de ses propres vers un monde artificiel et de *remplacement*.²

Par la suite, les éloges incessants de sa mère ainsi que d'autres personnages sur son talent précoce de poète, construisent peu à peu son univers lyrique et développent son narcissisme. Ce narcissisme est à mettre en relation avec le thème déjà évoqué de la quête d'identité. L'investissement de soi dans lequel vit Jaromil, est fermé et figé, et génère ainsi chez lui une tendance à interpréter la réalité en fonction de sa propre personne. L'action principale de ce personnage est « une tentative désespérée et sans cesse renouvelée pour se définir. »³ Pour cela, il s'invente des rôles ou les subit parfois, comme nous avons déjà pu le voir lorsqu'il discute avec des jeunes communistes. C'est un individu qui est toujours dans la création de son être, dans l'invention de son individualité. Sa mère se réalise d'une manière semblable

¹ *La Vie est ailleurs*, op. cit., page 19.

² *Ibid.*, page 330.

³ Sylvie Richterova, « Les romans de Kundera », *L'Infini*, op. cit., page 42.

notamment lorsqu'elle rencontre le peintre et a une liaison avec lui. Elle tente désespérément de répondre aux attentes de son amant en tant que femme – elle lit des livres d'art pour pouvoir discuter avec lui – et en tant que maîtresse – elle se laisse peindre sur le corps, se promène nue dans l'atelier... Or ces rôles qu'elle endosse lorsqu'elle rencontre le peintre ne sont qu'une construction momentanée qui ne correspond pas à son être véritable. Elle joue le rôle de l'amante du peintre, « elle fait semblant d'être son amante ».¹ Quant à Jaromil, lorsqu'il ne projette pas son moi dans les autres et la société comme nous le verrons prochainement, il agit essentiellement de manière émotive et subjective, soit en dehors de la réalité objective. C'est pour cela que les rôles qu'il endosse sont généralement des constructions personnelles, de son être propre, nés de son imagination, et non des rôles imposés. La puissance de son émotivité fait de lui un héros lyrique puisqu'il pense les rapports entre les gens et les correspondances entre les causes et effets, de manière émotive et non rationnelle. Cela se traduit par une « crise d'identité » :

Le thème de la crise d'identité est représenté dans la perspective proposée par Kundera, comme problème de l'intégrité du *moi* désintégré et dissous dans différentes identifications aliénantes.²

En effet, au fil du roman nous assistons à la dissolution progressive du personnage. Les différents rôles qu'il endosse traduisent sa « crise d'identité » : il lui est impossible de tracer des limites fixes et réelles à son identité. Son moi est sans cesse en permutation. Jaromil a toujours peur d'être ce qu'il est. C'est pour cela que le mimétisme qui le caractérise le rassure. Sa propre identité n'est pas assez établie pour qu'il puisse s'en réclamer :

Une discussion animée s'engagea et Jaromil avait envie de partir. Mais il se sentait si oppressé qu'il ne parvenait pas à prononcer la phrase qui devait annoncer son départ. Il craignait d'entendre sa propre voix ; il craignait que cette voix ne se mît à trembler ou à chevroter et ne révélât une fois de plus au grand jour son enfantine immaturité.³

S'il a si peur de sa propre identité, c'est qu'il craint par-dessus tout qu'on confonde sa propre image avec celle de sa mère qui depuis toujours ne cesse de lui répéter qu'il lui ressemble. Or ce que souhaite Jaromil avant tout, c'est accéder à la maturité et surtout, à la virilité. Il veut donc se départir à tout prix de l'image juvénile et féminine que lui assigne sa mère depuis sa naissance :

Et comme il savait que tout le monde le regardait, il prit cruellement conscience de son visage et sentit, presque avec épouvante, que ce qu'il avait sur ce visage, c'était le sourire de sa mère ! [...] Il sentait que sa maman était collée sur son visage. [...]

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, page 55.

³ *La Vie est ailleurs, op. cit.*, page 222.

Et il était là, parmi des adultes, revêtu du masque de sa maman qui le serrait dans ses bras, le tirait vers elle pour l'éloigner de ce monde auquel il voulait appartenir.¹

La crise identitaire de Jaromil se voit aussi dans sa confusion avec Xavier. Ce personnage fait partie des rêves (conscients ou inconscients ?) de Jaromil. Il représente donc l'espace subjectif propre au personnage, en dehors de l'espace social, ainsi que l'expression de son inconscient et de ses désirs. Le personnage de Xavier est un être qui franchit tous les interdits qu'imposent la société et la morale. Il rencontre et conquiert de nombreuses jeunes filles, à l'inverse de Jaromil qui ne parvient pas à dépasser sa timidité. Xavier incarne la virilité et la puissance que Jaromil cherche à atteindre. Mais tout comme à son habitude, Jaromil se réfugie dans cet univers imaginaire plutôt que de le réaliser dans la vie. A la fin, les deux personnages se confondent ; Jaromil cherche dans le personnage qu'il a créé le courage nécessaire à ses actes. Il intègre donc entièrement Xavier à sa propre identité :

« Je suis Xavier, je suis Xavier... », se dit-il, et il sonna.²

Ce dédoublement de sa personnalité met en évidence l'univers lyrique dans lequel il se réfugie. Son identité n'a plus de limite entre son moi véritable et le personnage imaginaire qu'il a inventé. La confusion de son être traduit aussi le conflit qui existe chez lui entre l'être et l'apparence, lié à la similarité de ses traits avec ceux de sa mère. Les différents conflits internes de son moi l'obligent à se construire un rôle qui lui permettrait d'atteindre son idéal de masculinité et de franchir les frontières de son être. Dans la construction de ce rôle, Jaromil se crée une « tragédie »³ qui aboutit par la dénonciation du frère de son amie. A partir de là, il pense enfin être devenu quelqu'un puisqu'un film est réalisé sur ses travaux et sa vie et qu'il parvient à séduire une jeune fille. Or, le rôle qu'il endosse n'est finalement que le résultat d'une manipulation alors qu'il pense en être le créateur :

L'erreur de Jaromil ne concerne que le rôle qui sera le sien dans la tragédie : au lieu d'en devenir l'auteur ou un personnage principal, il n'est qu'une marionnette soumise à ses lois, aux détails et aux besoins de la mise en scène et de la représentation qui se poursuit même après sa mort.⁴

C'est en cela que le lecteur assiste à la dissolution du personnage : à aucun moment il n'a pu atteindre son être véritable et après sa mort, ne restent de lui, que ses poèmes construits à partir des mots d'autres poètes, tout comme ses affirmations lors des réunions, empruntées à des revues communistes ou au peintre.

L'âge lyrique dans lequel évolue Jaromil est une quête incessante de son identité (qui suis-je ?) et surtout de son individualité (qui suis-je par rapport aux autres ? quelle image de

¹ *Ibid.*, page 223.

² *Ibid.*, page 437.

³ Sylvie Richterova, *op. cit.*, page 42.

⁴ *Ibid.*, page 47.

moi-même je transmets aux autres ?). Il tente de se définir en tant que personne et surtout en tant qu'homme « viril » par opposition à sa mère et aux traits juvéniles et féminins qui caractérisent son visage. Mais son narcissisme ne lui permet pas de définir des frontières nettes à son identité et il se perd dans un univers lyrique, en-dehors de toute réalité objective. Cette volonté de s'inscrire en tant qu'être concret dans la vie, doublée de l'univers imaginaire dans lequel il évolue, aboutissent à une crise d'identité du personnage qui brouille les contours de son moi.

3. *Le narcissisme : le miroir des autres*

Dans leur narcissisme, les personnages de Kundera se tournent vers leur propre image. C'est elle qu'ils cherchent constamment à mettre en valeur et à définir. C'est pour cette raison que l'autre est essentiel à la formation de leur identité car il est un point de comparaison. Le personnage narcissique comme Jaromil ne se tourne pas vers l'autre dans un but altruiste. Il cherche simplement à saisir son moi dans le regard de l'autre qui incarne les valeurs et normes généralement admises par la société. Il se mesure donc par rapport à ses valeurs. Son engagement sur la scène publique et surtout en politique en ce qui concerne les personnages de Kundera, se réalise uniquement dans ce but narcissique. Il est le moyen de se confronter à l'autre pour l'imiter et de mettre en valeur son moi. La prise de position résulte souvent d'un mouvement narcissique comme nous avons déjà pu le voir pour le personnage de Jaromil : à la suite d'une humiliation, il se promet d'être toujours avec ceux qui souhaitent changer le monde. Cet élan vers la sphère sociale manifeste deux choses :

- Tout d'abord, Jaromil cherche à dépasser son moi constamment associé à sa mère pour atteindre la virilité. Le processus de construction de son être rend compte de l'inconsistance de celui-ci constamment « absorbé par celui de sa mère ». ¹ En s'engageant en politique, Jaromil tente donc de dépasser son être narcissique pour se construire un « moi social » ². Il n'existe aucun élan altruiste dans cet engagement, mais simplement la volonté de se démarquer de sa mère et d'objectiver son être.

