



 https://t.me/livres_2020

JEAN-DOMINIQUE BRIERRE

MILAN
KUNDERA
UNE VIE D'ÉCRIVAIN

ÉCRITURE

JEAN-DOMINIQUE BRIERRE

MILAN KUNDERA

Une vie d'écrivain

ÉCRITURE

Si vous souhaitez prendre connaissance de notre catalogue :

www.editionsecriture.com

Pour être tenu au courant de nos nouveautés :

www.facebook.com/editionsecriture

E-ISBN : 9782359052978

Copyright © Éditions Écriture, 2019.

DU MÊME AUTEUR

Bob Dylan, poète de sa vie, L'Archipel, 2016.

Leonard Cohen par lui-même, avec Jacques Vassal, Le cherche midi, 2014.

Le Mystère Luchini, Plon, 2007.

SOMMAIRE

1. Dans les ruines de l'Autriche-Hongrie

2. Le Coup de Prague

3. L'âge lyrique

4. Dégel

5. L'âge antilyrique

6. Le comique et le tragique

7. L'hirondelle qui a fait le Printemps

8. La révolution tranquille

9. Le long hiver

10. Un auteur français de langue tchèque

11. Exil

12. Une méditation sur l'existence

13. Anthologie des coïts

14. Polyphonie

15. Contre les « kafkologues »

16. L'impossible retour

17. L'affaire

18. Un moderne antimoderne

Épilogue

Chronologie

*« Je suis né le 1^{er} avril. Ce n'est pas sans impact sur le plan
métaphysique. »*

Entretien avec Antonín J. Liehm, 1970.

*« On doit presque toujours son succès au fait d'être mal
compris. »*

Entretien avec Normand Biron, 1979.

Dans les ruines de l'Autriche-Hongrie

À l'automne 1966, quelques mois avant la parution en Tchécoslovaquie de son premier roman, *La Plaisanterie*, qui le fera connaître en France deux ans plus tard, Milan Kundera s'entretient avec son ami Antonín J. Liehm. Lorsque l'intellectuel pragois, qui achève tout juste la lecture du manuscrit, lui demande s'il s'agit d'un roman sur l'Histoire, Kundera s'insurge : « Jamais de la vie ! 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”¹. » Si Kundera est un écrivain « anhistorique », c'est qu'il ne se veut aucunement un témoin de son temps. Pourtant, à l'opposé de Kafka, l'un de ses auteurs de prédilection, il situe toujours ses romans dans une période historique et un lieu précis. De même, ses choix littéraires ont toujours été tributaires d'un contexte historique particulier. Et comment en serait-il autrement ? Kundera aura vécu ses années de formation dans une partie de l'Europe qui, de 1914 à 1989, a connu une série de bouleversements géopolitiques incessants.

Milan Kundera est originaire de Brno, capitale de la Moravie, une province de la Tchécoslovaquie. Lorsqu'il naît, le 1^{er} avril 1929, son pays n'a qu'une dizaine d'années d'existence. Jusqu'au 28 octobre 1918, la Moravie – ainsi que la Bohême, dont Prague est la capitale, et la Slovaquie – est partie intégrante de l'Empire austro-hongrois. Si son cœur historique est au centre de l'Europe, l'Autriche-Hongrie est alors un vaste pays qui s'étend jusqu'en Ukraine. Constituée d'une mosaïque de nationalités et de langues, elle est une entité multiculturelle : on y parle l'allemand, l'italien, le tchèque, le slovaque, le bulgare, l'ukrainien, le slovène, le

ruthène, le serbo-croate, le roumain, le hongrois, le polonais – et aussi le yiddish, l'Empire abritant l'une des communautés juives les plus importantes d'Europe. En dépit de cette diversité, les peuples installés sur le territoire de l'Autriche-Hongrie vivent en bonne intelligence. Du moins en apparence. Malgré une certaine autonomie accordée à ses provinces, l'Empire est miné de manière souterraine par les visées sécessionnistes des nationalistes tchèques et serbes, qui contestent la domination politique des Autrichiens et des Hongrois.

Empire à deux têtes, l'Autriche-Hongrie a officiellement deux capitales : Budapest et Vienne. Cependant, d'un point de vue culturel, c'est cette dernière qui, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, brille de tous ses feux. Ville à la fois provinciale et cosmopolite, réputée pour son art de vivre, Vienne est alors le lieu de toutes les expérimentations, de toutes les innovations tant artistiques que scientifiques. Sigmund Freud y invente la psychanalyse ; Gustav Klimt et Egon Schiele y élaborent leur peinture flamboyante et décadente. Également ville d'écrivains, Vienne marque de son empreinte l'œuvre d'Arthur Schnitzler et celle de Stefan Zweig. L'Autrichien Hermann Broch y est né, et Robert Musil y a séjourné. Mais, par-dessus tout, Vienne est la ville de la musique : « Ici avait resplendi sur le monde l'immortelle pléiade de la musique : Gluck, Haydn et Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms et Johann Strauss, ici ont conflué tous les courants de la culture européenne ; à la cour, dans l'aristocratie, dans le peuple, les sangs allemand, slave, hongrois, espagnol, italien, français, flamand s'étaient mêlés, et ce fut le génie propre de cette ville de la musique que de fondre harmonieusement tous ces contrastes en une réalité nouvelle et singulière, l'esprit autrichien, l'esprit viennois². » Ce jaillissement de créativité se perpétuera jusqu'au début du XX^e siècle avec Arnold Schoenberg, Anton Webern et Alban Berg, tous trois natifs de la ville, qui révolutionneront la musique.

À une centaine de kilomètres au nord de Vienne, dans la province de Moravie, une région de vignobles aux paysages doux et harmonieux, se trouve Brno (Brünn en allemand). Cette petite cité vieille de sept siècles est dominée par deux

collines surmontées l'une d'un château fort, l'autre d'une cathédrale. Après avoir absorbé, en 1919, les faubourgs de Královo Pole et de Husovice, elle devient la deuxième ville la plus peuplée de la toute jeune Tchécoslovaquie.

C'est précisément à Královo Pole que, le 17 août 1891, naît Ludvík Kundera, le père de Milan. Que la proximité de Vienne ait forgé son goût pour la musique est des plus probable. Mais, par ailleurs, la musique tchèque est ici considérée comme un trésor national. Aussi n'est-ce pas à Vienne, mais en Bohême, à la faculté des Arts de Prague – ville à l'époque encore austro-hongroise –, que Ludvík Kundera étudie la musique de 1909 à 1913. Parallèlement, il suit des cours de piano à Brno avec le compositeur Leoš Janáček, dont il deviendra l'ami. Le jeune homme aurait pu dès lors entamer une carrière de pianiste, si l'histoire n'en avait pas décidé autrement.

Le 28 juillet 1914, l'archiduc François-Ferdinand, héritier de la couronne autrichienne, est assassiné à Sarajevo par un jeune nationaliste serbe. L'Autriche-Hongrie déclare la guerre à la Serbie. C'est le début d'un conflit de quatre années qui embrasera toute l'Europe. L'immense Empire austro-hongrois, dont la population s'élevait à 50 millions d'habitants, éclatera après la guerre en sept États de dimensions modestes, parmi lesquels la Tchécoslovaquie. Lors de cette Première Guerre mondiale s'affrontent deux coalitions : d'un côté la « Triple-Alliance » (ou Triplice), regroupant l'Autriche-Hongrie, l'Allemagne, l'Empire ottoman et plus tard la Bulgarie, et de l'autre la « Triple-Entente », composée de la France, du Royaume-Uni et de la Russie, rejoints par la suite par la Belgique, l'Italie, le Japon et les États-Unis. À l'été 1914, Ludvík Kundera est mobilisé en tant que lieutenant dans le 8^e régiment d'infanterie de l'armée austro-hongroise. Il est capturé le 25 mai 1915. Il va se trouver pris dans une incroyable tourmente politico-militaire qui le conduira jusqu'en Sibérie. En effet, aussi bien pour les Tchèques et les Slovaques exilés que pour ceux, restés dans leur pays, qui militent pour l'indépendance des provinces de Moravie, de Bohême et de Slovaquie, la guerre est l'occasion rêvée de s'émanciper de la tutelle austro-hongroise.

Quand éclate le conflit, les Tchèques et les Slovaques qui vivent dans l'Empire russe demandent au tsar Nicolas II l'autorisation de constituer une force nationale pour combattre l'Autriche-Hongrie. En 1915 est créée une Compagnie tchèque intégrée à l'armée russe. Pour la renforcer, on décide en mai 1915 de recruter des hommes parmi les trente-deux mille déserteurs et prisonniers slaves issus de l'armée austro-hongroise. C'est ainsi que Ludvík Kundera devient membre de ce qu'on appellera désormais les « Légions tchécoslovaques », dont il fonde et dirige l'orchestre. Au printemps 1917, le dirigeant indépendantiste d'origine morave Tomáš Masaryk se rend en Russie dans le but de mettre sur pied un embryon d'armée nationale.

C'est alors qu'éclate la révolution d'Octobre, qui rebat les cartes. Stationnés à Kiev, en Ukraine, et désireux de rester neutres, les légionnaires tchécoslovaques demandent à être transférés à l'Ouest. Les gouvernements français et anglais le leur refusent, persuadés que cette force d'appoint sera plus utile en Russie pour combattre l'Armée rouge, au cas où les bolcheviks connaîtraient des revers. Bloqués par l'hiver russe, les légionnaires restent sur place quelques mois, avant de reprendre la route vers l'est, en mars 1918, jusqu'en Sibérie, non sans avoir pris part entre-temps à plusieurs combats. Tandis qu'en octobre de la même année voit le jour la I^{re} République tchécoslovaque, dont le président est Masaryk, ces sacrifiés de l'Armistice ne sont toujours pas autorisés à regagner la mère patrie. Ils seront finalement évacués depuis Vladivostok, à partir de janvier 1919.

Quand, après les épiques péripéties de cette « anabase sibérienne », Ludvík Kundera revient à Brno en 1920, le paysage politique est bouleversé. Le vaste empire composite a disparu, laissant place à une petite république démocratique. Pourtant, l'Autriche-Hongrie, qui aura existé plus de cinquante ans, est encore dans toutes les têtes. Ce souvenir d'un autre temps, où les Tchèques étaient fondus dans une entité plus grande, subsistera bien des années encore, même chez ceux qui seront nés après la dissolution de l'Empire. Milan Kundera y renverra incidemment, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, à travers le personnage de la mère de Karel : « Elle avait une

natte. Évidemment c'était sous l'ancienne Autriche-Hongrie. Vienne était la capitale. Le collège de maman était tchèque et maman était une patriote. » Plus que la vie sous le régime impérial, c'est la liesse du passage de l'ancien au nouveau monde qui retient l'attention du romancier : « Ils n'avaient aucune idée de ce qu'avait été, après la guerre, la chute de l'Autriche-Hongrie ! Cette joie ! Ces chansons, ces drapeaux ! » Cette euphorie d'un peuple libéré, l'écrivain devait par la suite l'examiner de manière plus critique, à la lumière d'événements récents. En 1983, alors que son pays est désormais sous la coupe d'un autre empire – soviétique, celui-là –, il imaginera comment l'Autriche-Hongrie, si elle avait pris la forme d'un État fort plutôt que morcelé, aurait pu constituer en Europe centrale un rempart contre les velléités expansionnistes des Russes. Dans « Un Occident kidnappé », Kundera écrit : « Insatisfaites, les autres nations centre-européennes firent éclater l'Empire en 1918, sans se rendre compte que, malgré ses insuffisances, il était irremplaçable. Ainsi, après la Première Guerre mondiale, l'Europe centrale se transforma en une zone de petits États vulnérables, dont la faiblesse permit ses premières conquêtes à Hitler et le triomphe final de Staline³. »

Après la guerre, le rôle déterminant des légionnaires tchécoslovaques dans l'indépendance de leur pays leur vaudra d'être traités avec tous les égards. Aussi Ludvík Kundera se voit-il proposer une chaire de professeur au conservatoire de Prague. Maintenu loin de chez lui durant de longues années et très attaché à Královo Pole, où il passera le restant de ses jours, il préfère décliner l'invitation. À la place, il accepte un emploi de secrétaire, puis d'enseignant au conservatoire de Brno. C'est dans cette ville, à l'église Saint-Thomas, que, le 16 juin 1928, il épouse Milada Janošíková⁴, une collègue du conservatoire de Brno, d'onze ans sa cadette. L'année suivante, le 1^{er} avril 1929, Milada donne naissance à un fils prénommé Milan, leur unique enfant.

Pendant les années 1920 et 1930, conjointement à son activité de professeur, Ludvík Kundera va poursuivre une carrière internationale de pianiste – en solo et dans un orchestre de chambre –, donnant des concerts aussi bien à

Vienne qu'à Cologne, Moscou ou Kiev. Artiste complet, il sera aussi chef de chœur de la chorale Lumír de 1921 à 1928. Pédagogue et musicologue, il est l'auteur de livres sur l'histoire de la musique et d'articles sur la musique contemporaine. Mis d'office à la retraite pendant la Seconde Guerre mondiale, il prend à la Libération la direction du conservatoire de Brno et de l'Institut d'éducation musicale de l'université Charles de Prague. Il enseignera également le piano à l'Académie Janáček des arts musicaux (JAMU) de Brno, fondée en 1947, dont il sera également le recteur de 1948 à 1961.

À Brno, les Kundera habitent une petite maison mitoyenne d'un étage avec un jardinet, au numéro 6 de la rue Purkyně, une longue artère rectiligne du quartier de Královo Pole qui mène au centre de la ville. En 1935, le jeune Milan entre à l'école primaire, le même jour que Jan Trefulka, futur écrivain comme lui, avec qui il se lie d'amitié. Plus tard, étudiants à Prague, les deux amis, longtemps inséparables, connaîtront un sort semblable, puisqu'ils seront exclus quasi simultanément du Parti communiste.

Ses études secondaires, Milan les poursuit au lycée Capitaine Jaroš de Brno, jusqu'à l'obtention de son baccalauréat en 1948. Mais là n'est pas l'essentiel. Parallèlement à ce parcours éducatif banal, typique d'un enfant de la classe moyenne, le fils de Ludvík Kundera va suivre une formation musicale approfondie – d'abord avec son père, ensuite au côté de musiciens de renom – dont les répercussions sur son œuvre ultérieure seront considérables.

Depuis sa plus tendre enfance, Milan Kundera voit son père jouer du piano. Il l'entend à travers la porte répéter sans fin, surtout les modernes : Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Janáček. Alors que, dans les familles bourgeoises, les enfants apprennent le piano par habitude de classe et parce que la pratique d'un instrument participe d'un certain standing, chez les Kundera la musique est une nécessité existentielle. Loin d'être une convention sociale, elle est pour Ludvík une manière de vivre, un rapport au monde. Et c'est tout naturellement, alors que les autres enfants en sont encore à

ânonner l'alphabet, qu'il va très tôt apprendre à son fils ce langage supérieur.

Le petit Milan n'a que cinq ans lorsque Ludvík le fait asseoir près de lui au piano. Plus tard, l'écrivain racontera quels subterfuges ludiques utilisait son père pour le faire entrer dans l'univers mystérieux de l'harmonie, comparant chaque tonalité à une petite cour royale où les notes, représentées par un roi, des lieutenants et des dignitaires, entretiennent entre elles des relations hiérarchiques. Et le jeu de dévoiler, déjà, les secrets de la composition. À partir de règles en apparence rigides mais très simples, il est alors possible de développer une ou plusieurs actions, séparément ou non : « Parfois les événements sont terriblement embrouillés (par exemple chez Mahler ou plus encore chez Bartók ou Stravinsky), les princes de plusieurs cours interviennent et on ne sait plus quelle note est au service de quelle cour et si elle n'est pas au service de plusieurs rois⁵. » Dès cette époque, grâce à cette initiation à la composition, Kundera comprend un principe qu'il appliquera en tant qu'écrivain, celui de la liberté absolue du créateur d'inventer sa propre structure, à condition d'en conserver la cohérence interne : « La musique, si compliquée qu'elle soit, parle toujours la même langue. »

D'ordinaire très doux et tolérant, Ludvík peut perdre son calme lorsqu'il s'agit de musique. Ainsi ne supporte-t-il pas de voir son fils céder à la facilité, à la fausse inspiration, quand, assis au clavier, celui-ci s'amuse à improviser en jouant en boucle les deux mêmes accords. La colère du père marquera si durablement l'enfant que bien des années après, devenu adulte, il en fera état dans son essai *Les Testaments trahis* : « Une fois, mon père, musicien, tout furieux – je ne l'ai jamais vu furieux ni avant ni après – accourut dans ma chambre, me souleva du tabouret et me porta dans la salle à manger pour me déposer, avec un dégoût à peine dominé, sous la table. »

Si Ludvík Kundera veille avec tant de rigueur à la formation musicale de son fils, c'est qu'il espère sans doute en faire un musicien. Milan Kundera empruntera une autre voie, jugeant sans doute difficile à un artiste d'exister dans la même discipline que celle où s'est illustré son propre père. Pourtant, s'il ne met pas à profit cet apprentissage précoce de la musique

pour suivre les traces de son père, il s'en servira pour conférer à son œuvre une tonalité tout à fait originale, en construisant chacun de ses romans comme une œuvre musicale. Au-delà de cet art de la composition, le garçon apprendra auprès de son père celui de la nuance. En atteste cet extrait d'un entretien de 1966, dans lequel Antonín J. Liehm lui demande si Ludvík Kundera a exercé une grande influence sur lui. Réponse éclairante et pleine de gratitude : « Oui. La manière dont papa savait comprendre la composition qu'il était en train de jouer, chaque note prenant alors un sens sous ses doigts, le moindre *crescendo* ou *ritardando* se trouvant, dans son interprétation, motivé et chargé de signification, voilà qui me fascinait. [...] Je sais ce qu'est l'art de l'interprétation et aussi que le public des salles de concert, lui, l'ignore, à l'affût qu'il est, écoutant le jeu du pianiste, de la bravoure, de l'éclat ou, au mieux, d'une sorte de suggestivité de l'expression, cependant que l'authentique secret de l'interprète (comment comprendre une certaine phrase musicale, de quelle valeur colorer une note) lui échappe. »

À condition de remplacer « note » par « mot », cette conception de l'interprétation peut aisément s'appliquer au style de Milan Kundera : une écriture aussi dépouillée et précise que possible, et surtout « chargée de signification ». Kundera non seulement conviendra de cette influence sur son œuvre, et plus globalement sur sa manière d'appréhender l'art, mais il n'aura cessé d'exprimer sa reconnaissance et son admiration envers ce père musicien. D'ordinaire peu disert sur sa vie personnelle, guère enclin à évoquer sa famille – ainsi restera-t-il toujours muet au sujet de sa mère –, l'écrivain s'autorisera une exception dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. L'agonie du père, qui devient dans le roman un personnage à part entière, y est évoquée à plusieurs reprises.

Les dix premières années de la vie de Milan Kundera se déroulent sous la I^{re} République tchécoslovaque. Le régime impérial austro-hongrois a laissé place à un régime démocratique parlementaire, inspiré de la III^e République française. Le pays est présidé par Tomáš Masaryk, un intellectuel très apprécié à l'étranger. Dans les années 1920, la I^{re} République peine à trouver une véritable cohésion. Les

minorités allemandes (presque un quart de la population, vivant principalement dans la région des Sudètes) et hongroises, dont les langues ne sont plus, comme elles l'étaient sous l'Empire, les langues officielles de la République, s'accroissent de moins en moins de la domination des Tchèques et des Slovaques. Minoritaires au sein de l'Autriche-Hongrie, ceux-ci sont devenus majoritaires dans leur nouveau pays, représentant à eux seuls près des deux tiers de la population du jeune pays.

Les tensions entre minorités ne vont cesser de s'accroître au cours des années 1930, Allemands des Sudètes et Magyars demandant à être rattachés les uns à l'Allemagne, les autres à la Hongrie. En 1933, l'arrivée d'Adolf Hitler au pouvoir en Allemagne aggrave la situation, le « Führer » ne faisant pas mystère de son intention d'intégrer les minorités germanophones d'Europe dans le Reich allemand. Cette politique de conquête se concrétise en mars 1938 avec l'Anschluss, qui voit les troupes nazies entrer triomphalement dans Vienne. L'Europe, impuissante, assiste alors aux préparatifs d'invasion des Sudètes, au nord de la Moravie, prochaine étape du plan d'Hitler. À l'initiative de Mussolini, allié du Führer, se tient en septembre 1938 la conférence de Munich, à laquelle n'est même pas convié Edvard Beneš, qui depuis 1935 a remplacé Masaryk à la tête de l'État tchécoslovaque. Considérés par les Tchèques comme une trahison de la part du Royaume-Uni et de la France, les accords de Munich, qui mettent un terme à la I^e République tchécoslovaque, donnent satisfaction à l'Allemagne nazie. La Tchécoslovaquie se trouve amputée des territoires habités par des populations germanophones.

Dans *La vie est ailleurs*, deuxième roman de Kundera, le père du jeune poète Jaromil, mobilisé dans l'armée, est envoyé à la frontière pour arrêter l'envahisseur, allusion à cet épisode douloureux qui vit les Tchécoslovaques, espérant encore recevoir l'aide des Français et des Britanniques, se préparer à l'affrontement avec l'Allemagne : « La guerre risquait d'éclater d'un moment à l'autre, les gens achetaient des masques à gaz et aménageaient des abris antiaériens dans les

caves. Et maman saisit comme une main salvatrice les malheurs de sa patrie... »

Les accords de Munich ne feront que retarder l'échéance. Tous savent que l'invasion allemande est inévitable, ce qui sème la panique dans la population. Dans le même roman : « Les Tchèques fuyaient en foule la région des Sudètes, la Bohême restait au centre de l'Europe comme une orange pelée, privée de défense. Six mois plus tard au petit matin, les tanks allemands firent irruption dans les rues de Prague... » Le 15 mars 1939, les troupes d'Hitler envahissent la Tchécoslovaquie. Le pays est scindé. La Bohême-Moravie est placée sous protectorat allemand, tandis que la Slovaquie déclare son autonomie, une manière déguisée de prêter allégeance au III^e Reich. S'ouvre alors une sanglante période de répression, orchestrée par la Gestapo, visant en premier lieu les jeunes opposants, les artistes et les intellectuels.