- De plus, le passage de la poésie à l'action traduit son lyrisme :

Le lyrisme commence précisément là où les procédés poétiques deviennent pratiques, là où les principes de la construction d'un signe esthétique, d'une structure se suffisant à elle-même, sont employés pour intervenir dans la praxis. ³

¹ *Ibid.*, page 43.

² *Ibid.*, page 44.

³ *Ibid.*, page 45.

Jaromil cherche dans l'action le moyen de se mettre en scène et de penser ses gestes du point de vue de ceux qui les regardent. L'acte n'a aucune valeur précise pour lui ; ce qui compte avant tout est le regard de l'autre ou plus exactement, comment l'autre va l'interpréter. Dans cette optique lyrique, Jaromil modifie de manière arbitraire les significations des actes et les valeurs qu'ils contiennent :

Le caractère dominant du signe qui véhicule la communication entre les personnages de *La Vie est ailleurs* est qu'il masque quelque défaut, qu'il remplace un élément ou simplement complète d'urgence quelques trous dans le tissu des idées. [...] Kundera actualise la nature du signe en montrant comment il peut littéralement « prendre la place d'une autre chose » et remplacer ce qui manque ou qui, autrement, devra être dissimulé.¹

La modification du signe ne se fait pas en fonction de la réalité mais bien selon l'effet que Jaromil cherche à atteindre, soit la signification que ce signe prendra pour les autres. La première fois que Jaromil se retrouve seul avec une fille dans une salle de classe, il ne trouve pas le courage nécessaire pour l'embrasser. Mais désirant plus que tout que ses camarades de classe l'envient en croyant à l'existence d'un baiser, il se met du rouge à lèvres sur la joue :

Jaromil dit qu'il était dommage que ni le professeur ni les élèves ne voient sur sa joue la trace de leur baiser, et il voulut de nouveau se pencher sur la jeune fille et de nouveau ses lèvres lui parurent aussi inaccessibles que le mont Everest.
« Oui, il faudrait qu'ils nous envient », dit la jeune fille, et elle sortit de son sac du rouge à lèvres et un mouchoir, colora le mouchoir de rouge et en barbouilla le visage de Jaromil.
[...] Ils étaient seuls tous les deux au milieu des rangées de bancs vides, face à une colonne de spectateurs qui avaient tous les yeux fixés sur le visage de Jaromil couvert de magnifiques taches rouges. Et il s'offrait aux regards de tous, fier et heureux.²

L'important ici n'est donc pas l'acte réel, soit le baiser, mais le résultat de celui-ci, figé dans la trace de rouge à lèvres sur la joue de Jaromil. Le plaisir et la fierté qu'il ressent du pouvoir de cette marque chez ses camarades de classe montrent qu'il ne recherchait peut-être même pas ce baiser mais simplement l'effet qu'il peut procurer sur les autres. Si le baiser avait eu lieu sans laisser de trace, Jaromil n'en aurait sans doute pas tiré une si grande satisfaction puisqu'il n'aurait pas pu se projeter dans le regard des autres.

Jaromil n'a donc pas de valeurs qui lui soient propres ; il adopte celles des autres qui représentent à ses yeux des valeurs admises de tous, donc flatteuses pour sa personne. La construction de son identité sociale se fait grâce à l'image que les autres lui renvoient de lui-même. Il évolue dans un jeu de miroirs : l'autre est d'abord un point de comparaison auquel il peut se mesurer puisqu'il incarne les valeurs que Jaromil veut atteindre. De plus, l'autre, dans un mouvement narcissique, lui permet de mettre scène son moi, constamment à la vue et à

¹ *Ibid.*, pages 45 et 46.

² *La Vie est ailleurs*, *op. cit.*, pages 164 et 165.

l'appréciation de l'autre. L'espace dans lequel progresse Jaromil est celui d'une comédie sociale ; sur la scène publique dans laquelle il se met en scène, il reproduit aux yeux de tous les faits et gestes de ceux qui l'entourent.

Dans son roman *La Vie est ailleurs* et à travers le personnage de Jaromil, Kundera a développé sa conception de ce qu'il nomme « l'âge lyrique », cet âge de la jeunesse particulièrement marqué par une propension à vivre le monde par le biais de l'imagination. C'est un âge des questionnements existentiels où l'individu tente de saisir son identité. Mais à l'instar de Jaromil, le personnage lyrique ne peut définir avec exactitudes les frontières de son être puisqu'il se réalise toujours dans le mimétisme. L'autre est en effet pour lui le modèle qu'il doit atteindre pour qu'à son tour, sa propre image se reflète dans l'autre. L'être lyrique est donc constamment penché sur son moi et la représentation de celui-ci dans un espace social qui ne sert que de décor à ses agissements narcissiques. Enfin, et comme nous le verrons dans notre partie suivante, le personnage devient narcissique lorsqu'il est investi par le kitsch, univers dans lequel l'image de l'émotion joue un grand rôle. En effet, l'émotion qui dirige une grande partie de la vie de l'individu narcissique, naît du kitsch et est la source principale du lyrisme.

3) Le kitsch ou l'identité mise en péril

Pour terminer, il convient de nous pencher sur la notion de kitsch, si chère à Kundera. Même s'il a particulièrement développé cette notion dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, roman postérieur à notre corpus, les romans que nous étudions abordent déjà à de nombreuses reprises ce thème inhérent à l'ensemble de l'œuvre de Kundera. Nous pouvons d'ores et déjà nous demander quel est le rapport entre le kitsch et notre thème de l'identité et plus largement, de l'individu dans l'Histoire. En effet, à priori, ce que nous nommons kitsch, s'applique surtout à des objets ou aux domaines artistiques. Quel est donc le lien entre le kitsch et l'homme ? Comme nous le verrons, Kundera a élargi cette notion pour en faire une catégorie existentielle à part entière. Le kitsch concerne donc l'individu et son identité, tout comme la société et l'oubli.

a) Le kitsch : origine et définition

Le mot kitsch¹, d'origine allemande, vient de l'Europe centrale mais son étymologie demeure assez obscure. Il pourrait dériver du mot anglais *sketch*, mal prononcé par des artistes à Munich, ville où le terme est entré en usage au milieu du XIX^{ème} siècle. Il se rapporte alors aux souvenirs bon marché, achetés surtout par les touristes américains. On trouve aussi son origine dans la dérivation du verbe allemand *vertkitschen* qui signifie « brader » ou « vendre bon marché, en dessous du prix » dans le patois mecklembourgeois. Enfin, il pourrait être issu du verbe allemand *kitschen*, dans le sens de « ramasser des ordures dans la rue ». Quelle que soit son origine, le terme kitsch a un champ sémantique très étendu et peut s'appliquer à de nombreux domaines de l'art : l'architecture, la littérature, le cinéma, la musique, la peinture..., ce qui rend difficile une définition précise du mot. Cependant, son lien étroit avec la dimension esthétique permet d'ébaucher un premier sens qui rassemble les différentes significations générales qui lui sont données :

Il désigne au départ la production artistique et industrielle d'objets bon marché, notamment de cartes postales destinées aux touristes, avec la représentation des couchers de soleil rosâtres où les amoureux bipèdes ou quadrupèdes, humains et animaux confondus, respirent les majuscules d'un Grand Bonheur Idyllique.²

Cette définition, bien qu'elle n'englobe pas toutes les acceptations du terme, a l'avantage d'esquisser une grande partie de la terminologie du kitsch chez Kundera, comme nous le verrons par la suite.

L'arrivée du terme kitsch dans la langue française est récente et ce mot doit pour une grande partie sa notoriété à Kundera qui l'a remis en circulation grâce à ses romans et essais. Avant cela, il était généralement traduit par des expressions approximatives comme « art de mauvais goût », « art de pacotille » ou « art tape-à-l'œil » qui évacuent complètement la dimension existentielle de cette notion et se concentrent exclusivement sur l'objet. Dans le langage courant, le terme kitsch, presque uniquement employé comme adjectif, se rapporte donc à ces objets d'un goût incertain, « évoquant un certain exotisme factice ou encore le monde et merveilleux des contes de fées. »³ De ce fait, le kitsch répond à cinq principes qui sont la médiocrité, l'inadéquation, la cumulation, la perception synesthésique et de confort.⁴ A partir de ces principes, l'art ne peut être envisagé que sous l'angle du stéréotype.

¹ Dans cette partie, en ce qui concerne l'origine du mot « kitsch », nous nous basons sur l'ouvrage d'Eva Le Grand, *Séductions du kitsch, Roman, art et culture*, Montréal (Québec), XYZ, 1996.

² Eva Le Grand, *op. cit.*, page 13.

³ *Ibid.*, page 14.

⁴ Sur ces cinq principes, voir Abraham Moles, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971 : « Le mode kitsch s'établit selon une composition originale des attitudes ci-dessus [ces attitudes

Grâce à Hermann Broch, une réflexion philosophique s'ajoute à la notion de kitsch. Cet auteur autrichien a écrit la trilogie *Les Somnambules* (1931), dans laquelle il amorce déjà le thème du délabrement des valeurs de la société contemporaine à travers un tableau de l'Empire allemand à la fin du XIX^{ème} siècle. Par la suite, il publie des essais dans lesquels il discute de la problématique du phénomène du kitsch, étant sans doute l'un des premiers à l'avoir étudiée. Selon Broch, le kitsch est inextricablement lié au mouvement romantique du XIX^{ème} siècle :

Si fort que le kitsch ait imprimé sa marque sur le XIX^{ème} siècle, ce dernier est issu en majeure partie de cette attitude d'esprit que nous reconnaissons comme l'attitude romantique. [...]

On peut légitimement prétendre que l'art académique [et le romantisme], sans devoir pour cela être nécessairement du kitsch, en est le père et qu'il y a des moments où le père ressemble à l'enfant à s'y méprendre.¹

L'émergence de la bourgeoisie au cours de ce siècle est, d'après lui, un facteur décisif à l'essor du kitsch, car cette classe nouvelle a voulu imiter l'ancienne aristocratie en copiant son goût pour l'art sans pour autant disposer des connaissances requises. Hermann Broch invente donc le concept « d'homme kitsch » qui serait « une dimension universellement présente dans l'humain et inhérente à sa vision du monde. »² Le kitsch n'est selon lui pas à confondre avec le « mauvais art » mais doit être considéré comme

[...] un pseudo-système à l'intérieur du système de l'art, comme le « mal » dans le système des valeurs artistiques et, surtout, qu'il ne saurait exister sans cette attitude mensongère de l'homme face à lui-même et face à son environnement, attitude qui réduit tout phénomène artistique non seulement à son effet mais, surtout, à un bel effet, aussi factice que compensatoire. [...] L'effet de séduction que vise le kitsch évacue toute dimension éthique.³

A la suite de Broch, Kundera précise la notion de kitsch en lui donnant une dimension existentielle. En effet, pour lui, le kitsch ne s'applique pas uniquement à une catégorie d'objets ou à des styles artistiques, mais contient aussi en lui-même une dimension philosophique et anthropologique. Le kitsch est avant tout une attitude existentielle qu'il explique dans ses « Soixante-treize mots » :

Le besoin du kitsch de l'*homme-kitsch* (*Kitschmensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue.⁴

correspondent aux modes ascétique, hédoniste, agressif, acquisitif, surréaliste et fonctionnaliste], liée à l'idée d'un anti-art du bonheur, d'une situation moyenne, participant de l'entassement de l'heureux possesseur, justifiée moralement par le prétexte du fonctionnel ».

¹ Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Editions Allia, 2001, pages 16 et 30 ; cité par Ruben Pauwels, *Kundera face au kitsch*, thèse, Pays-Bas, 2002-2003.

² Eva Le Grand, *op. cit.*, page 15.

³ *Ibid.*, page 17.

⁴ *L'Art du roman*, *op. cit.*, page 160.

D'où vient ce besoin de l'homme kitsch ? Il nous faut pour cela revenir à la définition première de Kundera du terme kitsch, étroitement lié d'après lui à la croyance. En effet, la différence entre l'homme kitsch et l'homme « non-kitsch » résiderait dans la différence entre ceux qui croient à la création de l'univers par un dieu et ceux qui n'y croient pas. Derrière cette croyance (et Kundera englobe aussi les croyances politiques qui découlent toutes, selon lui, du premier chapitre de la Genèse), il y a l'adhésion à ce dieu et à cet univers, « créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est une bonne chose de procréer. »¹ Cette croyance qui se situe à la base du kitsch, Kundera la nomme « l'accord catégorique avec l'être ». ² Le kitsch naît dans le problème que pose cet accord catégorique avec l'être et la défécation. En effet, si Dieu est parfait et qu'il a créé l'homme à son image, Dieu déféquera-t-il alors ? Pour l'homme kitsch, la « merde » n'est pas concevable avec l'idée de Dieu :

L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible.³

Ainsi, pour que l'homme soit en accord catégorique avec l'être, il préfère nier la merde :

Cet idéal esthétique s'appelle le *kitsch*.⁴

L'exemple de cette confrontation insupportable avec la réalité du corps humain, est la mort du fils de Staline racontée dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Celui-ci a toujours vécu dans le luxe des palais où les « travers » du corps humain étaient soigneusement dissimulés. Lors de sa détention au camp de prisonniers, il a toujours coutume de laisser les latrines sales. A la suite d'une remarque d'un officier, il se voit dans l'obligation de les nettoyer. Ne pouvant supporter cette confrontation directe avec ses propres excréments, il préfère se suicider en se jetant sur les barbelés électrifiés :

Le fils de Staline a donné sa vie pour de la merde. Mais mourir pour de la merde n'est pas une mort dénuée de sens. [...] La mort du fils de Staline a été la seule mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre.⁵

Le kitsch refuse donc toute chose qui pourrait ne pas être en adéquation avec l'image de la création. Outre la « merde », il refuse la mort, l'oubli, le temps, et toute idée qui pourrait rappeler l'immoralité de Dieu. Chez Kundera, de nombreux personnages adhèrent à cette attitude existentielle de négation du temps dans un espoir illusoire d'éternité.

¹ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984), Paris, Gallimard, « Folio », 1987, page 356.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, page 356.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, page 351.

b) Un décor d'allégresse : le kitsch totalitaire

L'imagerie kitsch propose le modèle d'une société idyllique, une société dont l'idéal esthétique serait la négation de la « merde » et du temps, dans le but de laisser la place à une allégresse communautaire généralisée. L'accord catégorique avec l'être ne suggère en effet qu'une seule réalité, idyllique, idéalisée et de fait, mensongère. Il s'agit donc d'une « représentation réductrice du monde »¹ dans laquelle le temps qui est entièrement nié, est remplacé par un désir d'éternité et de joie qui ne sont que des illusions. Puisque le kitsch impose cette imagerie d'un monde idéal et idyllique, il devient rapidement totalitaire. Il tente en effet de rassembler le plus grand nombre pour exercer avec force son allégresse, en ne laissant aucune place à l'originalité.