En juillet 1939, le célèbre peintre et affichiste morave Alfons Mucha meurt à la suite d'un interrogatoire par la Gestapo qui lui reproche son appartenance à la franc-maçonnerie. Le 28 octobre, des milliers d'étudiants défilent pour célébrer l'anniversaire de l'indépendance de la Tchécoslovaquie et protester contre l'occupation nazie. Cet événement aux conséquences dramatiques sera relaté dans *La vie est ailleurs* : « Après la grande manifestation des étudiants de Prague, les Allemands fermèrent les universités tchèques [...]. Les étudiants tchèques furent emmenés en camp de concentration⁶ dans des wagons à bestiaux et maman⁷ consulta un médecin qui déplora le mauvais état de ses nerfs et lui recommanda d'aller se reposer. »

Face à la répression, la résistance tchèque s'organise, tant au pays qu'à l'étranger. Dirigée depuis Moscou par Klement Gottwald et Rudolf Slánský, la résistance communiste est organisée sur place par des militants comme Jan Sverma, Jaromír Dolanský, Antonín Novotný, Josef Smrkovský, Antonín Zapotocky et le journaliste Julius Fučík. Nombreux sont ceux qui seront exécutés ou déportés. En Angleterre, des résistants non communistes ont rejoint Edvard Beneš qui, dès 1940, a constitué un gouvernement tchécoslovaque provisoire

en exil. Intégrés à l'armée britannique, ils sont entraînés en vue de mener de prochaines opérations sur le terrain. À l'automne 1941, l'occupation allemande se durcit quand Reinhard Heydrich, nommé adjoint du gouverneur du protectorat de Bohême-Moravie, arrive à Prague afin d'y intensifier la répression. Partisan d'une politique de terreur, Heydrich fait fusiller en l'espace de deux mois plus de quatre cents Tchèques. De nombreux intellectuels sont exécutés, parmi lesquels Vladislav Vančura, l'un des romanciers tchèques les plus importants de l'entre-deux-guerres. Membre du Parti communiste depuis 1921, Vančura était aussi un écrivain d'avant-garde, dont Kundera dira qu'il était le prosateur tchèque qu'il admirait le plus, au point, en 1960, de lui consacrer son premier essai théorique : *L'Art du roman, le voyage de Vladislav Vančura vers la grande époque*, jamais traduit en français.

Le 27 mai 1942, cinq jours avant la mort de Vladislav Vančura, un commando de résistants tchécoslovaques, envoyé par les services secrets britanniques, blesse grièvement Heydrich dans un attentat à la grenade. Le haut dignitaire nazi meurt quelques jours plus tard de septicémie. En représailles, sur ordre d'Hitler, treize mille personnes seront arrêtées par la Gestapo et les SS. Milan Kundera a treize ans alors que son pays est sur le point d'être mis à feu et à sang. L'événement le marque tant⁸ que, trente ans plus tard, il l'évoquera en mêlant, comme à son habitude, la fiction à l'Histoire : « Quelques jours plus tard, des parachutistes tchèques envoyés d'Angleterre abattirent le maître allemand de la Bohême ; la loi martiale fut proclamée et de longues listes de fusillés apparurent au coin des rues. [...] Magda, la bonne à tout faire qui logeait dans la villa depuis plusieurs années [...], rentra un beau jour en pleurs car son fiancé avait été arrêté par la Gestapo. Quelques jours plus tard, le nom du fiancé apparut, écrit en lettres noires, sur un avis rouge foncé parmi d'autres noms de morts, et Magda eut droit à quelques jours de congé⁹. »

Le 8 septembre 1943, c'est au tour du militant communiste Julius Fučík d'être arrêté, torturé et exécuté par la Gestapo. Dans sa cellule, Fučík rédigea avant de mourir, sur des

feuilles de papier à cigarettes, *Écrit sous la potence*, des notes que des gardiens complices parviendront à faire passer hors de la prison. Après 1948, Fučík figurera une sorte de Jean Moulin communiste, symbole de bravoure et d'engagement. En 1955, Kundera, encore communiste convaincu, lui rendra hommage dans *Le Dernier Mai*, long poème épique dans lequel certains commentateurs verront un ouvrage de commande. Plus tard, Fučík apparaîtra également dans *La Plaisanterie*, sur un mode bien plus ironique, il est vrai. Le personnage d'Helena, qui incarne la fidélité aux idéaux communistes, s'y réfère comme à un modèle d'optimisme roboratif : « Je ne dois pas être triste, je ne dois pas, *que la tristesse ne soit jamais liée à mon nom*, cette phrase de Fučík est ma devise, même torturé, même sous la potence, Fučík n'était jamais triste, et peu importe aujourd'hui que la joie soit passée de mode... »

Lycéen sous l'occupation nazie, le jeune Kundera se voit obligé d'apprendre l'allemand à l'école, contrainte qui lui permettra par la suite de lire dans le texte certains de ses écrivains préférés – Kafka, Broch, Musil. Pendant la même période, il apprend le russe, langue qu'il dira avoir maîtrisée parfaitement avant de l'oublier¹⁰. Grand de taille, Milan Kundera est sportif et pratique la boxe. Mais c'est à la musique qu'il consacre le plus clair de son temps en dehors du lycée. Son père, qui entend faire de lui un musicien complet, l'envoie prendre des cours de composition avec deux compositeurs de Brno, comme lui élèves de Janáček. À leur contact, Kundera acquiert une méthode qu'il adaptera plus tard à la technique romanesque. Cet apprentissage, cependant, durera peu de temps, car ses deux professeurs vont connaître un sort tragique. À cette occasion, pour la première fois de sa vie, le jeune garçon est confronté à la barbarie de l'homme fanatisé.

Son premier professeur de composition s'appelle Pavel Haas dont le frère cadet, Hugo, était un acteur en vogue avant la guerre. Né en 1891, Pavel Haas a commencé à composer à l'âge de treize ans. À l'aise dans tous les genres, il est l'auteur d'une cinquantaine d'œuvres : des pièces pour piano, de la musique de chambre, des *lieder* et même un opéra, *Der Scharlatan*. Comme nombre de compositeurs tchèques, il

s'inspire volontiers de la musique traditionnelle de Moravie ou de Bohême, à laquelle il mêle parfois des mélodies hébraïques. Haas appartient en effet à une famille juive de Brno. Dès l'invasion de la Tchécoslovaquie, les mesures discriminatoires visant les Juifs, en vigueur en Allemagne, sont imposées par l'occupant. La musique juive, considérée comme dégénérée, est notamment interdite. Bientôt, les Juifs seront chassés des écoles et privés de leur emploi. Quant aux musiciens juifs, désormais sans existence publique, ils n'ont plus le droit de posséder un instrument de musique. Pour subsister, Pavel Haas doit travailler dans le magasin de chaussures de son père en continuant clandestinement à donner des cours. Son élève Milan Kundera se remémore : « À l'époque, il devait sans cesse changer de logement, et je me vois encore entrant chez lui, mon cahier de musique sous le bras, ainsi dans ce dernier garni où il n'occupait plus qu'une chambre partagée avec plusieurs autres Juifs¹¹. » Il ajoute, dans *Les Testaments trahis* : « Il avait chaque fois gardé son petit piano sur lequel je jouais mes exercices d'harmonie ou de polyphonie tandis que des inconnus autour de nous s'adonnaient à leurs occupations. »

Le 10 octobre 1941, l'*Obergruppenführer* Reinhard Heydrich, en fonction depuis un mois, Adolf Eichmann et Karl Hermann Franck décident d'interner les quelque soixante-quinze mille Juifs du protectorat dans le camp de concentration de Terezín (en allemand Theresienstadt), une ancienne forteresse à une heure de route de Prague. Quelques semaines plus tard, en décembre 1941, Pavel Haas est arrêté par la Gestapo et envoyé à Terezín, où il restera trois ans, avant d'être transféré à Auschwitz où il mourra le 17 octobre 1944. Au cours de sa détention, Haas ne cessera pas de pratiquer la musique, les déportés ayant réussi à introduire des instruments dans le camp. Quand les nazis s'en aperçurent, ils eurent l'idée de se servir de la présence à Terezín de l'élite culturelle juive à des fins de propagande. Avec un cynisme inouï, ils transformèrent alors le lieu en un camp modèle, installant des pots de géraniums aux fenêtres des baraquements et encourageant la création d'orchestres, dont

les fameux Ghetto Swingers, groupe de jazz dirigé par le pianiste Martin Roman.

À Terezín, Pavel Haas composera huit œuvres, dont les *Quatre Lieder d'après des poésies chinoises*, achevés peu de temps avant son transfert à Auschwitz. La mort de son professeur restera un traumatisme pour l'adolescent, comme en témoignera, trois ans plus tard, l'un de ses premiers écrits : « Haas fait partie de mes premiers mythes personnels, si bien que mon premier petit poème imprimé, une bagatelle bizarrement morbide de l'année 1947, avait pour titre *En souvenir de Pavel Haas*¹². »

Après la déportation de Pavel Haas, Ludvík Kundera fait appel à Václav Kaprál, ancien élève d'Alfred Cortot, pour lui succéder : « C'était le plus proche camarade de papa, un être fin, très spirituel, qui m'a inculqué le goût de la mystification¹³. » Kaprál et Ludvík Kundera se connaissent depuis les années 1920, lorsqu'ils pratiquaient la musique en duo. Au jeune Milan, il apprendra les principes de la composition, lui témoignant une bienveillance presque filiale. Cet enseignement sera hélas de courte durée. Résistant, Václav Kaprál est arrêté par la Gestapo en 1942 et sera détenu au camp de Svatobořice-Mistřín jusqu'en 1945.

Antonín J. Liehm, « Milan Kundera », in *Trois générations. Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, Gallimard, coll. « Témoins », 1970.

Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, Belfond, 1982.

« Un Occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, n° 27, novembre 1983.

Elle mourra en 1984.

Le Livre du rire et de l'oubli.

Neuf des leaders du mouvement étudiant furent en outre fusillés en représailles.

Il s'agit ici de la mère de Jaromil.

Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, écrit en 1982 et paru en France en 1984, Kundera écrira, évoquant la « confusion des sentiments » qu'ont toujours fait naître en lui les portraits photographiques de Hitler : « Plusieurs membres de ma famille ont trouvé la mort dans les camps de concentration nazis. »

La vie est ailleurs.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Ibid.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Les Testaments trahis.

Le Coup de Prague

Milan Kundera a dix ans quand éclate la guerre, quinze lorsqu'elle s'achève. Si ses romans sont mondialement connus pour restituer la vie de la Tchécoslovaquie sous le communisme, ils n'en comportent pas moins plusieurs récits de l'horreur du joug nazi. Ainsi ce passage étonnant de *La vie est ailleurs*, où le père de Jaromil prend pour maîtresse une femme juive obligée de porter l'étoile jaune. Personnage par ailleurs assez falot, le père fait preuve de courage en la circonstance, ce qui lui vaut une fin tragique : « Il ne l'abandonna pas, il continua de la voir et l'aida de son mieux. Ensuite, elle fut déportée au ghetto de Terezín et il fit une chose insensée : avec l'aide de policiers tchèques, il réussit à s'introduire dans la ville étroitement surveillée et à voir sa maîtresse pendant quelques minutes. Séduit par le succès, il se rendit à Terezín une seconde fois et il se fit prendre ; il n'en revint jamais, pas plus que sa maîtresse. »

Le 26 février 1944 commence à Terezín le tournage d'un film de propagande intitulé *Le Führer donne une ville aux Juifs*. On y voit notamment le chef d'orchestre déporté Karel Ančerl y diriger une œuvre de Pavel Haas. Après le débarquement allié en Normandie et face à l'avancée de l'Armée rouge à l'Est, renonçant à l'image du camp modèle, les nazis envoient les Juifs de Terezín à Auschwitz afin qu'ils y soient gazés. Au début de l'année 1945, la défaite du III^e Reich paraît inéluctable. Le 18 janvier, les troupes allemandes abandonnent le combat et se retirent de la ville slovaque de Košice, qui devient quelques jours plus tard le siège du nouveau gouvernement provisoire de la Tchécoslovaquie réunifiée. Le 5 avril, Edvard Beneš, de retour d'exil, décrète la formation d'un gouvernement de coalition,

dont le premier vice-président sera le dirigeant communiste Klement Gottwald.

Ainsi voit le jour la III^e République tchécoslovaque¹, une république démocratique et pluraliste où vont cohabiter communistes, conservateurs et sociaux-démocrates. Cependant, la prise de pouvoir de ce nouveau gouvernement ne sera effective qu'après la chute de Prague, toujours occupée par les Allemands. Début mai 1945, tandis que Berlin est sur le point de tomber, la résistance pragoise (environ trente mille hommes) prend les armes contre les nazis, s'empare du bâtiment de la Radio nationale et diffuse un appel à l'insurrection du peuple tchèque. Le 6 mai, les Soviétiques lancent l'assaut contre la dernière unité allemande occupant la ville. Trois jours plus tard, les soldats de l'Armée rouge entrent dans Prague, acclamés par la population comme des libérateurs.

« En 1939, l'armée allemande est entrée en Bohême et l'État des Tchèques a cessé d'exister, commentera Kundera dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. En 1945, l'armée russe est entrée en Bohême et le pays s'est de nouveau appelé République indépendante. Les gens étaient enthousiasmés par la Russie qui avait chassé les Allemands, et comme ils voyaient dans le Parti communiste son bras fidèle, ils ont transféré sur lui leurs sympathies. Ce qui fait que lorsque les communistes se sont emparés du pouvoir en février 1948, ce n'est ni dans le sang ni dans la violence, mais salués par la joyeuse clameur d'environ la moitié de la nation. »

Bref intermède entre deux régimes totalitaires, la III^e République tchécoslovaque n'a qu'à peine trois ans devant elle. Entre 1945 et 1946, le Parti communiste tchécoslovaque (PCT), qui a le vent en poupe, voit ses effectifs atteindre un million de membres. Fort du prestige de la Résistance et de la Libération, le Parti n'aura pas besoin de recourir à la force pour contrôler le pays sans partage. Il jouera d'abord le jeu démocratique, puis, par la ruse, il parviendra en l'espace de deux ans à écarter tous les autres partis politiques, par une sorte de « putsch en douceur ». À la suite des élections législatives de mai 1946, où le PCT remporte près de 40 % des

suffrages, Gottwald devient président du Conseil et neuf des vingt-six portefeuilles ministériels – dont ceux de l'Intérieur, de l'Information, de l'Agriculture et des Finances – sont confiés à des ministres communistes. Toutefois, Edvard Beneš conserve le poste clé de président de la République.

L'année suivante, le Parti, implanté aussi bien dans les usines que dans les lycées et les universités, poursuit son ascension. En avril 1947, alors que la Guerre froide coupe l'Europe en deux, le jour même de son dix-huitième anniversaire, Milan Kundera rejoint, à Brno, l'Union de la jeunesse, organisation satellite du PCT. Du fait de sa position centrale, la Tchécoslovaquie aimerait ne pas avoir à choisir politiquement entre le bloc de l'Ouest, proaméricain, et celui de l'Est, prosoviétique. Se vantant d'entretenir de bonnes relations avec Staline, Beneš espère préserver le pluralisme dans son pays. Las, il doit décliner la proposition des États-Unis d'adhésion au plan Marshall car Staline y met son veto. Ce refus installe de fait la Tchécoslovaquie dans la zone d'influence soviétique.

Début 1948, les communistes tchécoslovaques profitent de ces circonstances pour avancer leurs pions. La crise éclate le 17 février lorsque le ministre de l'Intérieur nomme huit nouveaux commissaires de police à Prague, tous communistes. Cette promotion provoque la démission des ministres non communistes, qui appellent à la tenue de nouvelles élections. Conscient qu'une telle consultation serait défavorable à son parti, Klement Gottwald prononce une allocution à la radio, dans laquelle il demande au « peuple des travailleurs à se tenir prêt, dans l'éventualité d'une réaction », invitant les milices pragoises communistes à se tenir en état d'alerte. De cette intervention décisive qui aboutira à la prise de pouvoir par les communistes, Kundera rend compte dans *La vie est ailleurs* : « [Jaromil] ouvrit le poste de radio et entendit la voix de Klement Gottwald. [...] Et voilà qu'il entendait la voix de Gottwald dénoncer à la foule rassemblée sur la place de la Vieille-Ville les traîtres qui voulaient expulser le Parti communiste du gouvernement et empêcher le peuple de marcher au socialisme ; Gottwald appelait le peuple à accepter et à exiger la démission des ministres et à constituer partout de

nouveaux organes du pouvoir révolutionnaire sous la direction du Parti communiste. Le vieux récepteur de radio mêlait aux paroles de Gottwald les clameurs de la foule qui enflammaient Jaromil et le plongeait dans l'enthousiasme. »

Porté par une bonne partie de l'opinion publique, Gottwald accentue ses pressions envers Beneš, qui, affaibli par la maladie, accepte le 25 février de constituer un gouvernement composé de ministres communistes ou sociaux-démocrates alliés au PCT. Seul membre non communiste du gouvernement, Jan Masaryk, ministre des Affaires étrangères et fils du premier président tchécoslovaque, est retrouvé mort le 10 mars sous les fenêtres de son ministère. Officiellement, il s'est suicidé par défenestration, une version contredite par une enquête diligentée en 2004 qui conclura à un assassinat. La défenestration de Masaryk sera appelée par certains historiens la « troisième défenestration », car Prague en a connu deux autres dans son histoire : celle du prédicateur hussite Jan Želivský en 1422, puis celle de deux gouverneurs royaux en 1618. Remarquant cette étrange série, Kundera, théoricien de la légèreté et de la pesanteur, y ajoutera une quatrième, advenue en 1951. Ses causes, comme celle de Masaryk, restent mystérieuses : « En 1948, après avoir vu son destin se briser sur la coque dure de l'Histoire, Jan Masaryk s'écrasa, du haut d'une fenêtre, dans la cour d'un palais de Prague. Trois ans plus tard, le poète Konstantin Biebl, effrayé par le visage du monde qu'il avait aidé à construire, se précipite du haut d'un cinquième étage sur les pavés de la même ville (la ville des défenestrations), pour périr, comme Icare, par l'élément terrestre et, par sa mort, offrir l'image de la discorde tragique entre l'air et la pesanteur, entre le rêve et le réveil². »

Le coup de Prague met fin au multipartisme. Les élections de juin 1948 plébiscitent à 90 % le gouvernement communiste. Le 14 juin, Klement Gottwald est élu président de la République populaire tchécoslovaque. Dans la foulée, Antonín Zápotocký est nommé Premier ministre, tandis que Rudolf Slánský devient premier secrétaire du Parti communiste. Pour asseoir leur pouvoir, les nouveaux dirigeants se livrent alors à une épuration féroce qui touche la classe politique, la presse et l'armée. Des centaines d'opposants potentiels, dont les chefs

de la Résistance non communiste, sont arrêtés. L'agriculture est collectivisée, l'industrie nationalisée. Ainsi s'installe en Tchécoslovaquie un régime politique calqué sur celui de l'Union soviétique et qui va durer plus de quarante ans. Si la victoire des communistes est politique, elle est surtout idéologique. Chaque aspect de la vie sociale, aussi bien que privée, devra désormais être régi par la pensée marxiste-léniniste. Tout comportement « déviant » est dès lors considéré comme « bourgeois » et donc hostile à l'instauration du monde nouveau. L'embrigadement est institutionnalisé et la délation des ennemis de la Révolution encouragée.

Paradoxalement, cette prise de pouvoir sans partage, qui devait mener à la dictature, est accueillie avec enthousiasme par une grande partie de la population, principalement par la jeunesse. « Les communistes se sont emparés de mon pays et ont instauré le règne de la terreur, dira Milan Kundera avec le recul de plusieurs décennies. J'avais dix-neuf ans. J'ai appris ce qu'étaient le fanatisme, le dogmatisme et les procès politiques ; j'ai su par ma propre expérience ce que cela signifiait d'être enivré par le pouvoir, d'être répudié par le pouvoir, de se sentir coupable face au pouvoir et de se révolter contre lui », confiera-t-il dans les colonnes du *Monde*, le 27 janvier 1984.

En quelques mots, l'écrivain résume ici l'ambivalence de l'individu, *a fortiori* s'il est jeune et malléable, dans ses rapports avec le pouvoir sous un régime communiste qui s'est fixé comme idéal l'émancipation de l'humanité. Cet élan de la jeunesse vers l'utopie – la fin justifiant les moyens les plus violents et les plus meurtriers –, Kundera le tient comme une donnée universelle et intemporelle. Comme il le dira à Philip Roth : « Le totalitarisme, ce n'est pas que l'enfer, c'est aussi le rêve de paradis, un rêve vieux comme le monde, où tous les hommes vivent dans l'harmonie, unis par une seule et même volonté, une seule et même foi, sans secrets les uns pour les autres³. »

En 1966, dans ses échanges avec Antonín J. Liehm, évoquant cette époque, Kundera avancera une analyse de la perversion de cet idéal révolutionnaire, auquel il avait cru en son temps : « Le fascisme, fondé sur un antihumanisme avoué,

a déterminé une position morale très simple, en noir et blanc. Au contraire, le stalinisme reposait sur un grandiose mouvement humaniste [...]. D'où une situation extrêmement confuse. S'y orienter moralement était malaisé à l'excès, parfois impossible. [...] Au départ, le stalinisme s'était appuyé sur des idéaux et des maximes nobles, mais, graduellement, les avait transformés en leur contraire : l'amour de l'humanité en cruauté envers les hommes, l'amour de la vérité en système de délation, etc. Nous voyons un vaste mouvement humanitaire dégénérer sous nos yeux en quelque chose d'opposé, entraînant dans sa crue toute la vertu de l'homme⁴. »

Au sortir de l'adolescence, Kundera aura vécu l'ivresse d'appartenir à ce grandiose mouvement humaniste. Le sentiment de toute-puissance de celui qui a l'impression de prendre les rênes de l'Histoire, il l'aura expérimenté, à la manière de Ludvík dans *La Plaisanterie* : « Il y avait en même temps là-dedans (notamment pour nous jeunots) la belle illusion que nous inaugurons, nous, cette époque où l'homme (chacun des hommes) ne serait plus *en dehors* de l'Histoire ni *sous le talon* de l'Histoire, mais la conduirait et la façonnerait. »

Dans son élucidation des raisons qui poussent les hommes, souvent par innocence ou par naïveté, à renoncer à leur liberté en échange de la perspective d'un monde meilleur, plus juste et plus fraternel, Kundera ne cessera d'insister sur la dualité de l'utopie révolutionnaire, imaginaire collectif où cohabitent le vrai et le faux. Ainsi, revenant sur le Coup de Prague : « Si inauthentique qu'il fût, ce putsch a été vécu comme une révolution. Avec toute sa rhétorique, ses illusions, ses réflexes, ses gestes, ses crimes, il m'apparaît aujourd'hui comme une condensation parodique de la tradition révolutionnaire européenne. Comme le prolongement et l'achèvement grotesque de l'époque des révolutions européennes⁵. »

Dans *La Plaisanterie*, Kundera retrace l'euphorie qui prévalut dans les années 1948 et 1949 : « L'époque révolutionnaire après 1948 n'avait pas grand-chose de commun avec le scepticisme ou le rationalisme. C'était le temps de la grande foi collective. L'homme qui, l'approuvant,

marchait avec cette époque était habitée de sensations fort voisines de celles que procure la religion. » Le romancier compare souvent cette euphorie propre au mouvement révolutionnaire à une danse, plus précisément à une ronde où l'on se tient par la main. Plus guère d'individus isolés, mais une grande chaîne humaine dont chacun est un maillon, sans valeur en lui-même mais indispensable à l'ensemble. Peu enclin à se livrer, Kundera, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, se remémorera pourtant comment, alors qu'il n'avait pas encore vingt ans, il a lui-même dansé dans la ronde : « C'était en 1948, les communistes venaient de triompher dans mon pays, les ministres socialistes et démocrates-chrétiens s'étaient réfugiés à l'étranger et moi, je tenais par la main ou par les épaules d'autres étudiants communistes. »

La scène se passe à Prague où, après le lycée, Milan Kundera entreprend des études de littérature et d'esthétique à la faculté des Arts de l'université Charles de Prague. Il y milite au sein des jeunesses communistes, où presque chaque mois il défile. Avec les autres camarades, il danse et se réjouit de la réparation des injustices. Une joie perpétuelle et sans la moindre faille : « Nous avions sur le visage le sourire du bonheur. » Jusqu'au moment où cette chorégraphie du bonheur, dont on pensait qu'elle ne s'arrêterait jamais, s'enraye : « Puis, un jour, j'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas dire, j'ai été exclu du Parti et j'ai dû sortir de la ronde. »

Sur les raisons de son exclusion, Kundera restera toujours flou. Sont-ce les mêmes qui entraînent le bannissement de Ludvík dans *La Plaisanterie* ? Une mauvaise blague lancée sans y penser ? On peut le supposer. En cause, sans doute, ainsi que pour Ludvík, cette incompatibilité entre l'humour tchèque et l'esprit de sérieux inhérent à l'idéologie communiste. Bien qu'il se soit toujours défendu d'avoir écrit un livre autobiographique, on peut supposer que, par la bouche de Ludvík, c'est parfois l'auteur lui-même qui s'exprime : « J'avais un considérable sens de la plaisanterie et pourtant on ne peut pas dire que j'aie pleinement réussi au regard joyeux de l'époque : mes blagues manquaient par trop de sérieux, tandis que la joie contemporaine ne souffrait pas les facéties ou l'ironie⁶... »

À Prague, l'étudiant en lettres partage avec son ami d'enfance, Jan Trefulka, une chambre dans l'un des pavillons en bois de la cité universitaire de Letna. « Comme nous sortions souvent ensemble, les gens nous confondaient », racontera plus tard Kundera. Selon lui, ce serait à cause de cette confusion que Trefulka, militant communiste comme lui, aurait été exclu du Parti en même temps : « Lui, au fond, tout son crime avait été de me connaître ; on lui en voulait de ne pas avoir prévenu le Parti de mon sentiment antiparti », ainsi qu'il le confie à son ami Liehm. Cette version ne sera jamais accréditée par Trefulka lui-même, dont le seul commentaire sera : « À l'époque, il ne fallait pas en faire beaucoup pour déplaire, il suffisait de s'écarter de ce qu'on pourrait appeler une neutralité vague⁷. » Quoi qu'il en soit, la faute de Trefulka dut être considérée comme suffisamment grave pour qu'on le chasse de l'université et qu'on l'envoie travailler comme conducteur de tracteur dans une ferme collective. En 1967, quand Kundera publiera *La Plaisanterie*, certains critiques prétendront qu'il s'est inspiré des mésaventures de son ami pour écrire son roman. S'agit-il d'une réminiscence d'événements vécus par Kundera lui-même ou plutôt par Trefulka ? En fin de compte, peu importe, tant est vraie l'histoire de Ludvík dans *La Plaisanterie*, tant elle témoigne d'une époque où le moindre bon mot pouvait briser la vie d'un homme.