L'attitude kitsch révèle la capacité de l'individu à modifier sa vision du réel pour ne laisser place qu'à une image idéalisée de la société. L'homme se protège ainsi de la vie réelle par le « paravent » du kitsch qui dissimule une réalité souvent conflictuelle à laquelle l'individu ne souhaite pas prendre part. Le kitsch détermine donc inconsciemment la conduite et les agissements des personnages, toujours dans un désir d'éternité ou d'immortalité, comme c'est le cas pour les personnages de Bettina et Laura dans *L'Immortalité* :

Appelons le geste de Bettina et de Laura geste du désir d'immortalité. Aspirant à la grande immortalité, Bettina veut dire : je refuse de disparaître avec le présent et ses soucis, je veux me dépasser moi-même, faire partie de l'Histoire parce que l'Histoire est la mémoire éternelle. Même si elle n'aspire qu'à la petite immortalité, Laura veut la même chose : se dépasser elle-même et dépasser le moment malheureux qu'elle traverse, faire « quelque chose » pour rester dans la mémoire de tous ceux qui l'ont connue.²

Ces deux femmes sont des personnages kitsch par excellence. En effet, alors que sa relation amoureuse est en train de se disloquer, Laura cherche par tous les moyens à retenir l'homme qu'elle aime. Celui-ci projette un voyage sans elle en Martinique où il possède une maison. Elle imagine alors de se rendre là-bas avant lui pour qu'il la trouve morte dans cette maison. Son suicide si théâtral lui permettrait d'accéder à l'immortalité illusoire qu'elle souhaite. Laura préfère mettre en scène toute cette tragédie plutôt que de se confronter à la réalité. Cette attitude caractérise pleinement l'homme kitsch :

[L'homme kitsch se définit par] cette faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur [...] à notre réalité, bref de travestir le réel en une vision idyllique

¹ Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal (Québec), XYZ, L'Harmattan, 1995, page 29.

² Milan Kundera, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, page 248.

et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupules toute conscience éthique et critique.¹

L'individu retire de cette attitude une satisfaction affective comme Laura qui, grâce à son chantage, obtient toute l'attention de son beau-frère, Paul.

Les personnages kitsch idéalisent le monde qui les entoure en niant sa réalité puisqu'ils recherchent un monde sans conflit, un monde idyllique. Qu'est-ce que l'idylle ? Dans ses « Soixante-treize mots », Kundera la définit ainsi :

L'état du monde d'avant le premier conflit ; ou, en dehors des conflits ; ou, avec des conflits qui ne sont que des malentendus, donc faux conflits.²

Le kitsch exerce particulièrement bien sa dictature dans des sociétés totalitaires dont l'idéologie présente un monde idyllique. Ces sociétés imposent en effet la vision d'un monde meilleur et ne proposent qu'une seule réalité, idyllique mais mensongère, qui éclipse la réalité conflictuelle. C'est aussi le monde que proposent les « imagologies », théorie développée par Kundera dans son roman *L'Immortalité* et qui, selon lui, aurait aujourd'hui remplacé les idéologies. L'imagologie rassemble sous un même nom différents phénomènes comme les « agences publicitaires ; conseiller en communication des hommes d'Etat ; dessinateurs projetant la ligne d'une nouvelle voiture ou l'équipement d'une salle de gymnastique ; créateurs de mode et grands couturiers ; coiffeurs ; stars du *show business* dictant les normes de la beauté physique, dont s'inspireront toutes les branches de l'imagologie. »³ Elle impose au monde une certaine image, un certain goût qui détermine les choix de chacun :

L'imagologie est plus forte que la réalité [...].

Les sondages d'opinions sont l'instrument décisif du pouvoir imagologique, auquel ils permettent de vivre en parfaite harmonie avec le peuple. [...] [Le sondage] a pour mission de produire la vérité, disons même la vérité la plus démocratique qu'on ait jamais connue.

[...] Les imagologues créent des systèmes d'idéaux et d'anti-idéaux, systèmes qui ne dureront guère et dont chacun sera bientôt remplacé par un autre, mais qui influent sur nos comportements, nos opinions politiques, nos goûts esthétiques, sur la couleur du tapis du salon comme sur le choix des livres, avec autant de force que les anciens systèmes des idéologues.⁴

L'imagologie a donc un lien étroit avec le kitsch puisqu'elle dissimule une réalité souvent moins belle et plus litigieuse derrière des images, des publicités, des paroles préparées, pour faire croire à une société idyllique, où tout le monde s'entend avec tout le monde dans la joie et l'allégresse. Avant l'imagologie, le monde était en proie à l'idéologie qui procédait de la même manière. Le communisme tchécoslovaque usait notamment de ces méthodes en

¹ Eva Le Grand, *op. cit.*, page 38.

² *L'Art du roman, op. cit.*, page 157.

³ *L'Immortalité, op. cit.*, page 172.

⁴ *Ibid.*, pages 174 à 176.

rassemblant ses adhérents sous des symboles fédérateurs comme les chants sur Fucik. Hélène dans *La Plaisanterie*, fait partie de ces personnages sur lesquels le kitsch exerce sa dictature. Sa foi aveugle au parti la fait adhérer à toutes les valeurs dont se réclame celui-ci, dans une négation totale de la réalité et notamment des crimes perpétrés. Nous avons déjà vu qu'elle fait d'une phrase de Fucik sa ligne de conduite. Mais son adhésion est encore plus probante lorsque, à la suite des procès politiques après la mort de Staline, celle-ci continue de croire obstinément au monde idyllique que propose le parti communiste. Hélène comme le personnage de Franz dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*,

[...] obéissent dans leurs sentiments amoureux et actions, à la séduction exercée par les rassurantes métaphores d'une *idylle pour tous* : cercle, danse, chant, marche. [Ces métaphores sont] la source d'une idyllique séduction collective [et] figent le temps humain en lui substituant l'état d'un bonheur éternel.¹

Ainsi le kitsch devient l'instrument de l'idéologie puisqu'il lui permet de perpétrer ses crimes à la vue de tous alors qu'ils sont aveuglés par ces métaphores séduisantes. Il est donc la légitimation de l'horreur :

C'est par cette idéalisation esthétique et émotionnelle du réel, surtout lorsqu'elle embellit morts, guerres, massacres, dénonciations, exécutions ou emprisonnements, que le kitsch devient totalitaire : car pureté, jeunesse et beauté au nom desquelles on a perpétré, chants et sourires aux lèvres, tant de crimes sanglants, y deviennent sacralisés.²

Le personnage de Jaromil subit lui aussi cette séduction du kitsch dans la recherche de son bonheur. Nous savons que Jaromil a l'art de transformer ses échecs en gloire par l'intermédiaire de ses poèmes. L'âge lyrique dans lequel il évolue (ou devrait-on dire, stagne) est dominé par le kitsch. Il traverse le temps dans une négation totale de la mort et de la matérialité et est subjugué par l'idéologie, que ce soit celle des poètes surréalistes au début incarnée par le peintre qui fait son apprentissage poétique et artistique, ou celle des marxistes par la suite. Jaromil cherche à atteindre un absolu et notamment celui de l'amour. Or la réalité ne doit pas venir ternir la grandeur du sentiment amoureux – ou comme nous le verrons prochainement, l'image de ce sentiment. L'imagerie kitsch lui assure donc cette grandeur puisqu'elle dissimule ses peurs et ses échecs derrière des grands mots et légitime ainsi l'atrocité de son acte lorsqu'il dénonce le frère de son amie :

De nouveau, Jaromil sortit de l'immeuble de la police dans la matinée glaciale et ensoleillée, de nouveau il aspirait l'air glacé, et il se sentit grand et rempli de destin. Mais ce n'était pas la même chose qu'avant-hier. Car cette fois-ci, il songea pour la première fois que son acte l'avait *fait entrer dans la tragédie*.

¹ Eva Le Grand, *op. cit.*, page 47.

² *Ibid.*, page 58.

[...] Toutes ces idées et toutes ces images l'emplissaient d'une sorte de matière douce, parfumée, noble, et il avait l'impression de grandir, d'aller à travers les rues comme un monument itinérant de tristesse.¹

La dénonciation du frère de son amie qui conduit à l'arrestation de cette dernière, hisse Jaromil à la hauteur de la tragédie qu'il souhaitait atteindre et qui chez lui représente sa « conscience idyllique »². Le bonheur qu'il ressent à la suite de cet acte atroce rappelle l'innocence coupable évoquée dans notre partie sur le lyrisme. Il y a en effet un lien étroit entre ces deux notions de kitsch et de lyrisme puisque dans le monde kitsch, les individus dansent tous dans la même ronde, à côté des atrocités mais sans les voir, ou sans les regarder. Tout comme l'attitude lyrique, le kitsch symbolisé par l'idylle,

[...] prétend racheter le quotidien vil et imparfait, tout criblé d'incertitude et de néant, par l'instauration d'une vie rehaussée, où triomphent la profusion du sens et la réalisation du désir.³

Le personnage kitsch se berce donc constamment d'illusions ce qui permet à Kundera de révéler toute « la tromperie essentielle dont se nourrissent la vie et la pensée. »⁴

Chaque individu possède donc sa propre image de l'idylle « dans laquelle s'exprime une espèce de "mythe" individuel gouvernant à la fois sa vie et son imagination. »⁵ Le bonheur de chacun demeure dans la réalisation de cette idylle. Pour le personnage d'Helena, cette idylle est représentée par une foule qui chante des hymnes révolutionnaires (« J'ai trouvé que c'était magnifique de saluer sur une place de Prague un dirigeant ouvrier italien en lui chantant une chanson révolutionnaire de son pays »⁶) ; pour Jaroslav, c'est l'image d'une campagne traversée par la Chevauchée des Rois ; pour Kostka, « un pays de collines, où règne le pardon »⁷. Le kitsch recherche donc cette image de l'idylle pour tous qui atteint sans doute son paroxysme dans l'île des enfants dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Cette île représente un monde qui nie toute limite et frontière, entre le jeu et la réalité, entre l'enfant et l'adulte. Les enfants ne sont pas pourvus de mémoire ce qui permet l'instauration d'une idylle qui nie constamment toute frontière pour vivre dans l'oubli.