Ce qui frappe dans *La Plaisanterie* est la disproportion entre la faute et le châtement. De même, de quoi accuse-t-on Kundera, qui lui vaut cette exclusion ? Non pas d'une quelconque activité politique complotiste, mais, il le dit lui-même, d'un « sentiment antiparti ». En somme, on ne l'accuse pas d'avoir mal agi, mais de faire preuve de mauvais esprit. Exclu du Parti à vingt ans à peine, Milan Kundera n'en demeure pas moins communiste de cœur. Trouve-t-il cette exclusion injuste ? Pas forcément. À force d'y penser, peut-être a-t-il, comme beaucoup, fini par interioriser une forme de culpabilité, comme en atteste le témoignage édifiant de son ami Antonín J. Liehm qui, à la même époque, reçut un blâme du Parti pour un délit dont il était innocent : « Entré au PCT alors que j'étais issu de la classe moyenne, je me trouvais dans

un milieu auquel je ne devais pas appartenir. Quand ils m'ont chassé, j'étais persuadé qu'ils avaient raison de le faire et que j'avais commis une faute... et que c'était à moi de les persuader de m'accepter comme l'un des leurs⁸. »

Que Milan Kundera ait pu le supposer dans son propre cas est fort plausible. Si le Parti ne veut plus de lui, c'est qu'il a ses raisons⁹. Que ses anciens camarades ne lui adressent plus la parole démontre qu'il est coupable. Et tant pis s'il ignore de quoi. Rien d'étonnant, dans ces conditions, que *Le Procès* de Kafka soit devenu l'un de ses livres de chevet. Si, certains jours, il éprouve de la colère, c'est la frustration qui chez lui l'emporte la plupart du temps. Partout dans la ville, l'Histoire continue sans lui sa farandole, lui rappelant qu'il n'est qu'un pestiféré. « C'était encore Dieu sait quel anniversaire et une fois de plus il y avait dans les rues de Prague des rondes de jeunes qui dansaient. J'errais parmi eux, j'étais tout près d'eux, mais il ne m'était pas permis d'entrer dans aucune de leurs rondes¹⁰. »

Tandis que les coupables putatifs expient en silence leurs péchés imaginaires, ceux qui sont dans la ronde exultent, sûrs de détenir la vérité. La certitude de se trouver du bon côté les enivre. On leur a suffisamment assené qu'ils étaient l'avenir du socialisme. En tant que jeunes, ils ont leur mot à dire. Le Parti compte sur eux pour repérer les nostalgiques de l'ancien monde. Alors ils remplissent leur mission sans état d'âme. À l'université, les étudiants communistes sont chargés d'observer leurs professeurs et de transmettre au comité politique de la faculté un rapport sur le contenu de leurs cours. C'est l'heure de la revanche. Ce n'est plus eux qu'on évalue, c'est le contraire.

En cette époque d'exaltation révolutionnaire, le doute et la nuance sont congédiés : l'individualisme est considéré comme l'ennemi de la classe ouvrière, et le mot « intellectuel » comme une insulte. Peu de « danseurs » se rendent compte que ce manichéisme, qui a colonisé tous les aspects de la vie sociale, y compris les rapports amoureux, ouvre la porte à tous les excès, à toutes les injustices. « Ils allaient aux réunions, dénonçaient leurs concitoyens, mentaient et s'aimaient »,

résumera Kundera, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, à propos d'un couple de militants d'alors. La période est en effet à la délation. Au nom de la révolution, on incite, et même on oblige, à dénoncer tous ceux qui n'adhèrent pas aux idéaux socialistes. Et comme personne n'est jamais à l'abri d'une attitude contre-révolutionnaire, il est loisible si nécessaire de retourner cette délation contre soi-même en se livrant à l'autocritique, un exercice dans lequel excellent les intellectuels. « Il existe un masochisme des intellectuels, ironisera Kundera. Ils forment la seule couche capable de se démasquer, de s'analyser, sans intervention de personne. Avec délice, ils donnent raison aux ravisseurs de leur liberté. Comprendre une vérité qui va contre vous, voilà qui requiert une laborieuse démarche de la raison, dont les clercs ne sont pas peu fiers¹¹. »

Après cette première année d'euphorie, peu à peu la véritable nature du régime commence à se dévoiler. À la spontanéité insurrectionnelle succède l'embrigadement organisé : « À Prague, l'année 1949 fut pour les étudiants tchèques cette curieuse transition où le rêve n'était déjà plus seulement un rêve ; leurs cris de liesse étaient encore volontaires, mais déjà obligatoires¹². » Exemple de cette mainmise idéologique, l'évolution d'un Jaromil qui, dans *La vie est ailleurs*, abandonne « de beaux aphorismes provocants » pour « quelques slogans recommandés par la section centrale de propagande ».

Sous la ferveur point déjà la terreur. La méfiance envers le prochain se répand. Le pouvoir, dans sa paranoïa, croit voir des ennemis partout, y compris en son sein – ennemis, de l'intérieur comme de l'extérieur, qu'il convient d'éliminer. « L'ennemi de classe s'était infiltré dans le Parti communiste ; mais que les espions et les traîtres le sachent bien : les ennemis camouflés seraient traités cent fois pis que ceux qui ne cachaient pas leurs opinions, car un ennemi camouflé est un chien galeux¹³. »

Appelé à demeurer vigilant face aux menaces de contre-révolution, le citoyen en vient à trouver normale, au point de l'approuver, l'arrestation de ceux dont hier encore il louait les

qualités révolutionnaires. Ces arrestations, réelles ou supposées, car elles ne sont parfois que de simples rumeurs, il sait qu'un jour il pourra lui-même en être l'objet. « Jaromil ne savait évidemment pas que le type brun qui dirigeait le cercle de la jeunesse marxiste avait été arrêté ; certes, il se doutait vaguement qu'il y avait des arrestations, mais il ne savait pas qu'on arrêtait les gens par dizaines de milliers, et aussi parmi les communistes, que les détenus étaient torturés et que leurs fautes étaient la plupart du temps imaginaires¹⁴. »

Le 27 septembre 1949, la députée socialiste Milada Horáková, symbole de la lutte contre l'occupant nazi, est arrêtée et accusée de complot visant à renverser le régime communiste. Les services de sécurité tchécoslovaques, qui cherchent vainement à faire avouer l'accusée, orchestrent une campagne de calomnie à la suite de laquelle les comités d'usine, les administrations et les mairies appellent à une condamnation exemplaire. Jugée avec douze de ses « complices », elle est pendue le 27 juin 1950. Lors du procès, le journaliste, historien et surréaliste tchèque Závěš Kalandra, entré au Parti communiste tchécoslovaque en 1923, déporté pendant la Seconde Guerre mondiale, est pour sa part soupçonné d'être à la tête d'un groupe trotskiste imaginaire. Il est inculpé d'espionnage et de trahison. Malgré les protestations d'Albert Einstein, André Breton et Albert Camus, il sera pendu le même jour que Milada Horáková. Le lendemain, dans les rues de Prague, des rondes de jeunes danseurs fêtent l'événement à leur façon : « Ils dansaient avec encore plus de frénésie, parce que leur danse était la manifestation de leur innocence qui trancha avec éclat sur la noirceur coupable des deux pendus, traîtres au peuple et à son espérance¹⁵. »

Comment l'aveuglement a-t-il pu conduire de jeunes gens, qui n'avaient rien de monstrueux, à se réjouir de la mise à mort d'une ancienne résistante et d'un intellectuel communiste de la première heure ? Comment un tel endoctrinement a-t-il pu fonctionner ? Sans doute ces jeunes fanatisés n'étaient-ils pas conscients de la violence de leur aveuglement. Bien qu'exclu de la ronde, Milan Kundera ne rejette pas non plus le communisme, tant est puissante sa force d'attraction. Il lui

faudra le recul de trois décennies pour analyser dans *Le Livre du rire et de l'oubli* le phénomène de manipulation des masses qui s'intensifia à partir de février 1948 : « Oui, on peut dire ce qu'on veut, les communistes étaient plus intelligents. Ils avaient un programme grandiose. Le plan d'un monde entièrement nouveau où tous trouveraient leur place. [...] Il n'est donc pas surprenant que ces enthousiastes, ces courageux aient aisément triomphé des tièdes et des prudents et qu'ils aient bien vite entrepris de réaliser leur rêve, cette idylle de la justice pour tous¹⁶. »

Premier roman qu'il écrira en France, *Le Livre du rire et de l'oubli* est certainement son ouvrage le plus politique. Une fois Kundera hors d'atteinte de la censure, l'éloignement tant géographique que temporel lui permet de saisir avec une netteté suffisante ce qu'il a vécu. Ce processus d'écoulement du temps, s'il permet parfois de comprendre *a posteriori* les événements historiques, peut aussi servir aux régimes totalitaires à reconstruire l'Histoire en faisant disparaître certains protagonistes. L'incipit du livre met en scène deux personnages historiques – Klement Gottwald et Vlado Clementis – et un couvre-chef, une toque en fourrure. La scène se passe en février 1948 au balcon du palais Kinski, sur la place de la Vieille-Ville à Prague. En contrebas, des dizaines de milliers de personnes sont venues acclamer Gottwald, le nouvel homme fort du pays. Comme le froid est vif – on est en février –, Clementis, futur ministre des Affaires étrangères du nouveau gouvernement communiste, nommé après la mort de Jan Masaryk, ôte sa toque et la dépose avec respect et affection sur la tête de son leader. La scène sera immortalisée par une photo reproduite à des centaines de milliers d'exemplaires. « C'est sur ce balcon qu'a commencé l'histoire de la Bohême communiste », écrit Kundera, qui évite d'employer l'appellation officielle de « Tchécoslovaquie », alors même que Clementis est slovaque. « Tous les enfants connaissent cette photographie pour l'avoir vue sur les affiches, dans les manuels et dans les musées¹⁷. »

Quatre ans plus tard, en 1952, le cliché existe toujours, mais Gottwald est seul au balcon. « Là où il y avait Clementis, il n'y a plus que le mur vide du palais. De Clementis, il n'est

resté que la toque de fourrure sur la tête de Gottwald. » En disparaissant de la photographie, Vladimir « Vlado » Clementis disparaît de l'Histoire. L'appareil du Parti jugeant sans doute cette modification trop pusillanime, Gottwald décide de liquider physiquement le dirigeant, à l'issue d'un procès-spectacle au cours duquel sont jugées treize autres personnalités communistes. Ce procès, dans le plus pur style des procès staliniens des années 1930, est appelé par les historiens « procès Slánský », du nom du premier secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque depuis 1948 et rival de longue date de Klement Gottwald. En novembre 1951, Rudolf Slánský et treize autres membres du Parti, dont huit ministres ou vice-ministres, sont arrêtés et accusés de « titisme », c'est-à-dire d'être des partisans de la politique d'indépendance vis-à-vis de l'Union soviétique prônée par le Yougoslave Josip Tito. Cette accusation sans fondement a notamment pour but de désigner des boucs émissaires à la situation de pénurie alimentaire qui commence à susciter un fort mécontentement parmi la population. Elle permet en outre, conformément à la nouvelle politique anti-israélienne de Staline, de dénoncer un complot sioniste, onze des quatorze accusés étant juifs.

Ce procès politique aux relents d'antisémitisme a une autre ambition, celle d'étouffer toute velléité d'opposition, les accusés servant d'exemple. Il s'agit non seulement de condamner, mais aussi d'humilier. Y faisant allusion, Kundera écrit dans *La Plaisanterie* : « Dans maintes salles (du Parti, de la justice, de la police), des mains sans cesse se levaient pour enlever aux accusés la confiance, l'honneur, la liberté. » Brisés psychologiquement par des heures de torture et de lavage de cerveau, les accusés, forcés à avouer, sont amenés lors des interrogatoires à réciter des réponses apprises par cœur. Un processus qu'Artur London, un ancien des Brigades internationales, condamné à la prison à vie, racontera plus tard en détail dans *L'Aveu*¹⁸, livre porté à l'écran par Costa-Gavras en 1970. Lors du procès, Slánský, qui dans sa carrière d'apparatchik avait lui-même dirigé la répression contre de potentiels ennemis du socialisme, s'accusera publiquement de crime contre l'État et requerra contre lui-même la peine de mort. Il sera pendu le 3 décembre 1952, ainsi que dix autres

inculpés, dont Vlado Clementis. Comme l'écrira l'historien tchèque Václav Černý dans ses *Mémoires*, en reprenant une formule bien connue de *La Mort de Danton* de Georg Büchner : « Avant le procès de Slánský, ce n'étaient que les têtes des adversaires qui tombaient. Avec Slánský, "la Révolution a commencé à manger ses propres enfants". »

La II^e République tchécoslovaque, née après les accords de Munich en 1938, avait pris fin avec l'invasion allemande de 1939.

La vie est ailleurs.

Philip Roth, « Conversation à Londres et dans le Connecticut avec Milan Kundera », in *Parlons travail* (2001), traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2004. Interview réalisée à l'origine pour *The New York Times Book Review*, 30 novembre 1980.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Entretien avec Christian Salmon, in *L'Art du roman*.

La Plaisanterie.

Cité par Jean-Baptiste Harang, « La Moravie est belle », *Libération*, 18 novembre 1999.

Dans un entretien avec l'hebdomadaire *Tyden*, 15 août 2005 ; cité par Jaroslav Braha, « Antonín Liehm, l'hérétique qui voulait sauver la culture », *Le Courrier des pays de l'Est*, n° 1058, 2006/6.

Le thème de l'autoculpabilisation sous le communisme a notamment été traité par Arthur Koestler dans son roman *Le Zéro et l'Infini* (1940).

Le Livre du rire et de l'oubli.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

La vie est ailleurs.

La Plaisanterie.

La vie est ailleurs.

Le Livre du rire et de l'oubli.

Ibid.

Le Livre du rire et de l'oubli.

Artur London, *L'Aveu*, Gallimard, 1968.

L'Âge lyrique

C'est en poète que Milan Kundera fait son entrée en littérature. Ses premiers contacts avec la poésie, qui remontent à l'enfance, sont liés à un souvenir précis : « J'ai entendu pour la première fois les vers de Vítězslav Nezval, le plus grand des surréalistes tchèques, quand, garçon de dix ans, je passais l'été dans un village morave. Les étudiants d'alors, qui venaient en vacances chez leurs pères paysans, les récitaient comme ensorcelés. Pendant des promenades vespérales à travers les champs de blé, ils m'ont appris toutes les poésies de sa *Femme au pluriel*¹. » Cette évocation, où se mêlent les paysages champêtres de sa Moravie natale et les sonorités d'une poésie avant-gardiste, atteste déjà l'attachement du futur écrivain à ses racines, en même temps que sa grande attirance pour la modernité.

Qui d'autre illustre mieux que Vítězslav Nezval (1900-1958) la richesse de la culture tchèque de l'entre-deux-guerres ? Avant de fonder le groupe surréaliste de Prague en mars 1934, ce fils d'instituteur morave est à l'origine du poétisme, courant littéraire inspiré du dadaïsme et typiquement tchèque. « Vu l'absence de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie dans la société tchèque, l'avant-garde pragoise était beaucoup plus proche des gens simples, du monde du travail et de la nature. Cette situation a conditionné jusqu'à son imagination. Je vois dans mon souvenir Nezval, avec sa figure rouge et toujours excitée, je l'entends répéter le mot *concret*, cet adjectif qui représentait pour lui la qualité substantielle de l'imagination moderne, qu'il désirait on ne peut plus lourde de perceptions, d'expériences vécues et de souvenirs². »

Tout en conservant son identité propre, Nezval, qui en 1935 fera venir à Prague André Breton et Paul Éluard pour une série de conférences, introduira l'esprit du surréalisme dans la poésie tchèque, notamment sa façon de sacraliser les femmes. Son recueil *Femme au pluriel*, grâce auquel le jeune Kundera fera son initiation poétique, date de 1936. Après la guerre, dans les années 1950, devenu le poète officiel du régime communiste, Nezval publiera des poèmes à la gloire de Klement Gottwald et de Staline, qualifié par lui de « notre ami le généralissime de la paix ». Vers la fin de sa vie, il renouera avec ses passions d'avant-guerre. Ainsi, en 1957, signera-t-il la préface d'un recueil de poèmes d'Apollinaire, traduits en tchèque par Milan Kundera qui, la même année, cessait lui-même d'écrire de la poésie. À sa mort, en 1958, Aragon écrira :

La radio ce soir a parlé de Nezval

Pour dire qu'il s'est tu

[...]

Ainsi Prague a perdu son âme et son poète

Lorsque j'irai tantôt je ne l'y verrai pas

Et son cœur s'est brisé comme un verre qu'on jette

À la fin du repas

Le plus étonnant dans le souvenir d'enfance de Kundera, ce n'est pas tant qu'un petit garçon de dix ans ait pu être séduit par les poèmes surréalistes de Nezval, mais qu'il en ait pris connaissance par l'intermédiaire de jeunes gens enthousiastes qui les savaient par cœur : « Les étudiants d'alors, qui venaient en vacances chez leurs pères paysans, les récitaient comme ensorcelés. » Imagine-t-on des jeunes Français de 1939 récitant à tue-tête sur leur lieu de vacances les vers de Paul Éluard ?

En 1966, revenant avec Antonín J. Liehm sur cette passion pour la poésie, Kundera y verra une particularité tchèque. Ainsi souligne-t-il l'omniprésence en Tchécoslovaquie de la poésie, y compris dans des documents ou des contextes dans lesquels on s'attend le moins à la trouver. « Pas un seul

périodique littéraire qui, chez nous, ne publie régulièrement des vers. Le *Rudé Pravo*³ lui-même en imprime quotidiennement. [...] Feuilletant dernièrement un manuel de médecine traitant des affections de la vésicule biliaire, j'ai noté qu'il était parsemé de poèmes. » Ce même tropisme pour la poésie, il le constate chez les traducteurs tchèques, si obnubilés par les poètes qu'ils en négligent les autres genres littéraires : « Il n'y a pour ainsi dire aucun poète de quelque importance qui n'ait été traduit dans notre langue, on en traduit même couramment de tout à fait secondaires. Quant à Baudelaire, Rimbaud, Maïakovski, le travail a été exécuté sans omettre une seule lettre d'un seul mot. Maintenant, comparez avec ce qui a été traduit de la prose et du théâtre et l'immensité des lacunes vous laissera muet de saisissement⁴. »

Au moment où il se livre à cet état des lieux, Kundera est sur le point de publier *La Plaisanterie* et de choisir définitivement le roman comme unique moyen d'expression. Il vient de tirer un trait sur sa propre activité de poète, qui fut tout sauf anecdotique. Cette tyrannie de la poésie comme genre littéraire dominant n'est pas pour lui un problème mineur ; il y reviendra quelques années plus tard, dans *La vie est ailleurs*, déplorant à nouveau, avec beaucoup de férocité et peut-être d'auto-ironie, cette pléthore de poètes dans son pays : « Je suis certain que tout ou tard nous allons exporter des poètes. D'autres pays exportent des monteurs, des ingénieurs, du blé ou du charbon, mais nous, notre principale richesse, ce sont les poètes lyriques. Les poètes tchèques iront fonder la poésie des pays en voie de développement. En échange de nos poètes, nous pourrions acquérir des noix de coco et des bananes. »

À y regarder de près, c'est moins la poésie en tant que telle qui est visée dans ces lignes sarcastiques que les poètes lyriques, et plus précisément l'« âge lyrique ». Cette formule, apparue pour la première fois dans *La Plaisanterie*, devait initialement servir de titre à son deuxième roman, *La vie est ailleurs*. Que signifie-t-elle au juste ? Il s'en explique dans le même entretien avec Antonín J. Liehm : « L'expression 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 propre importance et son prix. » Selon Kundera, l'âge lyrique est une période de la vie dominée par le narcissisme, par laquelle passe tout être en formation, mais qu'il convient de dépasser pour devenir adulte. « 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'épouvante⁵. »

Lorsque Kundera prononce ces mots, il a trente-sept ans, l'âge auquel est mort Rimbaud. Et s'il met tant d'énergie à railler cette immaturité existentielle et littéraire, c'est que lui-même a traversé l'âge lyrique. Pendant une quinzaine d'années, il aura écrit et publié de la poésie. Une période où poésie et engagement politique allaient pour lui de pair. « Ma propre jeunesse, mes activités et mes intérêts lyriques, pour moi, se confondent avec la pire saison des années staliniennes⁶. »

Il a quinze ans, en pleine guerre, quand il commence à écrire des vers. À la Libération, il publie dans *Gong*, une revue de Brno, des traductions en tchèque des textes de Vladimir Maïakovski, poète futuriste russe et chantre de la Révolution bolchévique. Il vénère alors le poète sans réserve et ne cessera de lui conserver de l'admiration, même après des années passées sous le totalitarisme communiste. Maïakovski, qui restera toujours pour lui un mystère : « Comment est-il possible que le chauvin de la Russie soviétique, le faiseur de propagande versifiée, celui que Staline lui-même appela “le plus grand poète de notre époque”, comment est-il possible que Maïakovski demeure un immense poète, l'un des plus grands⁷ ? »

Le suicide de Maïakovski en 1930 marque un tournant dans les rapports entre littérature et communisme. La même année se tient à Kharkov, en Ukraine, une conférence sous l'égide de l'Union des écrivains révolutionnaires. Y est réaffirmé le rôle de la littérature comme instrument de propagande, conception à laquelle Louis Aragon, au nom des surréalistes, finira par adhérer. Un ralliement qui sera qualifié de trahison par André Breton. En 1934, à Moscou, l'idéologue soviétique Andreï

Jdanov énoncera dans un discours les canons du « réalisme socialiste », une esthétique dont le seul but est de servir la construction de la nouvelle société : « Les représentants de la littérature bourgeoise sont envahis par le pessimisme, l'incertitude du lendemain, le goût des ténèbres, constate Jdanov. Ils préconisent le pessimisme comme théorie et pratique de l'art. Et seul un petit nombre d'écrivains, les plus honnêtes et les plus clairvoyants, essaient de trouver une issue sur d'autres chemins, dans d'autres directions, et de lier leur sort à celui du prolétariat et de sa lutte révolutionnaire. Être ingénieur des âmes, cela veut dire avoir les deux pieds sur le sol de la vie réelle. »

Cette doctrine, destinée en premier lieu aux artistes et écrivains soviétiques, aura aussi vocation à être appliquée, après la Seconde Guerre mondiale, dans les pays satellites de l'URSS. Cependant, la promotion du réalisme socialiste au rang de doctrine artistique officielle de la Tchécoslovaquie communiste n'ira jamais sans difficulté. En effet, sous la I^{re} République, entre 1918 et 1938, la Tchécoslovaquie a connu une effervescence avant-gardiste aux antipodes du dogmatisme du réalisme socialiste promu en Union soviétique. Ce mouvement devait toucher bien sûr la poésie, genre littéraire tchèque par excellence. Au sortir de la Première Guerre mondiale, une génération de jeunes poètes, pour la plupart nés au début du xx^e siècle, découvre Guillaume Apollinaire grâce à l'*Anthologie des poètes français* publiée en 1920 par Karel Čapek. Presque tous les poètes de l'avant-garde tchèque voueront aussitôt un véritable culte à l'auteur d'*Alcools*, notamment en traduisant tout son œuvre, tradition qui se perpétuera jusqu'à Kundera. Son influence est flagrante chez Vítězslav Nezval, dont le poème « L'enchanteur merveilleux » est une réponse à *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire. De même, Jaroslav Seifert, en 1925, commence-t-il son recueil *Sur les ondes de la TSF* par un texte consacré à l'auteur d'*Alcools*. Le poète pragois, qui recevra en 1984 le prix Nobel de littérature, sera décrit par Kundera comme « le poète lourd avec ses pattes posées sur la table, le poète avec sur lui l'expression tangible du génie de la nation⁸ ».

Comme les surréalistes français, ces poètes tchèques de l'entre-deux-guerres, qui se veulent aussi des écrivains prolétariens, devront à un moment ou un autre se situer par rapport au dogme communiste. Comme eux, ils estiment que la littérature doit être révolutionnaire, non seulement par le contenu idéologique mais surtout par la forme, ce qui les dispense du devoir systématique de propagande. Cette position est exprimée par le surréaliste Závěš Kalandra : « L'exemple du peintre Courbet ou du poète Rimbaud au temps de la Commune de Paris permet à Breton de démontrer que l'activité révolutionnaire de l'artiste se révèle en rapport parfait avec le caractère de son œuvre artistique, même quand thématiquement il n'y fait pas entrer les événements ou les mots d'ordre politiques⁹... »

Influencés par Breton et ses amis, les surréalistes tchèques, loin d'être de simples imitateurs ou des disciples, sauront trouver leur style propre. Une originalité que Kundera relève : « Le surréalisme français est souvent expliqué comme une révolte contre l'esprit rationaliste occidental, contre la froideur cartésienne. [...] Le surréalisme tchèque n'avait pas de raison de se révolter contre le cartésianisme tchèque, qui n'existait pas ; il représentait au contraire un aboutissement organique de la tradition artistique de Prague, la confirmation de sa spécificité fantastique et irrationnelle. [...] Presque toutes les grandes personnalités de la culture tchèque moderne sont marquées par l'enchantement, par l'imagination, par la tentation surréalistes¹⁰. »

L'avant-garde tchèque de l'entre-deux-guerres est un mouvement si fortement ancré dans la culture nationale que, par miracle, elle survivra en se transformant. Pendant l'occupation nazie est créé le Groupe 42 (d'après l'année de sa naissance), un cercle de peintres et de poètes. Contrairement aux surréalistes, les poètes du Groupe 42 s'inspirent de la culture américaine, notamment d'auteurs comme Langston Hughes, Edgar Lee Masters ou Carl Sandburg. Esthétiquement, leur prédilection va aux paysages urbains. D'un point de vue formel, ils sont des adeptes de la fragmentation, de la polyphonie et des motifs récurrents, autant de caractéristiques des romans de Milan Kundera. Ce

dernier admettra d'ailleurs volontiers avoir subi l'influence du Groupe 42 au commencement de sa carrière d'écrivain : « Mes débuts en vers devaient sans doute valoir beaucoup mieux que ce que j'ai fait paraître plus tard, suspendus quelque part à mi-chemin du surréalisme et du genre de poésie qui caractérisait le "Groupe 42" : Blatný, Kainar, Kolář. Je raffolais de ces trois poètes¹¹. » Natif de Brno, comme Kundera, mais de dix ans son aîné, Ivan Blatný devait s'exiler en Angleterre. Jiří Kolář, lui, restera dans son pays où, au début des années 1950, il aura maille à partir avec le régime communiste. Traité de « hyène cosmopolite » et de « monstre littéraire » par l'Union des écrivains tchécoslovaques, il passera neuf mois en prison. Quant à Josef Kainar, d'abord existentialiste, il se tournera après février 1948 vers une poésie plus engagée.

En 1984, dans un court texte publié par *Le Monde*, dans lequel il revient sur les principales étapes de sa vie, Kundera écrit : « Quand j'ai eu seize ans, j'ai lu Marx. Le communisme m'a captivé autant que Stravinsky, Picasso et le surréalisme. Il promettait une grande et miraculeuse métamorphose, un monde complètement nouveau et différent¹². » Édifiante, cette mise sur le même plan du communisme et de l'art moderne donne une idée des contradictions avec lesquelles a dû se débattre Kundera jusqu'à son départ de Tchécoslovaquie en 1975. Son goût pour l'art moderne, il ne cessera de le rappeler, lui vient de son père : « C'était un pianiste malheureux, parce qu'il s'est consacré uniquement à faire connaître la musique moderne : Stravinsky, Schoenberg, Janáček. À l'époque, les vrais connaisseurs de la musique étaient peu nombreux, alors les salles où mon père jouait cette musique difficile étaient vides. Cela a créé chez moi une passion, non seulement pour mon père, mais, à travers mon père, une passion pour la musique moderne, et l'art moderne en général, pour cet art qu'on pratique devant des salles qui sont vides, qu'on pratique à contre-courant, contre les conventions¹³. »

Malgré sa formation musicale approfondie, Milan Kundera ne sera pas musicien. C'est un autre Ludvík de sa famille, son cousin, qui, en tant que poète, jouera un rôle déterminant sur ses orientations littéraires. De neuf ans plus âgé que Milan, Ludvík Kundera (1920-2010) appartient à la deuxième vague

du surréalisme tchèque. Il est membre de Ra, un groupe fondé à la Libération, à cheval sur Brno et sur Prague, où se côtoient poètes, peintres et photographes : Miloš Koreček, Bohdan Lacina, Václav Zykmond, Josef Istler, Vilém Reichmann.

Auteur en 1945 de *Jeunes Surréalistes*, le manifeste de Ra, Ludvík Kundera publie son premier recueil de poèmes, *Konstantina*, en 1946. La même année, il se lie d'amitié avec František Halas, grand poète morave originaire de Brno, qu'il considérera toujours comme son mentor et dont il écrira la biographie en 1999. Halas devait mourir prématurément d'insuffisance cardiaque à l'âge de quarante-huit ans, en 1949. Cette mort, vécue comme un drame national, donna lieu à des hommages dans tout le pays, auxquels prirent part des dirigeants communistes. Le vent tournera l'année suivante quand, lors d'une réunion de l'Union des écrivains, le critique littéraire stalinien et futur ministre de la Culture Ladislav Štoll fera le procès de Halas, lui reprochant son subjectivisme et son formalisme.

L'épisode marquera durablement Milan Kundera. À tel point, dix-sept ans plus tard, qu'il sera raconté par le personnage principal de *La Plaisanterie* : « Dans une cantine de conscrit, j'avais apporté trois recueils de vers où je me replongeais sans cesse, y puisant réconfort : des poèmes de František Halas. [...] ce sont les seuls recueils de vers auxquels je me sois jamais attaché. Je les ai découverts après mon exclusion du Parti ; juste à cette époque, le nom de Halas se trouvait à nouveau célèbre, car l'idéologue en chef de ces années-là venait d'accuser le poète, depuis peu disparu, de morbidité, de manque de foi, d'existentialisme et de tout ce qui rendait, alors, un son d'anathème politique. »

C'est par l'intermédiaire de son cousin que Milan Kundera, encore lycéen, est introduit dans le milieu artistique pragois. Ludvík, qui collabore à la revue littéraire *Mladé Archy* (« Feuillet de jeunesse »), a en effet obtenu qu'y soient publiés quelques poèmes de Milan. L'ambition du mensuel est de faire connaître les tendances les plus modernes de la littérature, en publiant tout ce qui se fait de nouveau dans la Tchécoslovaquie de l'immédiat après-guerre, mais aussi des textes d'écrivains étrangers traduits en tchèque. Paraîtront une

vingtaine de numéros entre 1945 et 1949, date de l'interdiction de la revue par le régime communiste.

Parmi les membres les plus brillants de cette jeune avant-garde, Jan Grossman, élève de František Halas, est un théoricien de la poésie existentialiste. Intellectuel éclectique, il consacra une grande part de sa vie au théâtre. Par la suite professeur d'art dramatique et metteur en scène, il est le premier, dans les années 1960, à monter les pièces de Václav Havel. Pour Jan Grossman, la littérature ne doit pas servir une idéologie, mais a pour mission de rendre compte de la condition humaine, une conception irréconciliable avec le réalisme socialiste qui lui vaudra, après février 1948, d'être chassé de la faculté de philosophie.

À l'époque de *Mladé Archy*, malgré son jeune âge (il est né en 1925), Grossman fait déjà autorité en matière de littérature : « Il exerçait une influence quotidienne sur les auteurs, se souviendra le romancier Ivan Klíma. C'est pourquoi de nombreux auteurs lui donnaient leurs textes à lire. On savait que Grossman tâcherait de trouver, comme il disait, l'énergie qui avait obligé l'auteur à écrire son texte. » Après avoir lu dans la revue les poèmes de Kundera, Grossman lui fait savoir qu'il aimerait faire sa connaissance. Cette marque d'intérêt flatte le jeune homme, mais aussi l'impressionne : « L'élève de première que j'étais alors prit le train pour Prague, occupant ses cinq heures de voyage à préparer un tas d'idées intéressantes en vue de l'entretien avec un homme considéré à l'instar de Socrate. Grossman me reçut (il était en ce temps-là lecteur au Théâtre national) avec sa noble affabilité coutumière, me traita comme s'il me prenait au sérieux et, même, m'invita à déjeuner¹⁴. »

Dans l'intervalle des trois années qui séparent la libération de son pays de l'arrivée au pouvoir des communistes, Milan Kundera passe de l'adolescence à l'âge adulte. Baignant dans le milieu artistique, fils d'un pianiste et cousin d'un poète, il cherche encore sa voie. En Tchécoslovaquie, où la culture n'a pas encore été mise sous cloche, une incroyable variété de courants artistiques et intellectuels – structuralisme, surréalisme, existentialisme, etc. – cohabitent et parfois s'affrontent. Comment se repérer dans ce maelstrom ? De sa

rencontre avec Grossman, Milan ressort avec une curiosité accrue pour l'existentialisme. Son intérêt pour cette philosophie, extrêmement populaire auprès de la jeunesse occidentale, ne cessera de s'accroître. En 1947, il assiste dans un théâtre de Brno à une représentation de la pièce de Jean-Paul Sartre, *Huis clos*. « Ce froid dans le dos..., se souviendra-t-il. Depuis, jamais aucune pièce ne devait me causer un ébranlement comparable. Tout au long de la quarantaine imposée par le réalisme socialiste, Sartre m'a conservé vivant l'ultime grand souvenir d'un "univers réprouvé". Je ne puis vous dire l'émotion qui m'étreignit quand, voilà quelques années, je me vis soudain devant lui¹⁵. »

Malgré son intensité, ce coup de foudre littéraire aura peu de retentissement sur l'œuvre de Kundera, du moins en apparence. Quand, plusieurs décennies plus tard, en 1984, Kundera évoque dans *Le Monde* ses influences en tant qu'écrivain, en plus des nombreux romanciers auxquels il s'estime redevable – de Rabelais à Gombrowicz, en passant par Kafka et Broch –, il cite trois philosophes : Platon, Nietzsche et Heidegger. Aucune mention de Sartre, dont il connaît pourtant bien les écrits, notamment *L'Être et le Néant*. Kundera affirmera cependant, un peu plus tard, savoir gré à Sartre d'avoir, dans ses pièces et ses romans, détaché les personnages des contingences psychologiques pour les placer dans des situations révélatrices de leur être. Et c'est en quoi il est lui-même sartrien. En revanche, outre la notion d'art engagé, Kundera conteste la manière didactique dont Sartre envisage la littérature, comme le moyen d'illustrer des idées. Selon lui, c'est la situation romanesque qui engendre l'idée et non pas l'inverse. Cette différence fondamentale est soulignée par le grand théoricien tchèque de la littérature Václav Černý : « Dans les romans du Français, les situations existentielles sont toujours une concrétisation littéraire postérieure à une philosophie de la vie préalable. On sent que l'histoire d'une vie a été imaginée pour démontrer et illustrer un concept abstrait. Les grandes situations existentielles dans la vie de Ludvík¹⁶ sont créées par son destin même et les réflexions philosophiques sur la vie [...] nous viennent à l'esprit

seulement après coup, elles naissent, elles résultent de la force de conviction d'une image poétique¹⁷. »

Sartre entretiendra sa vie durant des rapports compliqués avec le marxisme en général et les régimes communistes en particulier. Après la guerre, les idéologues soviétiques, voyant dans l'existentialisme un dangereux rival du communisme, tirent à boulets « rouges » sur le philosophe français, traité de « hyène dactylographe ». À la mort de Staline, en 1953, les relations se pacifient et Sartre fait un premier séjour à Prague. Il y reviendra à de multiples reprises et sera toujours très au fait de la situation tchécoslovaque. C'est en 1963, lors d'une visite à Prague en compagnie de Simone de Beauvoir, qu'il fait la connaissance de Milan Kundera par l'intermédiaire d'Antonín J. Liehm, son traducteur tchèque. Quelque temps plus tard, en 1964, Sartre sera l'un des premiers – bien avant Gallimard – à publier, dans *Les Temps modernes*, une traduction de la nouvelle de Kundera *Personne ne va rire*. Celle-ci figurera dans le recueil *Risibles Amours* en 1970. Sa publication dans *Les Temps modernes* suivra de peu la parution, dans *Les Lettres françaises*, dirigées par Aragon, d'une première nouvelle en français, *La Pomme d'or de l'éternel désir*.

En 1970, deux ans après le Printemps de Prague, Sartre accepte de préfacier la version française du livre de Liehm¹⁸ sur « le phénomène culturel tchécoslovaque ». Dans ce long texte, il mentionne plusieurs fois Kundera, pour constater l'antinomie entre l'humour et le communisme : « Ce qui distingue l'*homo bureaucraticus*, c'est un ensemble de caractères négatifs. Il ne rit pas : “Les responsables tenaient le rire déplacé dans leur position.” Autant dire qu'ils l'avaient désappris. Et si quelqu'un, contrairement à sa nature instituée, se permettait un éclat de gaieté, il risquait gros et compromettrait son entourage comme l'a prouvé la mésaventure – racontée par Liehm – de jeunes étourdis qui avaient cru pouvoir moquer Nerval impunément ; c'est, j'imagine, ce grotesque épisode qui est à l'origine de *La Plaisanterie*. »

Ce « grotesque épisode », tout porte à croire que Kundera l'a vécu lui-même. « J'avais dit quelque chose qu'il ne fallait pas dire¹⁹ », écrira-t-il laconiquement à propos de son exclusion du Parti en 1948. Celle-ci, comme dans *La Plaisanterie*, sera suivie d'un renvoi de la Faculté. Sur cette période, Kundera confiera à Philip Roth en 1980 : « Après ça, on m'a expulsé de l'université. J'ai vécu parmi les ouvriers. À l'époque, je jouais de la trompette dans un orchestre de jazz dans des cabarets de province. Je jouais du piano et de la trompette. Ensuite, j'ai écrit de la poésie et j'ai peint²⁰. » Dans *Le Monde*, le 27 janvier 1984, il apportera quelques nuances à son récit : « J'ai joué avec un groupe de musiciens ambulants dans les tavernes d'une région minière pour faire danser les gens. » Enfin, dans *Les Testaments trahis*, évoquant de nouveau son exil forcé, il remarquera que la littérature et le rire – revanche sur le destin – sont plutôt du côté du peuple : « Je me rappelle mes vingt ans, un dortoir d'ouvriers, mon Rabelais tchègue sous mon lit. Aux ouvriers curieux de ce gros livre, j'ai dû lire cette histoire que, bientôt, ils ont connue par cœur. Bien qu'ils fussent des gens d'une morale paysanne plutôt conservatrice, il n'y avait dans leur rire pas la moindre condamnation du harceleur verbal et urinaire ; ils ont adoré Panurge... »

Après cette parenthèse expiatoire, espérant s'être fait oublier, Milan revient à Prague. Banni de la Faculté de lettres, il s'inscrit à l'École supérieure de cinéma, la Famu (*Filmová a televizní fakulta*), fondée en 1946. C'est par défaut qu'il fait ce choix, mais aussi par une sorte de masochisme expiatoire, comme s'il voulait se punir des tendances individualistes reprochées par ses anciens camarades du Parti : « Je me souviens de la maxime que je m'étais mise en tête lorsque je m'inscrivis à la Famu : Je renonce à la musique comme à la poésie justement parce qu'elles me tiennent trop à cœur, et je ferai du cinéma parce que cela ne m'attire pas spécialement. De cette façon, je m'affranchirai plus aisément de mes goûts individuels en me consacrant au seul art juste, puisque cet art «sert»²¹. »

À la Famu, où de grands cinéastes comme Miloš Forman, Agnieszka Holland ou Emir Kusturica feront leurs classes,

Kundera étudie d'abord la mise en scène, puis le scénario avec Miloš Václav Kratochvíl, écrivain et scénariste spécialisé dans les sujets historiques. Après l'obtention de son diplôme de cinéma en 1952, il ne quitte pas la Famu, puisqu'il y enseignera la littérature mondiale, d'abord en tant qu'assistant, puis à partir de 1964 comme conférencier. Parallèlement, il reprend son activité de poète, publiant çà et là des poèmes vantant les réalisations du régime – l'un d'entre eux porte sur les aciéries de Moravie – dans des revues de propagande.

En mars 1953, à dix jours d'intervalle, meurent Joseph Staline et Klement Gottwald. Cette double disparition ne met pas fin à la censure littéraire. Un mois plus tôt est paru, chez L'Écrivain tchécoslovaque, maison d'édition créée en 1949 et dirigée par le poète et traducteur Ladislav Fikar, *L'Homme, ce vaste jardin*, premier recueil de poésie de Milan Kundera. Malgré son caractère engagé, le recueil suscitera la polémique, la critique officielle reprochant à l'auteur son individualisme et son hostilité cachée envers le Parti.

L'Homme, ce vaste jardin donne une idée du carcan idéologique au sein duquel devait se mouvoir tout écrivain qui espérait exposer quelques opinions personnelles. Le recueil présente plusieurs facettes, parfois contradictoires. Si, par moments, le jeune poète sacrifie aux habituelles envolées lyriques magnifiant le communisme soviétique – « Au pays de Staline / Nous irons puiser nos forces... » –, c'est pour mieux y faire passer « en contrebande », comme dans le poème « Ce n'est pas l'amour », certaines idées moins conformes à la doctrine officielle, comme l'importance des relations privées, notamment conjugales.

Ce que Kundera suggère entre les lignes, c'est qu'existe une autre esthétique révolutionnaire que celle du Kremlin. « Le réalisme socialiste importé de Russie m'indisposait. Ayant d'autres images de l'art du socialisme, je m'employais à les faire reconnaître. [...] Que la poésie avait le droit à la tristesse, que les vers ne pouvaient être astreints à l'obligation impérative de la rime, que l'art moderne n'était point une élucubration fasciste, comme le prétendaient les idéologues soviétiques²². »

Malgré cette volonté de prendre ses distances avec le dogme, *L'Homme, ce vaste jardin* reste l'œuvre d'un jeune marxiste préoccupé par la lutte des classes et la victoire du prolétariat. Le poète, qui n'a pas encore perdu ses illusions sur la perspective de « jours meilleurs », s'efforce pourtant, non sans une certaine naïveté, d'échapper aux clichés de la littérature engagée en ramenant les sujets politiques à des situations concrètes : un jeune garçon fredonnant *L'Internationale* près d'une voie ferrée, une grand-mère, déroutée par le jargon communiste, réconfortée par son petit-fils, pionnier rouge. Ailleurs, si Kundera fait allusion à son éviction du Parti, au lieu d'en montrer l'absurdité, comme plus tard dans *La Plaisanterie*, il fait son *mea culpa*, promettant à ses camarades qu'il résistera désormais aux tentations narcissiques :

Adieu, miroirs de mes poèmes [...]

Que se consume de chagrin celui qui

*veut vivre loin de son peuple*²³.