Ainsi le kitsch exerce sa dictature grâce à l'image d'un monde idyllique, éloigné de tout conflit et atrocité, dans lequel l'individu s'associe à la danse générale, dans une harmonie et allégresse communautaire. Les sociétés gouvernées par une idéologie se servent du kitsch

¹ *La Vie est ailleurs*, op. cit., pages 392 et 393.

² François Ricard, *L'Idylle et l'idylle* ; Relecture de Milan Kundera », postface à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera, op. cit., page 460.

³ François Ricard, op. cit., page 465.

⁴ François Ricard, op. cit., page 458.

⁵ *Ibid.*, page 461.

⁶ *La Plaisanterie*, op. cit., page 31.

⁷ François Ricard, op. cit., page 461.

comme d'un instrument grâce auquel elles peuvent légitimer leurs crimes. Elles présentent donc une figure de l'idylle innocente où chacun tente d'atteindre, dans sa recherche du bonheur, sa conscience idyllique qui s'exprime impunément.

c) L'uniformisation : l'identité mise en péril

Après avoir observé la dictature qu'exerce le kitsch sur la société, il convient à présent de nous pencher sur l'individu en tant que tel et les répercussions du kitsch sur son identité. En effet, lorsque le kitsch s'empare d'une société, il met nécessairement aussi la main sur l'individu. Nous avons déjà vu que les actes de l'homme kitsch sont entièrement dirigés par celui-ci, dans un désir d'éternité. Mais le kitsch exerce sa dictature bien au-delà de l'action jusqu'à modifier les données existentielles de chaque individu. Dans une société qui fait de l'oubli un absolu, le kitsch donne lieu à une uniformisation des sentiments qui mettent en péril l'identité.

L'île des enfants dans *Le Livre du rire et de l'oubli* est la représentation la plus extrême de l'idylle. En effet, dans le monde idyllique que tente d'instaurer le kitsch, l'oubli est le maître mot puisqu'il permet de donner un autre sens aux traditions et aux valeurs en place, qui masque la mort, la laideur, le temps et la « merde ». Nous avons déjà évoqué ce travail de l'oubli présent dans *La Plaisanterie* lors de la cérémonie de bienvenue aux nouveaux citoyens, pendant communiste du baptême chrétien, ainsi qu'au sujet des chants populaires moraves dont le sens est réécrit, annulant de fait leurs significations originelles. Mais c'est sans doute de la Chevauchée des Rois que le kitsch a pris le plus possession, comme le décrit Jaroslav :

Ce n'est plus comme c'était. Comme elles devaient être belles ces Chevauchées, il y a des décennies ou des siècles ! Elles étaient certainement moins bigarrées qu'aujourd'hui. Aujourd'hui ça fait un peu kitsch, mascarade de foire. Ces cœurs de pain d'épice au poitrail des chevaux ! Ces tonnes de guirlandes en papier achetées dans les grands magasins !¹

Le kitsch se réapproprie donc les traditions dans le but de rassembler le plus grand nombre en faisant appel à une mémoire commune. Le nouveau sens donné à ces traditions est un sens en accord avec l'idéologie communiste. De fait, l'oubli généralisé aboutit à une perte d'originalité. En effet, la dictature exercée par le kitsch aspire à une uniformisation du monde

¹ *La Plaisanterie, op. cit.*, page 388.

qui passe par l'uniformisation des sentiments et émotions et par la dictature de l'apparence, ce qui met en péril l'identité de l'individu :

Il faut évidemment que les sentiments suscités par le kitsch puissent être partagés par le plus grand nombre. Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'insolite ; il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour.¹

A travers cette uniformisation, le kitsch ne montre que l'illusion de la beauté et non la beauté elle-même. Il impose l'image de cette beauté à tout individu pour qu'il croit à la réalité de celle-ci :

Ce qui lui [Sabina] répugnait, c'était beaucoup moins la laideur du monde communiste (les châteaux convertis en étables) que le masque de beauté dont il se couvrait, autrement dit, le kitsch communiste. Le modèle de ce kitsch-là, c'est la fête dite du 1^{er} mai.²

Ce « masque de beauté » cache l'essence de chaque chose, notamment celle de la mort, du temps, de la « merde », du corps, pour instaurer un monde basé sur l'apparence. Lors du cortège du 1^{er} mai, le sourire des manifestants traduit leur adhésion totale avec ce qui se passe ; ils sont en accord catégorique avec l'être, c'est-à-dire avec les valeurs transmises par le cortège, soit avec l'Etat. Or il ne s'agit que de l'image du sourire et non du sourire lui-même. Ce n'est que l'apparence d'un sourire, l'illusion d'un sourire. Dans cet univers des faux-semblants, l'originalité est une menace. Le kitsch met donc l'identité en péril puisqu'il uniformise les individus :

Si je dis totalitaire, c'est parce que tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie : toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité), tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle), l'ironie (parce qu'au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux), mais aussi la mère qui a abandonné sa famille ou l'homme qui préfère les hommes aux femmes et menace ainsi le sacro-saint slogan « croissez et multipliez-vous ».³

Le personnage de Ludvik a mis le kitsch en danger en faisant preuve d'ironie lorsqu'il a envoyé sa carte à son amie. Il a donc été écarté de la société pour que celle-ci puisse continuer de vivre dans son illusion du bonheur et de la beauté. Lorsqu'il rencontre Helena, Ludvik comprend vite la part de kitsch qu'il y a en elle et pour la séduire il entre dans son jeu. De manière ironique lorsqu'il s'adresse à elle, il souligne avec tact cette uniformisation qu'impose une société kitsch :

L'ébahissement me reprit devant l'incroyable capacité humaine à remodeler le réel à l'image de son idéal [...].

¹ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., page 361.

² *Ibid.*, page 358.

³ *Ibid.*, page 363.

« [...] Le tout, c'est d'être comme on est, de ne pas rougir de vouloir ce que l'on veut, de désirer ce que l'on désire. Les hommes sont esclaves des normes. Quelqu'un leur a dit qu'il fallait être comme ceci ou comme cela, alors ils s'y efforcent et n'apprendront jamais quels ils furent ni qui ils sont. Du coup, ils ne sont personne.¹

Dans ces quelques mots, Ludvik résume la société et l'homme kitsch qui, à cause de cette uniformisation et du sentiment érigé en valeur absolu, aboutit à une dissociation de son être et de son image.

En effet, dans ces sociétés kitsch, le sentiment est érigé en valeur absolue et gouverne la raison :

Au royaume du kitsch s'exerce la dictature du cœur.²

Le sentiment est glorifié. Mais il est trompeur de croire que c'est le sentiment en tant que tel qui gouverne mais, comme nous l'avons évoqué avec le sourire lors du cortège du 1^{er} mai, l'image de ce sentiment. Lorsque le kitsch exerce sa dictature, l'individu est ému d'être ému, il est ému de l'image de son émotion et non du fait réel :

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue des gosses courant sur une pelouse !

Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch.