Cette autocritique laisse penser que, dans cette première moitié des années 1950, le jeune homme, qui a subi une cuisante disgrâce, est en quête de réhabilitation. En effet, la même année que *L'Homme, ce vaste jardin*, Kundera fait paraître sa traduction du recueil *Acier et Tendresse*, du poète ukrainien Pavlo Tytchyna, publié en Union soviétique en 1941. À cette date, Tytchyna, poète d'avant-garde mal vu du régime, est devenu un thuriféraire de Staline. À cette publication s'ajoute, en 1955, son deuxième recueil poétique, *Le Dernier Mai*, qui se révèle d'une fidélité presque caricaturale à la légende véhiculée par la propagande officielle à propos de Julius Fučík, à qui le livre rend hommage²⁴. Dans ce long poème épique, le héros de la résistance communiste est aux prises avec le commissaire Boehm, agent de la Gestapo. Le policier nazi lui fait miroiter la vie sauve en échange de son renoncement au communisme. Mais le héros préfère mourir plutôt que de trahir ses idéaux. Et le poète de saluer son courage, annonciateur d'un avenir radieux :

Colombe de mon sang

[...]
vole vers les temps de demain
Là où il n'y a plus de fers,
de murs de prison muets
[...]
Colombe, ma messagère,
salue ce pays,
ce pays magnifique,
où il n'y aura plus de Boehm²⁵

« Prague, poème qui disparaît », *Le Débat*, n° 2, juin 1980.

Ibid.

Journal du Parti communiste tchécoslovaque (PCT).

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Ibid.

Ibid.

Les Testaments trahis.

« Connaissez-vous Seifert ? », *Le Nouvel Observateur*, 19 mai 1984.

Záviš Kalandra, au sujet des *Vases communicants* d'André Breton (revue *Doba*, n° 15-16, 1935), cité par Joël G., « Le surréalisme en Tchécoslovaquie », *Iztok*, n° 10, mars 1995.

« Prague, poème qui disparaît », art. cit.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

« Enivré, répudié par le pouvoir », *Le Monde des livres*, 27 janvier 1984.

« Apostrophes », 27 janvier 1984.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Ibid.

Cf. La Plaisanterie.

Cité et traduit par Martin Rizek dans *Comment devient-on Kundera ?*, L'Harmattan, 2001.

Trois générations, op. cit.

Le Livre du rire et de l'oubli.

Philip Roth, « Conversation avec Milan Kundera », in *Parlons travail, op. cit.*

Entretien avec Antonín J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Ibid.

Cité et traduit par M. Rizek, in *Comment devient-on Kundera ?*, *op. cit.*

D'après François Kérel, *Le Dernier Mai* aurait quand même valu quelques ennuis à son auteur à cause de certains traits non conformistes : « Dans son poème, Milan montre un Fučík ayant des regrets de la vie. Un Fučík qui n'est pas spécialement joyeux de mourir pour l'avenir radieux du communisme. C'était peut-être un ouvrage de commande, mais il l'a tout à fait détourné. » (Entretien avec l'auteur.)

Cité et traduit par M. Rizek, in *Comment devient-on Kundera ?*, *op. cit.*

DÉgel

En 1956, Milan Kundera est réintégré au sein du Parti communiste. Selon l'écrivain, comme pour son exclusion huit ans plus tôt, cette réintégration est due au fait d'avoir été confondu avec son ami Jan Trefulka. « Quand mon affaire revint plus tard sur le tapis, on donna lecture d'appréciations sur le compte de Trefulka, lequel avait fait je ne sais quoi au sein de la Fédération de l'Amitié tchécoslovaque-soviétique, tout le monde étant persuadé qu'il s'agissait de Kundera. Cette fois, les fiches en question eurent pour effet de retourner la situation à mon avantage¹. » Anecdote plaisante, à relier, sans doute, au contexte politique du moment. L'année 1956 marque en effet dans les pays communistes le début de la déstalinisation et d'un assouplissement en matière de liberté d'expression, notamment celle des artistes et des écrivains. Le 26 février, à l'occasion du XX^e Congrès du Parti communiste de l'Union soviétique, lors d'une séance à huis clos, le premier secrétaire Nikita Khrouchtchev communique aux 1 436 délégués présents un rapport secret sur la période stalinienne. Dans ce document, qui ne sera publié en URSS qu'à la fin des années 1980, est dénoncé en premier lieu le culte de la personnalité mis en place par Staline, mais aussi les arrestations et les déportations arbitraires qui émaillèrent son règne.

Cette dénonciation, qui porte sur un homme plutôt que sur un système, ne va pas tarder à être relayée par les « partis frères ». Les 29 et 30 mars, Antonín Novotný, premier secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque, organise une réunion extraordinaire du Comité central pour l'informer du « rapport Khrouchtchev ». À cette occasion, invitant ses collègues à s'engager dans le processus de déstalinisation, il se

livre à une critique acérée de la politique menée depuis l'avènement du communisme en Tchécoslovaquie : « Il faut dire clairement que nous avons tous accepté et propagé le culte de la personnalité au sein du Parti. [...] Les principes léninistes de fonctionnement ont été violés et nous avons copié et développé le système nuisible que Staline avait imposé pendant de longues années en URSS². »

Censé demeurer secret, le rapport Khrouchtchev sera rapidement divulgué dans le monde entier. Dans la foulée, les habitants des pays satellites d'Europe centrale en prennent connaissance grâce à Radio Free Europe et à The Voice of America, qui émettent depuis l'Allemagne de l'Ouest. Bien que brouillées, ces deux stations de radio financées par les États-Unis seront, pendant la Guerre froide, l'une des principales sources d'information de la population vivant derrière le Rideau de fer.

À l'origine simple émanation des luttes intestines au sein de l'appareil communiste, le rapport Khrouchtchev aura une conséquence imprévue : celle d'ébranler l'équilibre social dans plusieurs « démocraties populaires » d'Europe centrale et orientale. En juin, à Poznań, un soulèvement d'ouvriers polonais est réprimé dans le sang par l'armée et la police. La troupe tire sur les manifestants. En octobre et novembre, l'insurrection de Budapest est écrasée par l'armée soviétique, causant plusieurs milliers de morts parmi les insurgés hongrois. Rien de cela en Tchécoslovaquie, où la contestation est surtout le fait des intellectuels.

Du 22 au 29 avril 1956, se tient à Prague le Congrès des écrivains tchécoslovaques, le premier depuis 1949. Le thème de la censure et de l'asservissement à l'idéologie dominante surgit dans les débats. Le poète Josef Seifert prend la parole pour aborder la question de la vérité en littérature : « Nous entendons de la part de personnes nullement insignifiantes qu'il est nécessaire qu'un écrivain écrive la vérité. Cela signifie que les écrivains, ces dernières années, n'ont pas écrit la vérité. L'ont-ils écrite, oui ou non ? Volontairement ou involontairement ? Avec complaisance ou avec déplaisir ? Sans enthousiasme ou avec un accord enthousiaste ? Je me tourne vers le passé de la littérature tchèque et je cherche en

vain le cas d'un grand écrivain, en particulier parmi ceux qui dans leurs poèmes ont formulé les postulats de la nation tchèque, un écrivain qui se serait arrêté au milieu de son œuvre et qui aurait alors annoncé à sa nation et à ses lecteurs qu'il n'avait pas dit la vérité. Ou bien connaissez-vous un cas où l'un d'eux aurait annoncé : "Lecteur, pardonne-moi, j'ai marché autour de tes douleurs et autour des peines de la nation tchèque et j'ai fermé les yeux. Je n'ai pas dit la vérité" ? Si quiconque d'autre tait la vérité, il peut s'agir d'un calcul tactique. Si un écrivain tait la vérité, il ment. »

Dans un registre comparable, critiquant la lâcheté de certains de ses confrères, l'écrivain František Hrubín s'en prend violemment aux fonctionnaires de la littérature d'État indifférents au sort de Jiří Kolář, poète et peintre persécuté par le régime : « Ceux qui se promènent, qui écrivent en paix, qui perçoivent sereinement leurs honoraires et qui s'endorment en toute quiétude, ceux qui font comme s'il ne se passait rien et ne clament pas qu'il s'agit d'une injustice sont des égoïstes petits-bourgeois qui se voilent la face. Quant à ceux qui cultivent leur honte en silence, ce sont des lâches. »

Tandis que les écrivains entreprennent de redéfinir leur statut dans la société communiste et dénoncent le carcan idéologique qui les bride, les étudiants donnent eux aussi de la voix. À l'issue d'assemblées tenues dans les universités, ils exigent notamment d'avoir accès à la littérature occidentale, de pouvoir écouter les radios occidentales sans qu'elles soient brouillées, que l'on cesse de diffuser l'hymne soviétique à la fin des émissions de la Radio tchèque, que l'on enlève les étoiles rouges des locomotives... Un mois plus tard, ils défilent dans les rues, renouant avec la tradition des Majales, ces carnivals étudiants interdits depuis 1946 qui, sur un mode ludique et grotesque, étaient l'occasion de faire passer des messages subversifs. C'est ainsi qu'à Bratislava, à la tête du cortège, trône un cercueil paré de l'inscription « La liberté de penser ».

Même s'il n'intervient pas au Congrès des écrivains, Milan Kundera, qui a vingt-sept ans en 1956, ne reste pas insensible au souffle d'air frais qui parcourt le pays. Il a publié l'année précédente un article remarqué, intitulé « Discussion sur notre

héritage », dans lequel il tente de réhabiliter l'héritage de l'avant-garde tchèque et européenne, considéré jusqu'alors comme décadent par l'*establishment* culturel communiste. Par prudence, il ménage cependant celui-ci en arguant du fait que, sans la poésie d'avant-garde internationale, il lui aurait été impossible d'écrire son très orthodoxe poème sur Julius Fučík. Avançant sur une étroite ligne de crête, Kundera s'efforce de démontrer qu'un artiste socialiste, s'il doit rejeter l'idéologie réactionnaire de l'art capitaliste, doit en même temps se montrer capable de s'en approprier les aspects formels les plus novateurs. Encore plus audacieux, dans le même article, il n'hésite pas à déplorer le sort de ces poètes « enterrés vivants dans les cellules de l'abstraction incompréhensible », allusion à peine voilée aux poètes tchèques alors emprisonnés.

En 1956, déstabilisé par la révélation du rapport Khrouchtchev, le pouvoir tchécoslovaque soulève très légèrement le couvercle de la censure. C'est suffisant pour qu'une certaine effervescence, impensable cinq ans plus tôt, se fasse jour dans le monde de la culture et de l'art. En littérature, s'engouffrant dans la brèche ouverte par le Congrès des écrivains, une partie de la jeune génération tente, en créant de nouveaux courants artistiques, de se démarquer de l'esthétique de l'ère stalinienne. Rien de révolutionnaire cependant, la marge de manœuvre de ces « dissidents » étant très mince et s'inscrivant dans le sillon de l'édification du socialisme. Toute opposition frontale, chacun en est conscient, conduirait à une répression qui mettrait fin à ce timide processus de libéralisation.

Cette attitude réformiste, d'« opposition constructive » sera désormais celle de Milan Kundera. D'autres écrivains préféreront soit quitter le pays, soit collaborer plus ou moins ouvertement avec le régime. Dix ans plus tard, revenant sur cette époque, le romancier admettra le caractère insatisfaisant de chacune de ces options : « La génération à laquelle j'appartiens s'est profondément clivée ; certains ont choisi d'émigrer, d'autres de se taire, il y a ceux qui se sont adaptés, et puis ceux (dont je suis) qui ont pris le parti d'une sorte d'opposition légale, constructive. Néanmoins, aucune de ces attitudes n'avait assez de dignité, aucune n'a pu assurer la

sérénité de l'âme. L'émigration devait tourner court, l'émigration intérieure s'étiolait dans la solitude et l'impuissance ; l'opposition, qui, elle, continuait à publier, se voyait inévitablement vouée à l'inconséquence et au compromis ; quant à ceux qui avaient plié sans broncher, ce ne sont plus à présent que des morts, pour l'éthique comme pour l'art³. »

Ce mouvement culturel d'émancipation antistalinien n'est pas le fait d'individus isolés. Afin d'échapper au conservatisme idéologique, fidèles en cela à la tradition de l'avant-garde tchèque, les écrivains se regroupent par affinités. Ainsi Kundera rejoint-il le groupe des « poètes de la vie quotidienne », dont les œuvres sont publiées dans la revue littéraire *Květen* (« Mai » en tchèque). Fondée en 1955 et à l'origine revue mensuelle de l'Union des écrivains tchécoslovaques, *Květen* s'est donné pour vocation de faire découvrir les jeunes auteurs. Dès 1956, elle dénonce l'uniformité de la vie artistique tchécoslovaque et milite pour une plus grande autonomie des arts et de la littérature. Cette ligne éditoriale entraînera la fin de sa parution en juin 1959, quand le régime entendra reprendre en main la culture. *Květen* aura pourtant contribué à faire émerger une nouvelle génération de poètes : Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Miroslav Florian, Miroslav Červenka, Miroslav Holub et Milan Kundera. À rebours des tenants du réalisme socialiste, pour qui seules comptent les masses, ces « poètes du quotidien » privilégient l'évocation de l'expérience individuelle – vision iconoclaste dans un pays communiste –, qu'ils s'efforcent d'atténuer en l'habillant d'un peu de marxisme.

Si la contestation du dogmatisme culturel existe, à plus ou moins grande échelle, dans la plupart des villes de Tchécoslovaquie, son épice est Prague. *Květen*, revue pragoise, illustre bien cette prédominance. Le groupe des « poètes de la vie quotidienne » ne compte d'ailleurs, parmi ses membres, qu'un seul provincial : Milan Kundera, natif de Brno. Cette origine n'est pas sans importance. De tout temps, artistes et écrivains moraves, infiniment soucieux de leurs racines, se sont érigés contre l'hégémonie culturelle de Prague. Très attaché à sa ville natale, Kundera ne cesse, au début de sa

carrière, de déplorer le handicap que représente le fait, pour un artiste tchécoslovaque, d'être originaire de Brno. Ainsi, ce fardeau aurait empêché son père de jouir de la renommée qu'il méritait. De même, selon lui, est-ce à cause de ses origines moraves que le compositeur Leoš Janáček aurait été longtemps dédaigné par l'intelligentsia pragoise : « Avec un long retard, toute la nation aujourd'hui le révère, mais j'ai cependant la conviction qu'on s'entête à le regarder comme un créateur passablement mystérieux qui serait venu d'on ne sait où, de loin, pour entrer dans la culture tchèque. Car ce qui n'existe pas à Prague, cette civilisation tchèque le perçoit comme son "ailleurs"⁴. »

À son arrivée à Prague, qui n'est pourtant qu'à moins de trois heures de route de Brno, Milan connaîtra un avant-goût de l'exil. Un exil doux mais réel, se traduisant par un insidieux dédain de la part de ses interlocuteurs. Ainsi que l'expliquera l'écrivain morave Jan Trefulka, qui s'installe dans la capitale au même moment que son ami Kundera, Prague et Brno, malgré leur proximité géographique, ou peut-être à cause d'elle, ont toujours incarné deux conceptions concurrentes de la culture, et en particulier de la littérature : « Ce n'est pas pareil. La Moravie est orientale, la Bohême occidentale. Nous sommes des poètes, eux sont des prosateurs. Ils ont Dvořák, nous avons Janáček. Étudiants à Prague à la fin des années 1940, nous ressentions très fort le poids de la culture de Bohême, et ces regards un peu condescendants de Prague, capitale de Bohême, sur Brno, vue comme une ville de province. Ce que nous écrivions ne plaisait pas⁵. »

Cette singularité de la culture morave se manifeste jusque dans la langue, différente de celle que l'on parle à Prague et dont le poète Jan Skácel, contemporain de Kundera, aimait à souligner la richesse : « Moi, je suis d'une contrée à dialecte : la Moravie du Sud. [...] Soit dit en passant, le plus joli tchèque se parle sur les collines tchéco-moraves. Les confrères pragois nous trouvent par trop précieux. En Moravie, le curieux est que cette préciosité se rencontre jusque dans les dialectes. [...] Moi-même, je ne sais pas pourquoi, si je viens chez nous, dans le Midi morave, et que j'étudie le vocabulaire, c'est pour constater son extrême richesse. Les gens ont du reste gardé un

sens développé du récit. À Prague, cela s'est réduit aux anecdotes, alors qu'ici les histoires contées demeurent vivantes⁶. »

La Moravie, en tant qu'entité territoriale distincte, apparaît clairement dans toute la première partie de l'œuvre de Kundera, des premiers poèmes, au début des années 1950, jusqu'à son premier roman en 1967. Ainsi, *L'Homme, ce vaste jardin*, son premier recueil publié en 1953, contient-il bon nombre de pièces régionalistes rendant hommage au pays natal du poète, présenté comme une sorte de paradis perdu, une Ithaque idéale magnifiée par l'Ulysse morave exilé à Prague qu'est alors le jeune Milan :

Le long du vieux chemin de fer

je reviendrai

Les étoiles s'allumeront au-dessus de ma chaumière natale

Et pour me souhaiter la bienvenue les chiens de toute la contrée

feront telles des cloches retentir leurs aboiements⁷

Presque quinze ans plus tard, la même Moravie est omniprésente dans *La Plaisanterie*. Le roman s'ouvre sur le retour de Ludvík, le personnage principal, dans sa ville natale – jamais nommée –, dont le beffroi surplombant les toits évoque inmanquablement Brno. Plus loin, c'est Ostrava, cité minière de l'est de la Moravie, voisine de la Pologne, qui servira de décor au bannissement de Ludvík. Cette banlieue tant industrielle que rurale suscite chez lui une mélancolie teintée de tristesse : « toute cette périphérie ostravienne interminable, où se mêlent étrangement les usines et la nature, les champs et les décharges d'ordures, les bouquets d'arbres et les terrils, les grands immeubles et les maisonnettes champêtres, m'attirait et me troublait d'extraordinaire façon ».

Par bien des aspects un hymne à la Moravie, à son folklore et à sa musique populaire, *La Plaisanterie* en révèle également le côté sombre à travers cette ville d'Ostrava, dont la laideur revient constamment à l'esprit du narrateur : « je vis d'un seul

coup Ostrava, cette ville de mineurs semblable à un gigantesque dortoir provisoire, pleine de bâtiments abandonnés et de rues malpropres débouchant sur le vide ». Si Kundera évoque de manière si intime la vision apocalyptique qui hante Ludvík, c'est sans doute qu'il y a aussi vécu l'une des périodes les plus pénibles de son existence. Probablement est-ce dans cette ville que, chassé de l'université, il a dû gagner difficilement sa vie en enchaînant les petits boulots.

Hormis ce souvenir douloureux, le regard de l'écrivain sur la terre des origines a toujours été tendre et affectueux. Quant à sa ville natale, lorsqu'il l'évoque dans ses livres et ses entretiens, c'est toujours pour regretter qu'elle soit sous-estimée. Selon Kundera, Brno a tout d'un véritable foyer de civilisation : écoles d'art, universités, traditions culturelles ancestrales y font jeu égal avec leurs sœurs pragoises. Pourtant, le préjugé à l'égard de cette ville est ancré si profondément dans les esprits, l'image que l'on s'en fait si péjorative, que jamais aucun artiste, aucun intellectuel n'a pu s'y épanouir et être reconnu à sa juste valeur dans le reste du pays : « À Brno, confiera Kundera, peuvent s'accomplir des historiens de la littérature, des peintres, des compositeurs, des violonistes, travaillant ici toute leur vie [...] ; seulement, pour excellentes que soient leurs activités, elles n'accéderont point à une conscience nationale dont Prague est le cerveau. Brno mérite qu'on le cite en exemple d'éternel candidat malheureux⁸... »

L'année 1956 est un tournant dans la carrière littéraire de Kundera. Bien que fraîchement réintégré au sein du Parti communiste, celui que le régime ne regarde pas encore d'un mauvais œil ne tarde pas à s'écarter sensiblement de la doctrine littéraire officielle. Profitant du Dégel, il abandonne les faux-semblants pour se concentrer de façon délibérée sur ce qu'il avait timidement esquissé dans *L'Homme, ce vaste jardin* : l'exploration des rapports entre les êtres, et plus précisément entre les hommes et les femmes. *Monologues*, troisième recueil du poète, paraîtra en 1957. Si l'ouvrage n'est pas interdit par les autorités, il est vivement critiqué par l'orthodoxie communiste en raison de son prétendu cynisme.

Les trente-six poèmes de *Monologues* sont autant de variations sur l'expérience amoureuse – un sujet banni pendant la période stalinienne à cause de ses relents d'individualisme. Kundera consacre son recueil entier, dont la méthode emprunte à l'existentialisme plus qu'au marxisme, à s'attaquer à ce tabou. Ce que les idéologues communistes y qualifient de cynisme est plutôt le témoignage, selon l'auteur, d'une volonté de lucidité. Avec la précision d'un entomologiste qui préfigure celle de ses romans futurs, Kundera dissèque, analyse, met en lumière les malentendus de la rencontre amoureuse. Le désir y est montré sous toutes ses facettes, y compris les plus contradictoires. Ainsi lorsque l'amant ressent brusquement une répulsion vis-à-vis du corps de sa partenaire :

*et à côté de lui, pleine de chair
pleine de peau, pleine de pores
sa femme, informe, endormie*

La beauté elle-même y devient un obstacle à l'amour :

Je ne peux pas vivre avec toi, tu es trop belle⁹

Les monologues tels que les conçoit Kundera ne sont pas des soliloques. Le poète amoureux ne se parle guère à lui-même, pas plus qu'il ne s'adresse au lecteur. La destinataire est la femme aimée. La plupart du temps l'auteur constate une impossibilité, une tromperie ou un échec, qui se traduit formellement par la déception, la cruauté, l'infidélité et finalement la séparation. Cette démarche de dévoilement des enjeux de la relation amoureuse qui sous-tend les *Monologues* vaudra à Kundera d'être pour la première fois accusé de misogynie, car il reproche implicitement aux femmes de n'être pas toujours à la hauteur de l'amour. Comme l'écrira Jan Čulík dans un article publié par l'université de Glasgow : « Le thème de la mesquinerie des préoccupations des femmes dans la vie quotidienne, qui les rendent inconscientes de ce qui se passe vraiment dans la vie, refait surface dans le recueil. Les femmes sont obéissantes, alors que les hommes sont des guerriers qui essaient de comprendre le sens de l'existence. Et dans cette tentative, ils se fracassent invariablement la tête contre des murs impénétrables¹⁰. »

Par leur approche intellectuelle de l'amour, les *Monologues* annoncent le Kundera romancier, celui de *Risibles Amours* ou de *La Plaisanterie*. Certains poèmes conservent des traces de lyrisme, comme le déplorera plus tard leur auteur en jetant un regard critique sur son ultime ouvrage de poésie : « J'aime toujours les poèmes analytiques qui démythifient des situations amoureuses tendues au point de rupture. Heureusement, la plupart des morceaux figurant dans le volume sont de ce type : ceux-là précisément furent condamnés comme intolérablement cyniques. Mais le recueil comprenait aussi des vers d'une facture passablement romantique, non dépêtrés des grandes démonstrations sentimentales, qui me sont devenus odieux depuis. Je les ai fait disparaître des éditions suivantes¹¹. »

Mis sous le boisseau à cause de leur côté sulfureux, les *Monologues*, dont la deuxième édition devait paraître dans la foulée, ne seront republiés que huit ans plus tard, en 1965. À cette date, Kundera aura cessé d'être poète. Néanmoins, il profitera de cette reparation pour remplacer certains poèmes par d'autres qui ne figuraient pas dans la première édition. Parmi ceux-ci, le « Monologue sur le long sommeil », écrit en 1956 et écarté par l'éditeur en raison des allusions aux arrestations arbitraires de la période stalinienne qu'il contenait. L'ouverture culturelle des années qui succèdent à l'embellie de 1956 est en effet à la fois de courte durée et toute relative. Ainsi Kundera ne sera-t-il pas le seul écrivain à avoir maille à partir avec la censure, les romanciers étant de ce point de vue les plus exposés.

C'est le cas de Josef Škvorecký, dont le roman *Les Lâches*, écrit en 1948 mais publié dix ans plus tard, fait scandale à sa parution. Très représentatif de ces années grises où la liberté d'expression des écrivains tchèques, sans être nulle, est maintenue sous surveillance, le roman *Les Lâches*, à cause de sa manière, jugée irrévérencieuse, d'écorner la vision idyllique de la résistance des Tchèques à l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, sera rapidement retiré de la vente. Il ne reparaitra qu'en 1964. Traducteur tchèque de Bradbury, d'Hemingway et de Faulkner, Škvorecký émigrera au Canada en 1969. En 1978, Milan Kundera, qui reconnaît en

lui l'un des grands romanciers tchèques de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, rédigera la préface de l'édition française de *Miracle en Bohême*¹².

Le sort réservé aux *Lâches* – publication puis mise à l'index – témoigne des attermolements du pouvoir tchécoslovaque vis-à-vis des arts et de la littérature à la charnière des années 1950 et 1960. Ainsi, après un début d'ouverture, le processus de libéralisation marque-t-il une pause entre 1958 et 1962. C'est au cours de cette période que Milan Kundera traverse une grave crise existentielle, qui le conduit à réévaluer de fond en comble son activité d'écrivain. Confusément, il comprend alors qu'il fait fausse route en continuant à écrire de la poésie : « Je ne me suis jamais senti bien dans ma peau quand il m'arrivait de me voir affublé de ce titre un peu grotesque : “poète”. Si je rencontrais des copains avec qui j'avais fait de la boxe dans nos années d'adolescence, je prenais bien soin de leur faire croire que ce poète Kundera était tout simplement mon homonyme. À l'instant où je me suis rendu compte que je n'étais plus capable d'écrire un vers, j'ai fait ouf ! Quel soulagement, l'affaire était classée¹³ ! »

Si Kundera abandonne la poésie, ce n'est nullement par désintérêt pour l'écriture poétique. Pour preuve, sa contribution en 1957 à la réédition des œuvres du poète tchèque František Gellner (1881-1914) et sa traduction d'une compilation de poèmes d'Apollinaire l'année suivante. C'est plutôt parce qu'il est arrivé à la conclusion – l'enthousiasme politique des années post-1948 étant retombé avec la déstalinisation – que la poésie n'est plus pour lui le mode d'expression approprié. Dégrisé, débarrassé de ses illusions révolutionnaires, Kundera délaisse progressivement le lyrisme, indissociable de la période précédente, pour le doute et le scepticisme, qui selon lui ne saurait être confondu avec le nihilisme : « Le scepticisme ne change pas le monde en néant, il le convertit en questions. C'est pour cela que le scepticisme est l'état le plus fécond que je connaisse¹⁴. »

Gagnant sa vie comme enseignant à la Faculté de cinéma, Kundera aurait pu simplement cesser d'écrire. Il ne fera jamais mystère d'y avoir pensé. Il finira par écarter cette solution

radicale. Avant d'adopter le roman comme unique manière de sonder les mystères de l'être, il va s'essayer à deux autres genres littéraires : le théâtre et l'essai. Un moyen de sortir de l'impasse de la poésie lyrique. C'est à la toute fin des années 1950 qu'il s'attelle à l'écriture des *Propriétaires des clefs*, sa première pièce de théâtre, qui sera montée d'abord à Brno, puis à Prague au début de la décennie suivante. Même si les *Monologues* relevaient déjà de la forme théâtrale, notamment par leur façon de s'adresser à un personnage virtuel, c'est dans un état d'anxiété permanente qu'il élabore cette première pièce. Kundera se demande s'il est encore capable d'écrire quoi que ce soit. Malgré le succès rencontré en Tchécoslovaquie et à l'étranger¹⁵, il considérera toujours *Les Propriétaires des clefs* comme une œuvre ratée, notamment à cause du contexte de l'occupation nazie qui lui sert de cadre.

L'action se déroule dans deux pièces contiguës. Dans l'une vit un jeune couple : Georges (architecte) et Aléna (qui veut devenir danseuse) ; dans l'autre Kruta, ancien militaire, et sa femme. Celle-ci est la mère d'Aléna, qu'elle a eue avec son premier mari. Autre personnage, Sedlacek, le concierge, jadis sous les ordres de Kruta, à présent collaborateur de l'occupant nazi. Les dialogues entre les protagonistes s'entrecroisent, personne ne s'écoute. Parangons de la médiocrité petite-bourgeoise, les Kruta ne se préoccupent que de choses futiles et ne comprennent rien à ce qui se joue autour d'eux. Ils ignorent que leur gendre est lié à un groupe de résistants, dont l'un des membres, Véra, poursuivie par la Gestapo, vient se réfugier chez eux.

Aléna se soucie uniquement de ses cours de danse, de ses séances de bronzage et de sa recherche d'œufs où il n'y aurait que du jaune. Son beau-père est quant à lui collectionneur de pendules. Il en possède une cinquantaine dans la maison et s'est mis en tête de les faire sonner toutes à la même heure. Son autre obsession concerne les clefs de l'appartement. Il n'en reste que deux trousseaux au lieu de quatre, un chacun. Il tance constamment Georges à ce sujet, celui-ci ayant emporté avec lui les deux trousseaux et enfermé les trois autres habitants de l'appartement. Son leitmotiv, tout au long de la pièce : « Qui sont les propriétaires des clefs ? »

Sur ce fond d'absurdité se détache peu à peu le dilemme moral de Georges, qui, voyant Véra sur le point d'être démasquée par le concierge, tue celui-ci d'un coup sur la tête. On ne peut pas évacuer le cadavre car la maison est cernée par les SA. Il faut fuir, ce qui est impossible à cinq. Un choix s'impose donc. Tony, le chef du réseau, apparaît alors pour expliquer à Georges que les résistants doivent être épargnés en priorité car ils sont utiles au combat. Georges refuse cette logique et désire fuir avec Aléna, sa fiancée, qui ignore tout de ses activités clandestines. Tony finit par mettre à leur disposition une voiture qui les attendra à un coin de rue dix minutes plus tard. Georges implore Aléna de le suivre, mais la jeune fille, qui ne saisit guère les véritables enjeux de la situation, refuse en faisant la coquette. Georges reste donc dans l'appartement et sort une boîte de cachets pour se suicider. Les scènes réalistes de la pièce sont entrecoupées de « visions » oniriques qui traduisent les angoisses des personnages. Un procédé que Kundera utilisera par la suite dans certains de ses romans : ainsi l'épisode de l'île aux Enfants, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*.

Quelques années après son départ de Tchécoslovaquie, Kundera reviendra dans une revue canadienne sur ses intentions au moment d'écrire *Les Propriétaires des clefs*, regrettant que l'on y ait vu seulement une pièce politique : « Il y a des centaines de pièces sur l'occupation nazie qui ont été écrites en Europe, et surtout en Europe de l'Est. Le schéma de ces pièces est toujours le même : il y a des combattants de la Résistance, il y a des lâches qui ne veulent pas se battre et il y a toujours quelqu'un qui hésite entre la lâcheté et la lutte. Tout cela est juste, mais c'est un horrible cliché. Eh bien, l'histoire de ma pièce se passe aussi sous l'Occupation, et les personnages en sont aussi des combattants et des lâches ; pourtant, le vrai sujet de ma pièce est bien différent : le thème de l'Occupation n'y est qu'un prétexte ou une ruse. N'empêche que tout le monde comprend cette pièce comme une des variantes des pièces de la Résistance¹⁶. »

Plus loin, soucieux de tordre le cou à cette interprétation restrictive, Kundera donne la « clef » de son œuvre : « Cette pièce est beaucoup plus proche du théâtre de Ionesco que

d'une pièce politique. C'est un théâtre absurde, situé dans une réalité historique concrète, où l'absurdité ne dépasse jamais la frontière du possible. D'ailleurs, Ionesco est un de mes plus grands amours littéraires ; j'aime le dire d'autant plus que j'entends parler de lui aujourd'hui avec un certain mépris. Je donnerais tout l'œuvre de Brecht pour une seule de ses pièces.

»

Non sans ironie, l'écrivain constate en outre que l'« on doit presque toujours son succès au fait d'être mal compris ». Kundera subira avec une intensité redoublée, à l'occasion de la publication de *La Plaisanterie*, une telle méprise. Elle sera le fait tant de la critique que du public qui ne retiendront du roman que la dimension politique. Ces malentendus à répétition, Kundera tentera dès lors de les dissiper en se livrant, *a posteriori*, lors d'entretiens ou à l'occasion de rééditions, à l'exégèse de ses propres livres. Réfutant les interprétations réductrices, il entendra ainsi donner à ses livres une portée plus universelle.

Si Kundera ressent souvent le besoin de fournir le « mode d'emploi » de ses œuvres, particulièrement celles des années 1960, c'est qu'il a parfois lui-même, consciemment ou non, contribué par son ambiguïté à créer le malentendu, ce qu'il reconnaît à demi-mot dans une note à la première édition tchèque de *La Plaisanterie* : « Deux ans après la première représentation, j'ai eu l'occasion de lire la pièce de Ionesco *Délire à deux* et je me suis dit, mélancoliquement : “Voilà ce que je voulais faire quand je me suis mis à écrire *Les Propriétaires des clefs*.” Ma faute a résidé dans le fait que j'ai placé l'histoire dans la situation concrète de l'occupation allemande. Cette situation qui a été mille fois décrite contient en elle des stéréotypes moraux si forts que l'originalité de la pièce n'a pu y résister, malgré tous mes efforts. »

Pour que sa pièce soit jouée, dans le contexte politique de l'époque, Kundera a sans doute été obligé d'avancer masqué, c'est-à-dire de se soumettre au manichéisme dominant, les bons étant inévitablement les résistants communistes et les mauvais les petits-bourgeois lâches et réactionnaires. Malgré ces contraintes idéologiques plus ou moins assumées, il est parvenu à affirmer une originalité formelle que l'on retrouvera

plus tard dans son œuvre romanesque : « *Les Propriétaires des clefs* sont une pièce extrêmement élaborée, presque trop ; tous les motifs se répètent, varient ; toute la pièce est comme un jeu de miroirs. C'est peut-être l'influence de mon éducation musicale¹⁷. »

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Cité, comme les interventions suivantes, par Muriel Blaive, in *Une déstalinisation manquée : Tchécoslovaquie 1956*, Éditions Complexe, 2005.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Entretien avec A. J. Liehm, in *Trois générations*, *op. cit.*

Cité par J.-B. Harang, « La Moravie est belle », art. cit.

Entretien avec A. J. Liehm, *op. cit.*

Cité et traduit par Martin Rizek, in *Comment devient-on Kundera ?*, *op. cit.*

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Cité et traduit par Martin Rizek, in *Comment devient-on Kundera ?*, *op. cit.*

Jan Čulik, « Milan Kundera », 2000
(www.blisty.cz/video/Slavonic/Kundera.html). Traduction de l'auteur.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Gallimard, novembre 1978.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Ibid.

Traduite en français, la pièce sera jouée en janvier 1969 à la Maison de la culture d'Amiens, mise en scène par André Reybaz, et en avril 1974 au Théâtre de l'Est parisien, montée par Georges Werler.

Entretien avec Normand Biron pour la revue *Liberté*, numéro « Spécial Milan Kundera », vol. 21, n° 1, janvier-février 1979.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

L'Âge antilyrique

Préparant ses cours et ses conférences sur la littérature mondiale à la Faculté de cinéma, Kundera est amené à effectuer de longues recherches sur le roman. Dans ce cadre, il lit *La Théorie du roman*, écrit en 1920 par Georg Lukács. Au philosophe hongrois, qu'il est interdit de citer à l'époque en Tchécoslovaquie à cause de sa participation au gouvernement antisoviétique d'Imre Nagy en 1956, il emprunte le concept d'épopée dans son premier essai, paru en 1960 et non traduit en français : *L'Art du roman : le voyage de Vladislav Vančura vers la grande épopée*. Selon Lukács, comme plus tard pour Kundera, le héros du roman, à l'instar du Don Quichotte de Cervantès, a une quête. Ce n'est plus de vivre selon les codes de la chevalerie, mais de donner un sens à un monde duquel Dieu s'est absenté ; cette quête vaine débouche sur le constat que ce monde immanent est vide de sens. Ou plutôt, que son sens doit être construit : telle est l'épopée de ce roman moderne. Dans cette perspective, Cervantès serait ainsi l'inventeur du roman moderne, roman existentiel, indissociable d'un ton, celui de l'ironie, seul à même de nous faire supporter l'absurdité et la tragédie de la condition humaine.

Kundera applique cette grille de lecture au plus grand romancier tchèque de l'entre-deux-guerres : Vladislav Vančura. Communiste vivant sous la I^{re} République tchécoslovaque, celui-ci a cherché tout au long de son œuvre, par divers dispositifs littéraires, à rendre leur autonomie à des personnages aliénés par le système capitaliste. Dans son livre, Kundera reprend à son compte la problématique marxiste de Vančura, probable raison pour laquelle il le reniera par la suite. Sa manière d'en effacer l'existence consistera à en reprendre

le titre – *L'Art du roman* – pour un autre essai débarrassé de ces considérations idéologiques.

En analysant l'œuvre de Vančura, Kundera, même s'il n'a pas encore écrit de roman, présente son essai comme les « réflexions théoriques d'un praticien » et fait les gammes de sa propre écriture romanesque. À l'exemple du romancier assassiné par les nazis en 1942, et de celui de Lukács, c'est dans l'histoire du roman européen qu'il cherche les fondements de son esthétique. Grâce à Vančura, il comprend l'importance du changement de rythme et la nécessité pour le narrateur non seulement d'observer, mais aussi de commenter les agissements de ses personnages. Kundera s'approprie notamment l'interpellation du lecteur, procédé déjà utilisé par Diderot dans *Jacques le Fataliste* (« Lecteur, vous suspendez ici votre lecture ; qu'est-ce qu'il y a ? Ah ! je crois vous comprendre, vous voudriez voir cette lettre ») et dont Vančura fait lui aussi un usage fréquent : « Apprenez maintenant quelques détails sur son caractère, puis libre à vous de vous faire une opinion » (*Maketa Lazarová*). De même, Kundera reprend à son compte le droit que s'arrogé parfois l'auteur de s'adresser au cours du récit à l'un de ses personnages. Ainsi Vančura dans *Jan Marhoul* : « Que dire de plus, sinon, que tu te meurs ? Tu étais travailleur, cet honneur doit t'être rendu, mais où est passé ton salaire ? [...] Que diras-tu à Josefina¹ ? » Et Kundera dans *La vie est ailleurs* : « Ta vie est plus précieuse, Lermontov, que le dérisoire feu follet de l'honneur ! Quoi ? Y a-t-il une chose plus précieuse que l'honneur ? Oui, Lermontov, ta vie, ton œuvre. »

Quand Milan Kundera abandonne la poésie, il approche de ses trente ans. Ce choix, comme il l'expliquera plus tard, dépasse largement le cadre de la littérature : « Quitter la poésie pour la prose, ce n'était pas pour moi une simple transition d'un genre à l'autre. Je n'ai pas quitté la poésie, je l'ai trahie. Pour moi, la poésie lyrique, ce n'est pas seulement un genre littéraire mais avant tout une conception du monde, une attitude vis-à-vis du monde. J'ai quitté cette attitude comme on quitte une religion². » Chose étonnante, cette rupture, loin d'être le résultat d'une décision longuement réfléchie, sera le fruit d'une révélation presque fortuite. Alors que, tout en

travaillant à son livre théorique sur Vančura, il s'escrime à terminer sa pièce *Les Propriétaires des clefs*, Kundera, sans autre ambition que celle de se distraire, s'amuse à écrire une nouvelle achevée en deux jours. L'exercice lui est inconnu et il s'étonne lui-même de la légèreté et du plaisir qu'il y trouve. Cela lui ouvre des perspectives inattendues : « J'avais trouvé mon ton, la distance ironique à l'égard du monde et de ma propre vie, bref mon chemin de romancier », écrira-t-il dans une note à la première édition tchèque de *Risibles Amours* en 1991. Ce déclic qui déterminera le reste de sa vie, Kundera l'évoquera à maintes reprises, notamment en 1993 dans *Les Testaments trahis* : « La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un "genre littéraire" parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position. »

Cette première nouvelle intitulée *Moi Dieu pitoyable* se déroule à Brno, ainsi que *Oh petites sœurs de mes petites sœurs*, écrit à la même époque. Dans l'une et l'autre, les personnages se promènent en ville, notamment dans les rues de Královo Pole, le quartier où a grandi Kundera. Le lecteur y découvre les lieux de sa jeunesse : le Café Bellevue, l'Opéra, le Conservatoire, la Maison des Arts. Curieusement, ces deux textes, peut-être à cause de leur ancrage géographique trop précis, seront supprimés de l'édition définitive de *Risibles Amours*, qui regroupe toutes les nouvelles de Kundera, Brno étant passé à la trappe.

Moi Dieu pitoyable met en scène un personnage archétypal que l'on retrouvera par la suite dans la plupart des romans de Kundera, celui du don Juan moderne. Attiré par une chanteuse d'opéra débutante, un séducteur invétéré n'arrive pas à ses fins car la jeune fille ne s'intéresse qu'aux hommes célèbres. Un jour, il rencontre un Grec, ancien partisan qui a fui son pays après un coup d'État militaire, dont il va se servir pour attirer dans ses filets celle qu'il désire. Il présente à la jeune fille son ami grec qu'il fait passer pour un chef d'orchestre de l'Opéra d'Athènes, venu à Brno étudier les partitions de Janáček. Mais

rien ne se passe comme prévu. La chanteuse et le faux chef d'orchestre tombent amoureux l'un de l'autre.

À première vue, cette nouvelle, ainsi que les neuf autres écrites par Kundera entre 1959 et 1968, constitue le prolongement fictionnel des *Monologues* parus en 1957, dans la mesure où elles traitent des rapports entre hommes et femmes. Pourtant, si le thème est similaire, le traitement en est bien différent. Le poète devenu romancier a définitivement renoncé au lyrisme qui imprégnait jusque-là sa poésie. Ce changement de paradigme, plus qu'un choix esthétique, est une affaire de maturité. Kundera l'avouera sans détours : « Je crois au préjugé des vieux classiques, que la grande littérature est liée à l'ample épanouissement d'une personnalité mûrie³. »

En « trahissant » la poésie pour la fiction, le lyrisme pour l'ironie, Kundera introduit une notion inconnue des « lyriques » : la distance critique. L'attitude antilyrique, selon Kundera, implique une méfiance vis-à-vis de ses propres sentiments et de ceux des autres, une prise de conscience du décalage qui existe entre l'idée que l'on se fait de la réalité et ce qu'elle est vraiment. « Saisir ce décalage, c'est briser l'illusion lyrique. Saisir ce décalage, c'est l'art de l'ironie. Et l'ironie c'est la perspective du roman⁴. » Dans la société communiste de l'époque, où l'existence elle-même est placée sous l'instance idéologique, artistes et écrivains sont sommés de livrer une vision du monde univoque et simplifiée, donc simpliste, car conforme au dogme politique dominant. Cependant, même s'ils se soumettent à cette obligation – certains par conviction, d'autres par opportunisme –, la plupart savent que la réalité est multiple, complexe, parfois même contradictoire. Le choix de Kundera, au début des années 1960, de se convertir à la fiction est dans ce sens une réaction contre la tyrannie de l'idéologie dans la littérature tchécoslovaque. Sur le plan personnel, cette décision se traduit par le reniement du poète engagé qu'il a été. « S'il a tourné le dos à la poésie de sa jeunesse, souligne François Ricard, ce n'est pas d'abord parce qu'il n'aimait plus les vers qu'il avait écrits, mais parce qu'il n'aimait plus celui qui les avait écrits. Qu'il ne s'identifiait plus à lui⁵. »

Désormais, il ne s'agit plus tant, pour Kundera, de placer son talent au service d'une cause quelconque que, grâce au roman – cette « machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité⁶ », comme l'écrit Louis Aragon –, de démystifier clichés et faux-semblants, de relativiser l'authenticité des comportements humains. Ce projet, qu'il qualifie d'antilyrique, Kundera le met en œuvre dès l'écriture de ses nouvelles. Publiées en Tchécoslovaquie en trois fois – un premier cahier en 1963, un deuxième en 1965, le troisième en 1968 –, celles-ci paraîtront en France en 1970. Première œuvre de fiction de Kundera, les nouvelles de *Risibles Amours* auront donc dû attendre le Printemps de Prague et le succès de *La Plaisanterie*, en 1968, pour qu'un éditeur français s'intéresse à elles. « J'avais découvert *Risibles Amours* en Tchécoslovaquie et j'avais été époustoufflé, confie le traducteur François Kérel. J'ai été le premier à traduire ces nouvelles en français et je les ai proposées à divers éditeurs : Albin Michel, Le Seuil, Gallimard... Personne n'en voulait. Même chose au *Figaro littéraire*. En revanche, Aragon, que je connaissais un peu, a pris immédiatement “La Pomme d'or de l'éternel désir” pour *Les Lettres françaises*⁷. » À l'inverse de ce dédain éditorial, *Risibles Amours* connaîtra un succès considérable en Tchécoslovaquie, où le thème des relations amoureuses et de la sexualité, longtemps mis sous le boisseau, commence à être traité dans la littérature et au cinéma (ainsi le film de Miloš Forman, *Les Amours d'une blonde*).