La fraternité de tous les hommes ne pourra être fondée que sur le kitsch.³

Cette édification du sentiment en valeur absolue est ce que Kundera nomme « l'homo sentimental »⁴ :

Le sentiment, par définition, surgit en nous à notre insu et souvent à notre corps défendant. Dès que nous voulons l'éprouver (dès que nous décidons de l'éprouver, comme Don Quichotte a décidé d'aimer Dulcinée), le sentiment n'est plus sentiment mais imitation de sentiment, son exhibition. Ce qu'on appelle couramment hystérie. C'est pourquoi l'homo sentimental (autrement dit, celui qui a érigé le sentiment en valeur) est en réalité identique à l'*homo hystericus*.⁵

Dans *L'Immortalité*, ce sont les personnages de Bettina et Laura qui érigent leurs sentiments en valeurs et incarnent pleinement le concept de l'homo sentimental. Toutes deux vivent « les sentiment par procuration »⁶ puisque l'émotion qu'elles ressentent repose sur l'image de cette émotion. En effet, Laura a pris l'habitude de porter des lunettes noires depuis qu'elle a fait une fausse couche. Ces lunettes étaient à l'origine destinées à cacher ses yeux gonflés de

¹ *La Plaisanterie*, op. cit., pages 272 et 273.

² *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., page 361.

³ *Ibid.*, pages 361 et 362.

⁴ *L'Immortalité*, op. cit., page 287.

⁵ *Ibid.*, pages 290 et 291.

⁶ Eva Le Grand, op. cit., page 40.

larmes et à signifier qu'elle était en deuil. Or elle les porte régulièrement, pour montrer qu'elle est triste et qu'elle pleure, même si elle ne pleure pas en réalité :

Les lunettes devinrent un succédané des larmes, en offrant sur les larmes réelles l'avantage de ne pas abîmer les paupières, de ne pas les faire rougir ni gonfler, et d'être beaucoup plus seyantes.¹

Cette image du sentiment érigé en valeur absolu donne lieu à une dissociation entre l'être et le paraître, entre le moi et l'image du moi comme c'est le cas pour le personnage de Jaromil. Le monde dans lequel il évolue lui renvoie l'image de son moi narcissique ce qui lui permet de se déresponsabiliser de ses actes. Ce n'est pas Jaromil qui est responsable de l'arrestation de son amie et de son frère, mais l'image de celui-ci :

[Le kitsch est] l'expression esthétique du besoin narcissique de se mirer dans les choses et de ne tenir pour beau que ce qui nous renvoie notre image.²

Il ne coïncide donc pas avec sa propre identité et ne retient de lui-même que l'image que lui renvoient ses actes et la société. Jaromil ne recherche pas l'acte réel mais l'image de cet acte. Il est en cela un personnage kitsch puisqu'à travers ses actes ou l'image de ceux-ci (le faux baiser échangé avec sa camarade de classe, les idées qu'il proclame lors des réunions marxistes et qui sont en réalité les idées du peintre ou de revues marxistes) il tente de ressembler à ses contemporains. Jaromil ne recherche pas l'originalité ; il veut simplement imiter les actes des personnes qui l'entourent pour être considéré comme un homme et non comme un petit garçon efféminé. Il concourt de cette manière à l'uniformisation dictée par le kitsch.

Enfin, le dernier personnage kitsch sur lequel il convient de revenir, est Helena. Ce personnage est entièrement investi par le kitsch communiste à qui elle a dédié sa vie, comme le remarque très rapidement Ludvik, lors de leur troisième rencontre, en Moravie :

N'empêche que sa profession de foi n'était pas dénuée de valeur à mes yeux, dévoilant en effet son goût d'une certaine affectation, depuis longtemps démodée, qui fleurissait aux années d'enthousiasme révolutionnaire où on se pâmait devant tout ce qui était « ordinaire », « populaire », « simple », « rustique », et de montrait prompt à mésestimer toute forme de « raffinement » et « d'élégance ».³

Sa rencontre avec Ludvik lui donne l'espoir de recommencer autre chose, un amour plus « vrai » que celui d'avec son mari. Son mariage avec Pavel est en effet étroitement lié avec le parti et le kitsch qui l'entoure, comme le montre le médaillon représentant le Kremlin qu'il lui offre un jour pour se faire pardonner. Ce médaillon est très symbolique pour Helena car, comme elle le raconte à Ludvik plus tard, il a été offert par une jeune russe à son compagnon

¹ *L'Immortalité, op. cit.*, page 142.

² Eva Le Grand, *op. cit.*, page 57.

³ *La Plaisanterie, op. cit.*, pages 271 et 272.

qui partait pour la guerre où il mourut. Juste avant de mourir, le jeune soldat offrit ce médaillon à Pavel avec qui il s'était lié. Ce bijou ne représente pas leur amour mais bien leur attachement commun au parti sur lequel est basé leur mariage :

[...] il m'a demandé pardon et m'a offert en cadeau une breloque représentant le Kremlin, son plus précieux souvenir, jamais je ne le détacherai, ce n'est pas seulement un souvenir de Pavel, c'est bien davantage, j'ai fondu en larme de bonheur, et quinze jours après c'était notre mariage, auquel l'Ensemble tout entier a assisté, et qui a duré vingt-quatre heures, on a chanté, on a dansé et je répétais à Pavel, si nous devons nous deux nous trahir, nous trahirions tous ceux qui célèbrent ces noces avec nous, nous trahirions et la manifestation de la place de la Vieille-Ville et Togliatti [...].¹

L'émotion qu'Helena ressent ici naît de l'image de son bonheur, symbolisée par des métaphores kitsch qui sont le médaillon du Kremlin, l'Ensemble Fucik de chants et de danses, l'allégresse commune, l'union avec les autres... La progressive décomposition de son couple l'éloigne de la conscience idyllique qui lui est propre. Sa rencontre avec Ludvik lui offre l'espoir de retrouver cette idylle :

[...] il a derrière lui une riche existence, il a même travaillé dans les mines, je lui ai dit que j'aimais les gens de cette sorte, mais j'étais surtout restée abasourdie d'apprendre qu'il était de Moravie, qu'il avait joué dans un orchestre avec cymbalum, je ne pouvais pas en croire mes oreilles, j'entendais le leitmotiv de ma vie, je voyais du lointain venir à moi ma jeunesse et je me sentais lui succomber.²

Helena tombe immédiatement amoureuse de Ludvik qui lui offre exactement l'imagerie kitsch à laquelle elle aspire. Mais cet amour qui naît si rapidement ressemble plus à de l'amour pour l'image de l'amour que lui promet cette relation (« et j'ai ressenti une bouffée de chaleur, plaisir de constater qu'il me désirait »³). En effet, Helena tombe amoureuse de symboles et de métaphores pleinement kitsch (« Helena [...] déclara que c'était superbe [...] de nous voir assis tout à coup dans une ville qu'elle ne connaissait pas, dont elle rêvait toujours lorsqu'elle faisait encore partie de l'Ensemble Fucik où l'on chantait des airs de cette région. »⁴). L'échec de sa relation avec Ludvik et la déception qui en découle, ne lui permettent pas pour autant d'accéder à son identité réelle et de s'éloigner de l'imagerie kitsch qui la définit. L'identité d'Helena demeure dissociée entre l'être et le paraître. En effet, lorsqu'elle se rend compte que Ludvik ne partage pas son amour, elle ne trouve que le suicide comme issue à cette déception et humiliation. Elle lui fait parvenir une lettre d'adieu (« Mon corps et mon âme... n'ont plus de raison de vivre... Je te dis adieu... »⁵) et avale des cachets qu'elle pense être des analgésiques. Or, comble de l'ironie et du kitsch, ce tube de cachets qui

¹ *Ibid.*, page 34.

² *Ibid.*, page 42.

³ *Ibid.*, page 43.

⁴ *Ibid.*, page 274.