En accolant deux mots presque antinomiques, « amours » et « risibles », l'auteur annonce la couleur. Le lecteur est averti qu'il ne trouvera dans ce livre rien de sentimental ni d'érotique. Subversif par sa manière d'anéantir dans la dérision la noblesse du sentiment le plus valorisé dans la culture occidentale, ce titre paradoxal résume à lui seul la démarche kundérienne. Livre inaugural, *Risibles Amours* contient la plupart des thèmes qui seront développés dans l'œuvre ultérieure du romancier : l'illusion lyrique propre à la jeunesse, la dialectique entre lourdeur et légèreté, entre vie publique et vie privée, l'identité et le problème de l'être, la tragi-comédie des destins humains, le corps et la nudité des femmes, le caractère mimétique du désir, le ridicule de

certaines situations sexuelles. « Tous les écrivains n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) *avec variations* », écrira Kundera dans *L'Art du roman*. Dès sa première fiction, par l'adoption de la « perspective ironique », Kundera fait voler en éclats l'esprit de sérieux inhérent à toute représentation purement politique du monde, qu'elle soit stalinienne, gauchiste ou libérale. « Si je devais me définir, écrira-t-il, je dirais que je suis un hédoniste piégé dans un monde politisé à l'extrême. C'est la situation que racontent mes *Risibles Amours*, celui de mes livres auquel je me sens le plus attaché parce qu'il reflète la période la plus heureuse de ma vie⁸. »

Dans *Risibles Amours*, comme il le fera dans ses romans, Kundera jette un regard lucide, voire cynique, sur la comédie du désir. Il dévoile les malentendus, les peurs, les complexes, les mensonges narcissiques qui sous-tendent la sexualité humaine. En outre, il esquisse une analyse des comportements masculin et féminin en la matière. Emblématique à cet égard, *Le Colloque*, la nouvelle centrale du livre, la plus longue aussi, semble être un concentré des observations de Kundera sur la nature humaine dans lequel sont dévoilés, non sans cruauté, bien des rouages de la mécanique des rapports entre les êtres.

Le « colloque » en question met en scène cinq personnages lors d'une nuit de libertinage dans la salle de garde d'un hôpital. Deux d'entre eux sont nommés par leur fonction (le patron, la doctoresse), deux autres par leur nom de famille (Fleischman, Havel), le dernier par son prénom (Élisabeth). Au centre du débat (les personnages parlent beaucoup) : le désir sur fond de malentendu. Médecin à la réputation de don Juan (dont on dit qu'il est comme la mort, qu'il prend tout), Havel refuse les avances d'Élisabeth l'infirmière. Le patron, dont la doctoresse est la maîtresse, affirme qu'Élisabeth est en réalité attirée par Fleischman, l'étudiant en médecine. De son côté, ce dernier croit percevoir dans l'attitude de la jeune femme l'envie de coucher avec lui. Un type de construction circulaire et asymétrique – A désire B, B désire C, C désire A, etc. – qui n'est pas sans rappeler *La Ronde* de l'Autrichien Arthur Schnitzler porté à l'écran par Max Ophüls en 1950.

Après un faux strip-tease pathétique au cours duquel elle est humiliée par Fleischman, Élisabeth tente de se suicider en ouvrant le gaz dans une pièce de repos. Selon la doctoresse, ce suicide serait un accident, l'infirmière s'étant simplement endormie après avoir mis de l'eau à chauffer pour se faire un café. On découvre alors que le corps d'Élisabeth est beau. Plus tard, la doctoresse se retrouve seule avec Havel. Elle explique au don Juan qu'il ne lui plaît pas. Havel lui rétorque que, de toute façon, il ne pourrait pas coucher avec elle, du fait qu'elle est la maîtresse du patron, son ami. Raison de plus pour le faire, conclut-elle, car justement cette amitié lui assure que le patron n'en saura rien. Sur ces entrefaites, elle commence à le déshabiller.

Un peu plus tôt dans la nouvelle, à propos de l'étudiant en médecine, Kundera écrit : « Fleischman est un adolescent projeté depuis peu dans le monde incertain des adultes. Il fait de son mieux pour séduire les femmes, mais ce qu'il cherche c'est surtout l'étreinte consolante, infinie, rédemptrice, qui le sauvera de l'atroce relativité du monde récemment découvert. » L'écrivain effleure ici ce qui sera l'un de ses sujets de prédilection, au point d'y consacrer un livre entier : celui de la période incertaine et douloureuse qui sépare l'enfance de l'âge adulte. Ce malaise qui habite chaque être à ce moment de la vie où il est en formation, il l'étudiera sous tous les angles – sexuel, politique, historique comme littéraire –, renouvelant à sa façon le roman d'apprentissage.

Dans une perspective différente de celle de Balzac dans *Illusions perdues* ou de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, Kundera donnera au thème de la jeunesse une dimension existentielle. À l'inverse de l'idéologie communiste, pour laquelle la jeunesse est la valeur suprême, il y voit surtout une aliénation, une perception erronée de soi-même, des autres et du réel. Une illusion d'optique spécifique de l'« âge lyrique », expression qui apparaît dès son premier roman, *La Plaisanterie* : « Le stupide âge lyrique où l'on est à ses propres yeux une trop grande énigme pour pouvoir s'intéresser aux énigmes qui sont en dehors de soi et où les autres (fussent-ils les plus chers) ne sont que miroirs mobiles

dans lesquels on retrouve étonné l'image de son propre sentiment, son propre trouble, sa propre valeur. »

Si Kundera porte sur les jeunes humains un regard pessimiste, il ne les accable pas pour autant. Du moins, pas de manière systématique. Il leur trouverait presque des excuses : « Les jeunes, après tout, s'ils jouent, ce n'est pas leur faute ; inachevés, la vie les plante dans un monde achevé où l'on exige qu'ils agissent en *hommes faits*. Ils s'empressent de s'approprier des formes et des modèles, ceux qui sont en vogue, qui leur vont, qui leur plaisent – et ils jouent. » Cette observation tirée de *La Plaisanterie* cerne au plus près le drame de ceux-là qu'on a précipités dans le monde des adultes, sans qu'ils comprennent ce qui leur arrive et la manière dont ils doivent s'y comporter. Malléables, irresponsables, ils ne sont pas encore adultes mais jouent à l'être, pris dans une sinistre mise en scène dont ils ne sont pas conscients. Et là réside leur aliénation. Étrangers à eux-mêmes, ils sont les éternels dindons de la farce : « La jeunesse est horrible : c'est une pièce où, sur les hauts cothurnes et dans les costumes les plus variés, des enfants s'agitent et profèrent des formules apprises qu'ils comprennent à moitié, mais auxquelles ils tiennent fanatiquement⁹. »

Incapables de recul, aveuglés par leur narcissisme, les jeunes sont toujours prêts à *adhérer*. Dans certaines circonstances historiques, par exemple lors d'une révolution, leur enthousiasme, leur élan vital, leur propension au lyrisme peuvent les mener par fanatisme à rejoindre le camp de la terreur. Ce fut le cas en Tchécoslovaquie dans les années qui suivirent l'arrivée des communistes au pouvoir en 1948. À cette période, le jeune Milan Kundera commence à se consacrer à la poésie, activité lyrique par excellence. Il voit alors certains de ses pairs, ainsi que de grands poètes plus vieux, qu'il admire, cautionner le totalitarisme et applaudir à ses crimes, tel Paul Éluard approuvant en 1950, au nom de l'idéal révolutionnaire, l'exécution de son ami le surréaliste Závěš Kalandra¹⁰. En 1966, Kundera évoquera avec Antonín J. Liehm cette complicité que l'on a tendance à occulter, ou bien à pardonner un peu facilement : « Aujourd'hui, ce sont pour tout le monde les années des procès politiques, des

persécutions, des livres à l'index et des assassinats judiciaires. Mais nous qui nous souvenons, nous devons apporter notre témoignage : ce n'était pas seulement le temps de l'horreur, c'était aussi le temps du lyrisme ! Le poète régnait avec le bourreau¹¹. »

En 1969, Kundera, dans son deuxième roman, *La vie est ailleurs*, analyse dans le détail, à travers le personnage du jeune poète Jaromil, cette alliance contre-nature entre le poète et le bourreau. Par la suite, il ne cessera de dénoncer le postulat selon lequel le poète serait par définition innocent : « J'ai une envie irrésistible de démythifier certains mythes, confiera-t-il en 1979. La poésie, selon cette pensée mythique, c'est la valeur absolue. Le poète ne peut donc jamais être un mouchard, un dénonciateur comme l'est mon Jaromil. [...] on peut admettre sans grand scandale qu'un grand philosophe sympathise avec des fascistes, on peut admettre sans grand scandale qu'un grand guerrier soit un salaud, ou qu'un génie de la science soit un lâche, mais on ne peut pas admettre qu'un grand poète, un poète authentique, soit un dénonciateur. Et pourtant, j'ai vu, et de très près, de très grands poètes faire des choses beaucoup plus horribles que mon pauvre Jaromil. Et ils les ont faites non pas malgré leur génie poétique, mais soutenus par lui¹². »

L'année suivante, dans la *New York Times Book Review*, Kundera reviendra une nouvelle fois sur le sujet. Avec Philip Roth, il énonce le paradoxe liant lyrisme et totalitarisme : « Les gens se plaisent à dire : “La révolution est belle, le mal, c'est la terreur qu'elle engendre.” Mais ce n'est pas vrai. Le mal est déjà présent dans la beauté, le mal en germe dans le rêve de paradis, et si nous voulons comprendre l'essence de l'enfer, il faut commencer par examiner l'essence du paradis qui en est l'origine¹³. »

Pourquoi une telle insistance ? Le philosophe Alain Finkielkraut, ami de Kundera, avance une réponse : « C'est sur les ruines de son lyrisme adolescent que le romancier construit son œuvre¹⁴. » Tout se passe en effet comme si, à l'approche de la trentaine, Kundera avait pris conscience d'avoir été dupé, d'où cet acharnement ultérieur à détruire par l'ironie salvatrice

les illusions lyriques de sa jeunesse. *La vie est ailleurs* aurait de ce point de vue une fonction de *catharsis*, indispensable pour avancer non seulement dans son parcours d'écrivain, mais plus globalement dans sa vie d'homme.

On aurait tort cependant de voir dans le personnage de Jaromil l'alter ego de l'auteur. À première vue, il serait plutôt l'incarnation imaginaire d'une idéologie, à laquelle Kundera a cru, et de ses effets pervers. À l'appui de cette impression, l'action du roman est située à un moment historique très précis : les plus noires années du stalinisme dans la Tchécoslovaquie communiste. C'est dans ce contexte que Jaromil est amené à dénoncer le frère de sa petite amie. Le fait-il parce qu'il est un salaud ou par ferveur révolutionnaire ? Non, nous dit Kundera, par lyrisme narcissique. Ainsi décrit-il l'état d'euphorie du jeune poète après sa délation : « 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 tristesse¹⁵. »

Le roman de Kundera ne se réduit donc pas à la simple dénonciation d'une idéologie mortifère, mais approfondit l'exploration d'un comportement humain universel, que mettent en lumière des circonstances particulières. Cette universalité est confirmée par Kundera lui-même dans sa postface du livre, écrite en 1986 : « L'âge lyrique, c'est la jeunesse. Mon roman est une épopée de la jeunesse, c'est une analyse de ce que j'appelle l'attitude lyrique. L'attitude lyrique est l'une des possibilités de tout un chacun, l'une des catégories fondamentales de l'existence humaine. [...] Cette attitude est virtuellement présente en chacun de nous. Elle est en moi. Elle est en vous. Elle est, virtuellement, en chaque jeune homme de toutes les époques et de tous les régimes. »

Par souci de cohérence, Kundera projetait initialement d'intituler son livre *L'Âge lyrique*. Sur le conseil de son éditeur, pour qui ce titre convenait davantage à un essai qu'à un roman, il décide de l'appeler *La vie est ailleurs*. Le titre renvoie à la phrase rimbaldienne « La vraie vie est absente¹⁶ », à laquelle font écho les derniers mots du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton : « L'existence est ailleurs. » Quoi

qu'il en soit, Rimbaud apparaît bien à l'intérieur du livre, de même que quatre-vingts autres poètes, de Hölderlin à Pouchkine, en passant par Byron. Parmi eux, un surtout servira de modèle au personnage de Jaromil : « Il lisait et relisait indéfiniment les poèmes d'Éluard et se laissait envoûter par certains vers : *Elle avait la tranquillité de son corps. Une petite boule de neige couleur d'œil...* » Éluard, l'approbateur de la condamnation de Kalandra, dont on sait qu'il fut aussi l'un des poètes préférés de Kundera. Si la lecture d'Éluard a fait germer chez Jaromil le désir de devenir poète, ses vers inspirés ne sont pas seuls en cause : en effet, bien avant eux, la mère du jeune homme en avait déjà décidé ainsi. Très tôt persuadée que son fils adoré est un enfant prodige et véritable instigatrice de sa vocation, elle sera la première « à coller sur lui le titre de poète ».

Si Kundera accorde à la mère de Jaromil un rôle central dans son roman le plus antilyrique, c'est qu'avant de l'écrire il a jugé nécessaire de se plonger dans la vie de nombreux poètes. La lecture de dizaines de biographies a révélé une constante : l'absence d'un père fort. « Le poète sort de la maison des femmes. Il y a des mères qui surprotègent leur jeune poète, comme, par exemple, celle d'Alexandre Blok, ou celle de Rilke ou d'Oscar Wilde, ou bien comme la mère du poète révolutionnaire tchèque Wolker dont la biographie m'a beaucoup inspiré. Et il y a des mères froides mais non moins abusives, comme celle de Rimbaud¹⁷. » Cette enquête préalable sur les poètes montre la volonté de Kundera de dépasser le simple cadre historique et local – celui du Coup de Prague en 1948 –, pour trouver à l'âge lyrique des causes universelles. Ainsi, mêlant lieux et époques, peut-il écrire à l'appui de sa démonstration : « Dans les maisons où les poètes ont vu le jour, règnent les femmes : la sœur de Trakl et celles d'Essenine et de Maïakovski, les tantes de Blok, la grand-mère d'Hölderlin et celle de Lermontov, la nourrice de Pouchkine et surtout, bien entendu, les mères, les mères des poètes, derrière lesquelles pâlit l'ombre du père¹⁸. » Et Kundera de donner cette définition du poète, dérisoire et grotesque : « C'est un jeune homme qui, conduit par sa maman, s'exhibe devant le monde, dans lequel il ne sait pas entrer¹⁹. »

Extraits cités par Zuzana Krupickova, « Appel du jeu : influences tchèques sur l'œuvre de Milan Kundera », Actes du colloque « Milan Kundera, une œuvre au pluriel », Université libre de Bruxelles, 2001.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Entretien avec N. Biron, art. cit.

François Ricard, préface à *Milan Kundera, Œuvre*, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.

Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, préface, Robert Laffont, 1964.

Entretien avec l'auteur, février 2018.

Jacques et son maître, Gallimard, 1981 (préambule).

La Plaisanterie.

Le 13 juin 1950, dans une *Lettre ouverte*, André Breton avait apostrophé Éluard en ces termes : « Comment en ton for intérieur, peux-tu supporter pareille dégradation de l'homme en la personne de celui qui se montra ton ami ? » Éluard lui répondit : « J'ai trop à faire avec les innocents qui clament leur innocence pour m'occuper des coupables qui clament leur culpabilité. »

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Philip Roth, « Conversation avec Milan Kundera », in *Parlons travail*, *op. cit.*

Rencontre avec l'auteur, octobre 2017.

La vie est ailleurs.

Arthur Rimbaud, « Délires. I. Vierge folle, l'Époux infernal », *Une saison en enfer* (1873).

Entretien avec N. Biron, art. cit.

La vie est ailleurs.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Le comique et le tragique

À l'orée des années 1960, après la révélation qu'a été pour lui l'écriture de ses premières nouvelles, Kundera sait qu'il sera désormais romancier. S'il n'a jusqu'alors produit que des textes courts, il doit désormais s'essayer à un format plus long. Il lui faut trouver un sujet qui puisse « tenir la route » sur la longueur. En 1961, il effectue un séjour à Ostrava, la ville minière de son exil au début des années 1950. Là, des amis lui racontent l'étrange histoire d'une jeune ouvrière arrêtée pour avoir volé des fleurs dans un cimetière pour son amant. « Son image ne me quittait pas, écrira-t-il, et devant mes yeux se dessinait le destin d'une jeune femme pour qui l'amour et la chair étaient des mondes séparés¹... » Parallèlement, peut-être à cause de souvenirs liés à la ville, il imagine un acte érotique dont le fondement ne serait pas l'amour mais la haine. Enfin, remontent à son esprit des réminiscences de la Chevauchée des Rois, une cérémonie folklorique morave qui, depuis l'enfance, le fascine. C'est à partir de ces images disparates qu'il va construire son premier roman.

La Plaisanterie se passe à deux époques distinctes : la première, en 1949, peu de temps après le Coup de Prague ; l'autre une quinzaine d'années plus tard, sans plus de précision, *dixit* l'incipit du livre : « Ainsi, après bien des années, je me retrouvais chez moi. » La peinture faite par Kundera de la première époque, sa manière de mettre en scène avec force détails l'avènement du communisme en Tchécoslovaquie, l'enthousiasme qui accompagna la mise en place d'un système de délation et de répression vaudront à *La Plaisanterie* d'être classé dans la catégorie des livres politiques et à son auteur de figurer parmi les écrivains dissidents. Deux contre-vérités, comme il s'en expliquera en

1979 : « C'est un roman sur la fragilité des valeurs humaines, et non pas un roman qui voudrait dénoncer un régime politique. L'ambition d'un romancier, c'est un peu plus que viser un régime politique éphémère². »

Cette perception fautive de *La Plaisanterie* sera renforcée par le retentissement du Printemps de Prague, et Kundera devra attendre la révolution de Velours et la chute du communisme, en 1989, pour que son roman cesse enfin d'être affublé d'une étiquette politique. Il aura auparavant tout fait pour dissiper le malentendu. Dès 1966, alors que le livre n'est encore paru ni dans son pays, ni en France, il prend les devants, expliquant sa démarche à Antonín J. Liehm : « Dans ma *Plaisanterie*, [...] les années 1950 m'ont sollicité parce que l'Histoire, alors, procédait sur l'homme à des expériences inédites, le montrant, à travers ses situations impossibles à répéter, sous des angles insoupçonnés et, du coup, enrichissant mes doutes et mes notions sur ce qu'est l'homme et sa condition. » Treize ans plus tard, la question étant toujours d'actualité, il croit utile de préciser à nouveau ses intentions : « Ce qui m'intéressait, c'était non pas la description historique, mais les problèmes métaphysiques, existentiels, anthropologiques [...], bref les soi-disant éternels humains éclairés par le projecteur d'une situation historique concrète³. »

La période stalinienne, selon Kundera, aurait donc dévoilé de nouvelles facettes de l'expérience humaine. Le romancier fait une distinction entre cette dictature et toutes les autres. Il met en évidence l'écart paradoxal qu'elle instaure entre l'idéologie et la réalité. « Le courant artistique réglementaire était le réalisme. Il ne devait toutefois rien avoir de commun avec le réel. Le culte de la jeunesse était en honneur. Mais on nous avait frustrés de toute jeunesse authentique. [...] Seule la joie était proclamée, mais nous ne pouvions nous permettre aucune facétie⁴. » De cette expérience du paradoxe, Kundera tirera plusieurs leçons. C'est elle qui fera naître en lui le rejet du mensonge, à l'origine de son attitude antilyrique, et ce besoin de démystifier qui déterminera jusqu'au choix des thèmes de certains de ses romans, notamment dans *La Valse aux adieux* : « Quand aujourd'hui j'entends parler, disons, de

l'innocence des enfants, de l'absence d'égoïsme de la maternité, du devoir moral de se multiplier, de la beauté d'un premier amour, je sais ce que tout cela veut dire. J'ai fait mes classes⁵. »

Commencé en 1961, *La Plaisanterie* est achevé en décembre 1965. Le manuscrit est alors remis à la commission de censure, qui le conserve un an avant d'autoriser sa publication, sans demander le moindre changement. Un traitement en apparence accommodant, mais qu'il convient, selon Kundera, de replacer dans l'époque : « Dans les années 1960, bien avant le Printemps de Prague, le réalisme socialiste et toute l'idéologie étaient déjà morts, ils avaient seulement une fonction de façade que plus personne ne prenait au sérieux⁶. » En outre, le livre, qui traite des excès d'une époque « révolue », court moins le risque d'être interdit que s'il abordait la situation immédiatement contemporaine.

La Plaisanterie paraît en Tchécoslovaquie au printemps 1967, en même temps que deux autres romans critiques du stalinisme – *La Hache* du Tchèque Ludvík Vaculík⁷ et *Le Goût du pouvoir* du Slovaque Ladislav Mňačko⁸. D'emblée, on se l'arrache : cent dix-sept mille exemplaires sont vendus en quelques mois, un chiffre considérable pour un pays de moins de quinze millions d'habitants. « J'avais trente-huit ans et j'étais inconnu. Je considérais avec stupéfaction les trois éditions, épuisées chaque fois en trois jours⁹ », se souviendra l'auteur en 1984. Réflexion pour le moins surprenante, si l'on sait qu'en 1967 Kundera était déjà un écrivain fort réputé en Tchécoslovaquie, où les deux premiers cahiers de *Risibles Amours*, en 1963 et 1965, avaient rencontré un grand succès.

Sitôt le livre paru, le fidèle Antonín J. Liehm s'emploie à le faire connaître à l'étranger, et tout d'abord en France : « En 1967, on pouvait déjà voyager. J'ai mis le livre dans ma poche et à Paris je l'ai donné à Aragon, avec qui j'étais ami. Il ne comprenait pas le tchèque, mais je lui ai expliqué que *La Plaisanterie* était un grand roman et il m'a cru. Il a organisé un dîner avec Claude Gallimard. Je leur ai résumé le livre et ils ont été convaincus. J'ai toujours su, dès le début, que Kundera allait devenir important dans la littérature mondiale. Il a

toujours été un écrivain différent des autres. En plus, c'est magnifiquement écrit. Son tchèque est remarquable. C'est une langue qui a l'air d'être simple, mais qui ne l'est pas. Sa spécificité, c'est l'ironie. C'est un écrivain ironique, dans la tradition de Hašek, de Čapek, et même de Kafka. C'est très tchèque. Tous ces écrivains sont ironiques, mais chacun est différent. Toute grande littérature est en partie ironique¹⁰. »

Compte tenu du temps nécessaire à la traduction du livre en français, la publication de *La Plaisanterie* est programmée pour la rentrée de septembre 1968. Il est convenu qu'Aragon en écrira la préface. Or, en août, les troupes du Pacte de Varsovie envahissent la Tchécoslovaquie. Aragon est poussé à modifier son texte à la dernière minute afin d'éclairer le roman à la lumière des événements. Ainsi le roman deviendra célèbre du jour au lendemain, au prix d'une trahison des intentions de l'auteur. Un malentendu ainsi explicité par Kundera : « [En Tchécoslovaquie], la critique littéraire avait peu rendu compte de l'aspect politique du livre, préférant insister sur sa teneur existentielle. Comme on peut le voir, au début de ma carrière de romancier, je me suis senti parfaitement compris chez moi. [...] En France, l'accueil du livre a été extraordinaire. Lors de ces semaines de septembre 1968, les journaux ne parlaient pas de grand-chose d'autre que des chars russes à Prague et le roman tchèque a automatiquement attiré les faveurs des lecteurs et des grandes signatures de la critique. Pour tout le monde, j'étais avant tout un soldat monté sur un char et tous ont applaudi le courage avec lequel j'avais combattu le totalitarisme. Mais quand j'étais en train d'écrire *La Plaisanterie*, je ne me suis jamais senti particulièrement courageux. Mon défi n'était pas politique, mais exclusivement esthétique¹¹. »

À l'automne 1968, Kundera se rend à Paris pour la promotion de son livre. Interrogé à l'ORTF par Roger Grenier, le 31 octobre, il s'explique sur le choix de son titre : « *La Plaisanterie*, c'est une plaisanterie concrète – la carte postale – et cela désigne aussi le caractère tragi-grotesque de l'Histoire. Nous avons vécu une grande plaisanterie de l'Histoire. » Puis, revenant sur les rapports entre histoire personnelle et histoire collective : « J'ai toujours pensé avoir écrit un roman d'amour.