⁵ *Ibid.*, page 426.

appartient à son assistant renferme en réalité des cachets laxatifs. L'assistant, lui-même investit par le kitsch, voulait cacher le ridicule de ses problèmes intestinaux en remplaçant la boîte de ses cachets par celle des analgésiques. Helena qui depuis toujours nie la mort, le temps et la « merde » se retrouve donc prise de spasmes intestinaux intenses et de diarrhée, en lieu et place d'un suicide glorifiant. C'est bien l'ironie qui gouverne cet épisode en rappelant à Helena, personnage kitsch par excellence, la réalité d'un corps que l'on ne peut éclipser. Les éléments scatologiques sont en effet chez Kundera un contrepoint ironique « à la représentation idyllique de tous les accords avec l'être. »¹

Ainsi le kitsch dont se servent les sociétés totalitaires permet à celles-ci d'organiser un oubli généralisé en modifiant le sens des traditions et fêtes culturelles. Le kitsch s'adresse au plus grand nombre et à une mémoire collective pour se réapproprier les significations de chaque événement. De cette manière, il bannit l'originalité et encourage une uniformisation des sentiments et des émotions qui mettent en péril la singularité de chaque personne. Dans cette uniformisation, le sentiment est érigé en valeur absolue de manière à ne refléter que l'image de ce sentiment et non le sentiment lui-même. L'individu est ému d'être ému, mais l'émotion n'est pas réelle. Le personnage kitsch est donc divisé entre son être propre et l'image de son être que la société lui renvoie. Or dans la négation du temps, de la « merde », de la mort et de la maladie qu'est le kitsch, le personnage ne retient de lui-même que l'image qui lui est renvoyée de son être, ce qui le déculpabilise et déresponsabilise de chacun de ses actes.

En guise de conclusion à cette partie sur le kitsch, nous pouvons nous demander si le kitsch façonne l'Histoire, s'il est l'Histoire. Les quelques personnages qui sont anti-kitsch comme Tamina, Ludvik, Sabina et Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, ou encore Agnès dans *L'Immortalité* – bien qu'il y ait une part de kitsch dans chacun de nous, certains individus résistent à celui-ci avec plus de véhémence – et qui refusent l'idylle proposée par le kitsch, sont rejetés hors de l'Histoire. Ils vont en prison comme Ludvik, peuvent aussi être exécutés, Sabina, elle, est contrainte de taire sa biographie, et cela pour que l'idylle proposée par le kitsch puisse continuer de s'épanouir. En réduisant la frontière entre le privé et le public, entre l'individuel et le collectif, le kitsch efface les contours de l'Histoire qui devient « un simple "point sans dimension", espace situé au-delà de l'Histoire. »² Avec ses romans et

¹ Eva Le Grand, *op. cit.*, page 42.

² *Ibid.*, page 65.

l'ironie omniprésente dans ceux-ci, Kundera nous montre qu'il n'existe qu'un seul rempart contre le kitsch : le rire.

Conclusion

Nous sommes à présent arrivés au terme de notre étude et avant de conclure, il convient d'en rappeler brièvement la progression. Notre premier propos allait à l'encontre du désir même de Kundera puisque nous nous posions la question de savoir si une lecture idéologique de ses œuvres restait encore possible. Loin vouloir nier la volonté de l'auteur, il nous semblait cependant important, en revenant sur le contexte politique, historique et littéraire de la parution de ses œuvres, de ne pas nous fermer une interprétation possible des romans et essais de Kundera. La critique de la réception nous offre en effet la possibilité d'élargir notre lecture en prenant en compte les différentes attentes des lecteurs au cours des années, depuis la parution d'une œuvre jusqu'à aujourd'hui. Les différents propos de l'auteur sur son statut de dissident, d'émigré ou d'écrivain engagé, n'ont pas été relevés dans le but de montrer la contradiction de son discours et de ses positions, mais bien dans celui de souligner la complexité d'un tel positionnement dans un monde en pleine mutation qu'était la Tchécoslovaquie des années soixante-dix et quatre-vingt. Cependant, nous étions conscients des possibilités infinies d'interprétation que propose un texte, et il aurait été réducteur de notre part de limiter notre commentaire à la simple explication idéologique des œuvres de Kundera. Relever l'importance de l'Histoire dans les romans de l'auteur nous a donc permis d'ouvrir notre interprétation vers une autre piste qui était celle du lien étroit qui se construit dans ses œuvres entre l'Histoire et l'individu. Nous n'aurions pu en effet évincer de notre étude la notion d'identité, si chère au romancier. Construire notre propos à partir de l'omniprésence de l'Histoire, nous a donc conduit vers l'homme et sa réalisation lorsqu'il est aux prises de la marche implacable de l'Histoire. Chaque événement et épisode que met en place l'Histoire, nous ont permis d'observer les différentes facettes de l'identité que Kundera relève dans ses romans. En outre, nous avons démontré que si l'interprétation idéologique des œuvres de Kundera est une piste à ne pas omettre, elle ne demeure néanmoins qu'un tremplin vers une interprétation plus approfondie des romans dont le but premier pour l'auteur, est de questionner et de révéler une portion encore inconnue de l'existence.

Notre étude a pris malgré nous une autre dimension depuis l'automne 2008. Kundera est en effet accusé d'avoir dénoncé un étudiant à la police communiste tchécoslovaque en 1950. Bien qu'il démente ces faits, cet événement est à plus d'un titre évocateur lorsque l'on connaît l'ironie de Kundera, comme le fait remarquer le journaliste Marc Semo :

Avec une ironie mordante il [Kundera] pourfend livre après livre l'illusion lyrique, le sentimentalisme et les certitudes de l'engagement. Est-ce pour exorciser les errements de sa jeunesse militante ?¹

Il est peu semblable que son œuvre ait servi de travail expiatoire à Kundera. Par contre, à la lumière de ces accusations, qu'en aucun nous ne pouvons nous permettre de juger ni croire sans prendre des précautions, notre propos selon lequel une lecture idéologique de l'œuvre de Kundera est possible, s'enrichit d'une nouvelle dimension. En effet, le récit même de *La Plaisanterie* est celui d'un jeune étudiant communiste qui est envoyé dans un camp de prisonnier à la suite d'une lettre maladroite envoyée à son amie. Le thème de la marche implacable de l'Histoire est central dans ce roman. Peu importe le lien qu'il pourrait exister entre cette histoire et celle, supposée, de Kundera. Cette réminiscence du passé de l'auteur ne fait que d'autant plus souligner que l'homme n'est que la proie des engrenages de l'Histoire et Kundera comme tous les autres. De plus, elle souligne encore une fois combien la biographie de l'auteur peut nuire à l'interprétation de ses textes lorsque ceux-ci ne sont lus qu'à la lumière de la vie de son auteur. Kundera a cessé depuis de nombreuses années de donner des entrevues et a réduit sa biographie à deux simples phrases en exergue de ses romans. Cette accusation que Kundera a qualifiée « d'attentat contre l'auteur »² donne d'autant de plus de relief à la position de l'auteur quant à sa biographie. Elle prouve aussi combien il est vain de s'arrêter à une lecture idéologique de son œuvre, comme nous l'avons montré dans notre étude, bien que cette lecture permette d'ouvrir de nombreuses pistes pour l'interprétation de ses récits.

Pouvons-nous donc lire Kundera sans s'attacher à la dimension historique et idéologique que contient malgré lui son œuvre ? Oui et non.

Oui, parce que ne lire ses romans qu'à la lumière du contexte politique et littéraire dans lequel il les a écrit, comme l'on souvent fait les intellectuels français et même Tchécoslovaques dans les années soixante-dix, c'est oublier la dimension anthropologique et même philosophique, dimensions essentielles et majeures, que nous réserve son œuvre. C'est une lecture naïve par laquelle nous sommes peut-être tous passés lors de notre première rencontre avec l'auteur. Mais à côté de combien de choses passions-nous ! L'œuvre nous offre la possibilité, dans son exploration de l'individu et de son identité, de comprendre les déviations de notre propre système (pensons à l'imagologie, à la dictature de l'oubli), de notre propre manière de penser et d'agir qui peut être kitsch ou lyrique.

¹ Marc Semo, « Milan Kundera accusé de délation », *Libération*, 14 octobre 2008.

² Propos recueillis par *Le Monde* et l'Agence France Presse dans leur article « Milan Kundera aurait collaboré avec la police secrète communiste », 13 octobre 2008.

Non, parce que tout d'abord, en tant qu'admirateurs de Kundera, nous voulons connaître son œuvre et ce qui l'entourne dans son entier ; nous voulons savoir les raisons qui l'ont poussées à disparaître de la scène médiatique littéraire, à dissimuler sa biographie. Et surtout parce qu'aucune réponse n'existe aux questions qui sont : Kundera serait-il Kundera, et son œuvre avec lui, s'il n'avait pas commencé d'écrire dans la Tchécoslovaquie communiste ? La dimension universelle présente dans son œuvre aurait-elle pu être reconnue s'il ne venait pas de ce petit pays ?

Bibliographie

I. Œuvres de Milan Kundera

Corpus

KUNDERA Milan, *La Plaisanterie*, (1967) Paris, Gallimard, 1968 pour la traduction française ; nouvelle édition revue par l'auteur, « Folio », 1985

KUNDERA Milan, *La Vie est ailleurs*, (1973) Paris, Gallimard, « Folio », 1987 (pour la traduction française revue par l'auteur)

KUNDERA Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, (1978) Paris, Gallimard, « Folio », 1985 (pour la traduction française revue par l'auteur)

Autres œuvres de Milan Kundera

KUNDERA Milan, *Risibles amours*, (1968) Paris, Gallimard, « Folio », 1986 (pour la traduction française revue par l'auteur)

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, (1984), Paris, Gallimard, « Folio », 1987 (pour la traduction française revue par l'auteur)

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986

KUNDERA Milan, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990

KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993

KUNDERA Milan, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

KUNDERA Milan, *L'Identité*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997

KUNDERA Milan, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003

KUNDERA Milan, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005

KUNDERA Milan, *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, 2009

Articles de Milan Kundera

KUNDERA Milan, « Le Testament des somnambules », *Le Nouvel Observateur*, 9 avril 1982

KUNDERA Milan, « L'Art de la composition », *L'Infini*, Paris, Denoël, hiver 1984, n° 5

KUNDERA Milan, « Le Théâtre de la mémoire », *Le Monde diplomatique*, mai 2003

II. Etudes critiques traitant de l'œuvre de Milan Kundera

Articles de presse

CHARDIN Philippe, « Le "chez soi" de Milan Kundera », *Magazine littéraire*, juin 1988, n° 255

- DANIEL Jean, « Les Exils de Kundera », *Le Nouvel Observateur*, octobre 2008, n° 2295
- DELORME Marie-Laure, « Milan Kundera : le livre de l'exil », *Magazine littéraire*, avril 2003, n° 419
- DUTEURTRE Benoît, « Kundera retour à Prague », *Le Nouvel Observateur*, avril 2003, n° 2004
- FRANK Bernard, « Lenteur et vitesse », *Le Nouvel Observateur*, janvier 1995, n° 1574
- LEPAPE Pierre, « L'Artiste et ses croque-morts », *Le Monde des livres*, 24 septembre 1993
- REROLLE Raphaëlle, « La Mélancolie Kundera », *Le Monde des livres*, 4 avril 2003
- ROY Claude, « Les Clercs qui n'ont pas trahi », *Le Nouvel Observateur*, mars 1968, n° 175
- SCARPETTA Guy, « Jeux de l'exil et du hasard », *Le Monde diplomatique*, mai 2003
- SCARPETTA Guy, « Les Variations Kundera », *Le Nouvel Observateur*, septembre 1993, n° 1507
- SEMO Marc, « Milan Kundera accusé de délation », *Libération*, 14 octobre 2008

Articles universitaires

- LE GRAND Eva, « L'Esthétique de la variation romanesque », *L'Infini*, Paris, Denoël, hiver 1984, n° 5
- RICHTEROVA Sylvie, « Les Romans de Kundera », *L'Infini*, Paris, Denoël, hiver 1984, n° 5
- VIBERT Bertrand, « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps modernes*, novembre 2004 – février 2005, n°629
- VIBERT Bertrand, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », communication au colloque *Kundera l'intempestif*, université Lyon 2, 11 et 12 octobre 2007 – article inédit communiqué par l'auteur

Essais et thèses

- ARAGON Louis, « Ce Roman que je tiens pour une œuvre majeure », préface à *La Plaisanterie*, Kundera Milan, Paris Gallimard, 1968
- CHVATIK Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera* (titre original : *Die Fallen der Welt der Romancier Milan Kundera*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1994), traduit de l'allemand par Lortholary Bernard, Paris, « Arcades » Gallimard, 1995 (pour la traduction française)
- KADIU Silvia, *George Orwell – Milan Kundera, Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007
- LE GRAND Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal (Québec), XYZ, L'Harmattan, 1995
- LE GRAND Eva, *Séductions du kitsch, Roman, art et culture*, Montréal (Québec), XYZ, 1996
- LIEHM Antonin, *Trois générations, Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, Paris, Gallimard, 1970

- NEMCOVA BANERJEE Maria, *Paradoxes terminaux, Les romans de Milan Kundera*, traduit de l'anglais par Akrouf Nadia, Paris, Gallimard, 1993 (titre original : *Terminal paradox, The novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld New York, 1990)
- PAUWELS Ruben, *Kundera face au kitsch*, thèse, Pays-Bas, 2002-2003, (page consultée le 29 avril 2009) < http://www.thesis.net/kundera/kundera_inhoud.htm>
- RICARD François, « Le Roman de la dévastation », postface à *La Plaisanterie*, Kundera Milan, Paris Gallimard, « Folio », 2003
- RICARD François, « Le Point de vue de Satan », postface à *La Vie est ailleurs*, Kundera Milan, Paris, Gallimard, « Folio », 1987
- RICARD François, « L'Idylle et l'idylle ; Relecture de Milan Kundera », postface à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera Milan, Paris, Gallimard, « Folio », 1989
- RICARD François, *Le Dernier après-midi d'Agnès, Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, « Arcades », 2003
- RIZEK Martin, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001
- SARTRE Jean-Paul, « Le Socialisme qui venait du froid », préface à *Trois générations, Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Liehm Antonin, Paris, Gallimard, 1970

III. Méthodologies et ouvrages théoriques

- CALVINO Italo, *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1993
- CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser, Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2007
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998
- ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Bouzaher Myriem Paris, Grasset, 1992
- GADAMER Hans Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Broché, 1960 (1994 pour la traduction française intégrale)
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, (1976) traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Sprimont (Belgique), Mardaga, 1998
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Maillard Claude, Paris, Gallimard, 1978
- JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988
- RORTY Richard, « Le parcours du pragmatiste », *Interprétation et surinterprétation*, Umberto Eco, Paris, PUF, 1996
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, (1948), Paris, Gallimard, 2008

IV. Divers (histoire littéraire, sociologie, philosophie ...)

- BILEK Petr A., *Dictionnaire des écrivains tchèques*, « Introduction », traduit du tchèque par Meunier Benoit, Prague, Libri, 2005 (page consultée le 27 avril 2009) <http://bohemia.free.fr/litterature_45.htm>
- COLLIN Denis, « Histoire ou mémoire ? », communication au colloque *Quelle histoire pour quelle mémoire ?*, Châteauroux, 31 mars 2001 (page consultée le 27 avril 2009) <<http://pagesperso-orange.fr/denis.collin/histoire.htm>>
- HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris, Albin Michel, 1994
- PAILLARD Christophe, « Ressources et liens de philosophie », manuel de textes philosophiques en ligne (page consultée le 29 avril 2009) <<http://pagesperso-orange.fr/listephilo/index.html>>
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
- WIRTH Laurent, « Histoire et mémoire », Bulletin de Liaison des Professeurs d'Histoire-Géographie de l'Académie de Reims, n°26, 2002 (page consultée le 27 avril 2009) <http://www.ac-reims.fr/datice/bul_acad/hist-geo/bul26/wirth.htm>

Résumé du mémoire

Ce mémoire se propose tout d'abord de poser la question de la réception idéologique des premières œuvres de Milan Kundera qui eut lieu dans les années soixante-dix, pour montrer que cette interprétation, récusée aujourd'hui par l'auteur et la majorité des critiques, demeure une lecture possible mais non absolue. En relevant l'importance de l'Histoire dans les œuvres de Kundera, le mémoire se dirige par la suite vers une autre piste d'interprétation, celle du lien étroit qui se construit entre Histoire et individu : l'omniprésence de l'Histoire conduit vers l'homme et sa réalisation lorsqu'il est aux prises de la marche implacable de cette Histoire. Chaque événement et épisode qu'elle met en place permet d'observer les différentes facettes de l'identité que Kundera relève dans ses romans.

En outre, cette étude démontre que si l'interprétation idéologique des œuvres de Kundera est une piste à ne pas omettre, elle ne demeure néanmoins qu'un tremplin vers une interprétation plus approfondie des romans dont le but premier pour l'auteur, est de questionner et de révéler une portion encore inconnue de l'existence.

Mots-clés

- Age lyrique
- Dissident
- Europe Centrale
- Histoire
- Identité
- Kitsch
- Kundera, Milan
- Lyrisme
- Mémoire
- Oubli
- Réception