Malheureusement, surtout à l'étranger, ce livre est considéré comme un roman politique. Ce qui est tout à fait faux. Cet amour, bien sûr, est déterminé par les conditions historiques, qui sont à mon avis tout à fait uniques, sans précédent. Et ces conditions historiques posent des questions tout à fait nouvelles. » Le 22 octobre, dans un entretien avec Roger Vrigny sur France Culture, Kundera admettait l'ancrage culturel et géographique de son roman : « Ce mot de "plaisanterie" dit aussi peut-être quelque chose du caractère tchèque. Car le trait le plus sympathique du caractère tchèque, c'est le sens de l'humour. Si l'on peut parler d'un "génie" tchèque, alors c'est le génie de l'humour. C'est le génie de Hašek, du soldat Chvéík, etc. [L'humour] est aussi l'arme la plus forte contre la bureaucratie, contre le fanatisme, contre la mentalité religieuse de ce temps. »

En contant les histoires croisées de cinq personnages principaux – Ludvík, Kostka, Helena, Lucie et Jaroslav –, *La Plaisanterie* montre que l'homme, aussi bon à l'échelle de l'individu que de l'humanité entière, n'est en rien maître de son destin. Cette idée maîtresse, qui traverse toute son œuvre, Kundera l'énonçait dès *Risibles Amours* : « Nous traversons le présent les yeux bandés. Tout au plus pouvons-nous pressentir et deviner ce que nous sommes en train de vivre. Plus tard seulement, quand est dénoué le bandeau et que nous examinons le passé, nous nous rendons compte de ce que nous avons vécu et nous en comprenons le sens. » Dans *La Plaisanterie*, cependant, il n'est même plus question de comprendre « après coup ». Pourtant, Kundera avance une explication à l'aliénation humaine. Si l'homme n'est pas en mesure de saisir quoi que ce soit à ce qui lui arrive, et même à ce qui se passe autour de lui, c'est qu'il est pris dans les filets de l'Histoire. La maigre consolation de savoir que cette machine à broyer les hommes possède sa propre rationalité lui est elle-même refusée. Kundera suggère que l'Histoire n'est finalement qu'une farce sinistre et absurde. Et Ludvík, dont la vie a été gâchée par une blague anodine écrite sur une carte postale, de se demander à la fin du livre, dans un éclair de lucidité : « Et si l'Histoire plaisantait ? À cet instant, j'ai compris qu'il m'était impossible de révoquer ma propre plaisanterie, que je suis moi-même et toute ma vie inclus dans

une plaisanterie beaucoup plus vaste (qui me dépasse) et totalement irrévocable. »

Dans le cadre communiste où se déroule *La Plaisanterie*, l'Histoire a pourtant un sens, celui qui doit mener à la société sans classes. Au risque de s'attirer des ennuis pour s'être écarté de ce déterminisme messianique, Kundera abandonne l'interprétation marxiste de l'Histoire pour préférer celle de Jaroslav Hašek, l'un des auteurs tchèques les plus connus à l'étranger. « Hašek est inclassable, estime l'historien Bernard Michel. Le succès international des *Aventures du brave soldat Chvéïk*, dont le premier volume fut publié en 1921, a fait croire à l'étranger que son auteur était une personnalité centrale du monde littéraire tchèque. En réalité, c'était un marginal. [...] Ce que le public tchèque aime dans Chvéïk, ce n'est pas sa modernité, mais au contraire le fait qu'il incarne une sagesse populaire ancienne, celle des fabliaux et des almanachs populaires. En tout Tchéquie, il y a un Chvéïk qui sommeille. Dans les graves crises du xx^e siècle, il peut servir de modèle – ou d'alibi : au lieu de s'opposer aux puissants, il faut biaiser, accorder une adhésion de façade au système que l'on refuse, avec l'espoir de le discréditer peu à peu¹². »

Ce qui séduit Kundera dans *Les Aventures du brave soldat Chvéïk*, qu'il considère comme le plus grand roman comique du xx^e siècle, c'est une manière irrévérencieuse de tourner en dérision les sujets les plus graves, comme la guerre et l'Histoire : « La pensée européenne telle que formée par Hegel et Marx considère l'Histoire comme une incarnation de la raison, comme le sérieux par excellence. Dans cette optique, le non-sérieux, le dérisoire ne peuvent se trouver qu'en dehors de l'Histoire ou ne s'exercer que sur le fond du sérieux de l'Histoire. Or le brave soldat Chvéïk renverse brutalement cet ordre de choses. Il demande : et si la rationalisation qui veut présenter l'enchaînement des événements comme raisonnable n'était qu'une mystification ? Et si l'Histoire était tout simplement stupide¹³ ?... »

Dans *Un cœur intelligent*, dont le chapitre d'ouverture est consacré à *La Plaisanterie*, Alain Finkielkraut écrit : « De la plaisanterie de Ludvík aux facéties du destin et à ses

quiproquos en cascades : telle est donc la trajectoire de ce déchirant roman comique¹⁴. » Par cet oxymore, l'essayiste souligne toute l'ambivalence du livre de Kundera. Roman politique, comme l'ont prétendu les critiques, roman d'amour, comme l'a affirmé l'auteur, *La Plaisanterie* est aussi (et peut-être avant tout) un roman comique, en cela que, relatant des situations dramatiques, il désamorce toute velléité de plainte et d'apitoiement à grands coups de commentaires ironiques ou de rebondissements grotesques.

Illustration la plus flagrante de cette volonté d'éclairer le versant comique du tragique : le suicide manqué d'Helena, dont l'épilogue est digne de Feydeau. Afin de se venger de Pavel, ancien dirigeant des Jeunesses communistes à l'origine, quinze ans plus tôt, de son exclusion du Parti, Ludvík entreprend de séduire sa femme Helena, une journaliste de radio rencontrée par hasard. Une fois arrivé à ses fins, il la quitte brutalement et sans explication. Désespérée, Helena tente de mettre fin à ses jours. Elle décide d'avaler un tube de barbituriques trouvé dans la poche de son assistant – secrètement amoureux d'elle. Hélas, le tube ne contient que des laxatifs. Constipé chronique, le jeune homme a jugé plus noble, au cas où l'on tomberait sur sa boîte de médicaments, de faire croire qu'il souffrait d'insomnie plutôt que de paresse intestinale. Au lieu donc de la mort romantique escomptée, c'est une diarrhée carabinée qui foudroie Helena dans la honte et le ridicule. La tentative de suicide a tourné court et se clôt par une scène aussi cruelle que pathétique. Parti à la recherche de la femme qu'il vient d'humilier, Ludvík la trouve en train de se vider les boyaux dans les toilettes minables d'une arrière-cour : « Devant moi, Helena était assise sur le siège en bois, dans la puanteur. Elle était blême mais vivante. Elle me regardait, épouvantée, en rabattant sa jupe qui, malgré ses efforts, lui descendait à peine à mi-cuisses... »

Commentant ce passage, Alain Finkielkraut note avec justesse : « Risible dénouement. La tragédie se voit retirer le droit au tragique. Elle bascule dans le vaudeville et finit prosaïquement sur le siège en bois d'un cabinet d'aisances. Les entrailles en folie concluent le geste de l'amour fou¹⁵. »

Démystifier les situations, montrer la face cachée des êtres, révéler leur incapacité à comprendre leur vie et à la diriger : tel est le métier d'écrivain. Mais pourquoi tant d'acharnement et de cruauté ? demandent ses détracteurs, les plus critiques reprochant à Kundera son « cynisme ». Il est vrai que celui-ci n'est pas toujours tendre avec ses personnages. C'est le prix de la lucidité et du rejet des idéaux mensongers auxquels il se vouait en tant que jeune poète lyrique. Ainsi, en 1966, un an avant la parution de *La Plaisanterie*, cette éclairante confidence à Antonín Liehm : « Dans mon premier livre, au plus fort du stalinisme, [...] je faisais valoir que le communiste devrait être celui qui porte les hommes dans son cœur. Mais, venu le reflux de cette période, je me suis posé un jour la question : au fait, pourquoi cela, pourquoi, en somme, faudrait-il aimer les hommes¹⁶ ? »

Si la mise à distance du tragique par le dévoilement de sa dimension comique est salutaire à bien des égards, elle peut aussi se transformer en nihilisme. Un risque que Kundera n'ignore pas : « Si vous vous rendez compte que le monde qui vous entoure ne mérite pas d'être pris au sérieux, cela entraîne des conclusions vertigineuses. La sincérité devient absurde. Pourquoi être sincère avec quelqu'un qui ne prend rien au sérieux, qui est fou ? Pourquoi dire la vérité ? Pourquoi être vertueux ? Pourquoi travailler sérieusement ? Et comment peut-on se prendre soi-même au sérieux dans un monde insignifiant ? Cela serait le comble du ridicule ! Le sentiment qu'on ne peut prendre le monde au sérieux, c'est un abîme¹⁷. »

Conscient de ce danger, Kundera n'aura de cesse de se prémunir contre la tentation nihiliste. Il prend ainsi garde de ne jamais affirmer la supériorité du comique sur le tragique, considérant ces deux catégories du réel comme un couple indissociable, lié dans un rapport dialectique. S'il refuse de « prendre les choses au tragique », il évite d'idolâtrer le comique en soi : « Ici [en France], on vit dans un certain dualisme, le comique d'un côté, le tragique de l'autre. Comme si le comique était un territoire séparé. Or, je trouve le comique beaucoup plus horrible que le tragique, qui toujours conserve une certaine illusion de la grandeur, de la noblesse. Quand quelqu'un peut constater à la fin de sa vie : “Ma vie était

tragique”, cette constatation est satisfaisante. Si vous constatez à la fin de votre vie qu’elle était dérisoire, ou comique, alors ça, c’est tragique. Le tragique n’est pas très comique. Le comique est tragique¹⁸. »

Dans son glossaire intitulé « Soixante-treize mots » qui constitue la sixième partie de son essai *L’Art du roman*, Kundera fait figurer les mots « Comique », « Ironie » et « Rire ». En revanche, n’y figure pas le mot *humour*, une absence surprenante de la part d’un auteur si souvent vanté pour cette qualité : « Je ne suis pas un auteur humoristique. En plus, je n’aime pas la littérature dite humoristique. C’est une sorte de tricherie. » Tempérant dans *Les Testaments trahis* ce jugement un peu sévère, il accorde à l’humour les mêmes vertus salvatrices qu’au comique : « L’humour : l’éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l’homme dans sa profonde incompetence à juger les autres. L’humour : l’ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu’il n’y a pas de certitude¹⁹. »

Dans *L’Art du roman*, Kundera confronte avec lucidité le comique et le tragique : « En nous offrant l’illusion de la grandeur humaine, le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel, il nous révèle brutalement l’insignifiance de tout. » Et d’ajouter : « Les vrais génies du comique ne sont pas ceux qui nous font rire le plus, mais ceux qui dévoilent *une zone inconnue du comique*. » À l’entrée « Ironie », il note : « Par définition, le roman est l’art ironique : sa “vérité” est cachée, non prononcée, non prononçable. [...] L’ironie irrite. Non qu’elle se moque ou qu’elle attaque, mais parce qu’elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté. » Enfin, à l’entrée « Rire », après une courte histoire du rire dans la littérature européenne, il cite Gogol : « Si l’on regarde attentivement une histoire drôle, elle devient de plus en plus triste. » Et de conclure par ce constat pessimiste : « L’histoire européenne du rire touche à sa fin. »

L’ironie, le comique et le rire ont ainsi en commun de dévoiler les aspects cachés du réel. Mais, si le comique et le rire le font plus ou moins de concert, comme en atteste la définition du dictionnaire (comique : « ce qui provoque le rire

»), il n'en va pas de même pour l'ironie. Ces armes que fourbit l'écrivain pour affronter le réel ne sont pas nécessairement toujours maniées par les mêmes personnes. Chez Kundera, l'ironie est l'apanage de l'auteur, toujours en surplomb, position indispensable à l'acuité de son regard « démythificateur ». En revanche, lui ne rit pas, ou alors *in petto* : « Je n'aime pas tellement rire. Je préfère faire rire que rire²⁰ », avoue d'ailleurs Kundera sur TF1 en 1980. Cette prédilection a pour conséquence de laisser le monopole du rire à ses lecteurs et éventuellement à ses personnages.

En ce qu'elle permet de saisir la réalité dans sa complexité et ses contradictions, la perspective ironique est un antidote à toute vision idéologique, unidimensionnelle et péremptoire. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera donne de l'ironie cette définition : « L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. » Une conception originale qui donne à ses romans leur force et leur pertinence. Les grands personnages, souligne-t-il dans *L'Art du roman*, sont toujours ambivalents, si ce n'est ambigus : « Qui a raison, qui a tort ? Emma Bovary est-elle insupportable ? Ou courageuse et touchante ? Et Werther ? Sensible et noble ? Ou un sentimental agressif et imbu de lui-même ? » En privilégiant la multiplicité des regards et des points de vue, l'ironie relativise la notion de vérité. C'est pourquoi Kundera, grand pourfendeur du roman à thèse, insiste si souvent pour que l'on distingue les opinions exprimées par ses personnages des siennes propres.

Le parti pris peut agacer. On est parfois tenté d'y voir un système. Pourtant cette ironie de principe, loin d'être une posture, traduit un rapport désespéré au monde, et infiniment subversif. Kundera rejoint en cela Vladimir Jankélévitch : « Détruisant l'enveloppe extérieure des institutions, l'ironie nous exerce à ne respecter que l'essentiel ; elle simplifie, dénude et distille ; épreuve purifiante en vue d'un absolu jamais atteint, l'ironie fait semblant afin de ruiner les faux-semblants ; elle est une force exigeante et qui nous oblige à expérimenter tour

à tour toutes les formes de l'irrespect, à proférer toutes les insolences, à parcourir le circuit complet des blasphèmes, à concentrer toujours davantage l'essentialité de l'essence et la spiritualité de l'esprit. L'ironie, en somme, sauve ce qui peut être sauvé²¹. »

Si l'ironie fait (plutôt) sourire, le comique fait (toujours) rire. Dans ce dernier registre, le mot d'esprit, dont Freud affirme qu'il est une revanche du « principe de plaisir » sur le « principe de réalité²² », est plus explicite que l'ironie. Devenu une institution chez certains peuples, comme les Anglais ou les Juifs, le mot d'esprit est aussi une tradition tchèque. Une singularité nationale que Kundera appelle « l'esprit de Prague » : « *Le Château* de Kafka et *Le Brave Soldat Chvéik* de Hašek sont remplis de cet esprit. Un extraordinaire sens du réel. Le point de vue de l'homme commun. L'Histoire vue d'en bas. Une simplicité provocante. Un génie pour l'absurde. Humour d'un infini pessimisme. Par exemple, un Tchèque fait une demande de visa pour émigrer. Le fonctionnaire lui demande : "Où voulez-vous aller ? – Ça n'a pas d'importance", répond l'homme. On lui donne un globe terrestre. "S'il vous plaît, choisissez." L'homme regarde le globe, le fait tourner lentement et dit : "Vous n'avez pas un autre globe²³ ?" »

Parfois, une simple blague exprime, en peu de mots, l'esprit de survie ou de résistance face au désespoir. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, une histoire permet d'en dire plus qu'un long paragraphe sur l'abatement de la population après l'écrasement du Printemps de Prague : « Après l'invasion soviétique, un homme croise un passant en larmes sur un trottoir de Prague. Il s'approche et lui dit : "Comme je vous comprends." » Mais pour Kundera, l'histoire drôle n'est jamais aussi efficace que quand elle joue avec l'exagération au point de confiner à l'absurde. À Nabokov, qui reproche à Don Quichotte sa cruauté envers Sancho, il opposera dans *Les Testaments trahis* ce goût de la liberté et de la fantaisie lié à certaines blagues : « "Madame, un rouleau compresseur est passé sur votre fille ! – Bon, je suis dans ma baignoire. Glissez-la-moi sous la porte." Faut-il faire un procès de cruauté à cette vieille blague tchèque de mon enfance ? »

Subtile ou élémentaire, la blague doit obéir à certaines règles plus ou moins contraignantes, notamment celle d'avoir une chute. Moins codifié, le rire, parce qu'il passe par le corps, « trahit » toujours, à sa façon, le moi profond de celui qui l'émet. Spontané, involontaire et incontrôlé, il ignore la morale et les sentiments : « C'est une anesthésie momentanée du cœur, pendant laquelle l'émotion ou l'affection est mise de côté ; il s'adresse à l'intelligence pure », expliquait Henri Bergson, en 1900, dans *Le Rire*. Impromptu, le rire surgit parfois là où personne ne l'attend, et sa palette de tonalités est infinie. Il est des rires joyeux, amicaux, d'autres méprisants, amers ou bien encore sarcastiques. Polymorphe et amoral, souvent transgressif, le rire nous renseigne sur l'humain, et c'est en quoi il fascine Kundera, qui en a fait un élément primordial de son univers romanesque – comme l'attestent certains titres de ses livres.

Au fil de ses romans, Kundera a établi une véritable typologie du rire, confrontant celui-ci à toutes les situations de l'existence, notamment le sexe et la mort. Le romancier distingue entre deux sortes de rires, l'un méchant et destructeur, l'autre bienfaisant en ce qu'il soulage de la pesanteur du sérieux. Le premier est celui du Diable, le second est propre aux anges. Mais, selon Kundera, ni le Diable ni les anges n'ont raison : « L'homme a recours à la même manifestation physiologique, au rire, pour signifier deux attitudes métaphysiques différentes. [...] Ces deux rires comptent parmi les plaisirs de la vie, mais, portés à l'extrême, ils révèlent aussi une apocalypse à deux visages : le rire enthousiaste des anges fanatiques, tellement convaincus du sens du monde qu'ils sont prêts à pendre quiconque ne partage pas leur joie ; et l'autre qui s'élève en face et proclame que tout est devenu absurde... La vie humaine est bornée par deux abîmes : d'un côté le fanatisme, de l'autre le scepticisme absolu²⁴. »

Bien qu'il renvoie dos à dos ces deux rires extrêmes, Kundera se rangerait plutôt du côté des sceptiques et de l'humour corrosif. En effet, même si l'ancien citoyen de la Tchécoslovaquie communiste se méfie du rire et des manifestations de joie des fanatiques de toute sorte, il n'a pas

oublié non plus que l'homme bureaucratique ne rit pas : « J'ai appris la valeur de l'humour sous la terreur stalinienne, confiera-t-il à Philip Roth. J'avais vingt ans à l'époque. Je savais toujours reconnaître quelqu'un qui n'était pas stalinien, quelqu'un dont je n'avais rien à craindre, à sa façon de sourire. Le sens de l'humour est un signe de reconnaissance auquel on peut se fier. Et depuis, je suis terrifié par un monde qui perd son humour²⁵. »

La Plaisanterie, « note de l'auteur ».

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Ibid.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Ibid.

Entretien avec Massimo Rizzante, « La mia Praga e i russi che ora non odio più », *La Repubblica*, 23 décembre 2015 ; traduction de l'auteur.

Traduction française de René Boucharlat, Gallimard, « Du monde entier », 1972.

Traduction française de André Vandevoorde, Plon, « Feux croisés », 1968.

Le Monde des livres, 27 janvier 1984.

Entretien avec l'auteur, novembre 2017.

Entretien avec Massimo Rizzante, *La Repubblica*, art. cit.

Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, Éditions Aubier, 2008.

« Le pari de la littérature tchèque », *Liberté*, art. cit.

Alain Finkielkraut, « Le sage ne rit qu'en tremblant. Lecture de *La Plaisanterie* », in *Un cœur intelligent*, Stock/Flammarion, 2009.

Ibid.

Entretien avec A. J. Liehm, « Milan Kundera », *op. cit.*

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Entretien télévisé avec Viviane Forrester, Antenne 2, 9 novembre 1976 (www.ina.fr/video/CPB76065770).

Les Testaments trahis.

« Milan Kundera à bâtons rompus », interview par Georges Suffert, TF1, juin 1980.

Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, 1964.

Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Gallimard, 1988.

Olga Carlisle, « A Talk with Milan Kundera », *Literary Review*, septembre 1985 ; traduction de l'auteur.

Philip Roth, « Conversation avec Milan Kundera », in *Parlons travail, op. cit.*

Ibid.

L'hirondelle qui a fait le Printemps

« Ah, les années soixante chéries : j'aimais dire alors, cyniquement : le régime idéal, c'est une *dictature en décomposition* ; l'appareil oppressif fonctionne d'une façon de plus en plus défectueuse, mais il est toujours là pour stimuler l'esprit critique et moqueur¹. » Ces lignes quelque peu nostalgiques, publiées en 2009 dans *Une rencontre*, vingt ans après l'effondrement du régime communiste en Tchécoslovaquie, évoquent une période de la vie de Milan Kundera – de trente à quarante ans – particulièrement féconde. Mais, au-delà de la trajectoire individuelle de l'écrivain, elles se réfèrent à une sorte d'âge d'or où, malgré la persistance d'un contrôle idéologique hérité du stalinisme, tous les domaines de la culture tchèque – en particulier la littérature et le cinéma – connaissent une renaissance d'une grande richesse, annonciatrice, dira-t-on *a posteriori*, de l'effervescence politique du Printemps de Prague.

Le relâchement relatif de l'emprise communiste sur la vie culturelle dans les années 1960 se fait sentir à l'issue du XII^e Congrès du Parti communiste tchécoslovaque, qui se tient à Prague du 4 au 8 décembre 1962, et au cours duquel Antonín Novotný, numéro un du Parti, renouvelle la critique du culte de la personnalité instauré par Staline. Y assiste Leonid Brejnev, chef de la délégation soviétique, qui deux ans plus tard remplacera Nikita Khrouchtchev à la tête de l'URSS. Les dissensions au sein de l'appareil soviétique, comme dans certains de ses pays satellites, vont contribuer à affaiblir le système. C'est le cas en Tchécoslovaquie, par ailleurs en proie à de graves problèmes économiques. C'est sur ce fond de « dictature en décomposition » qu'une contestation, d'abord larvée, y prospère tout au long des années 1960. Elle pénètre le

milieu de la culture, où les canons du réalisme socialiste sont de moins en moins respectés. La tendance est moins de s'opposer frontalement à l'esthétique dominante que, dans les limites du possible, de la tenir à distance. Parallèlement, en 1962, des intellectuels ou des artistes communistes occidentaux, tels que Louis Aragon, Roger Garaudy et Pier Paolo Pasolini, se rendent à Prague pour soutenir la critique du dogmatisme idéologique.

Faute d'une véritable presse politique d'opposition en Tchécoslovaquie, les revues littéraires, nombreuses et très lues, vont servir de caisse de résonance à ce désir d'autonomie vis-à-vis du pouvoir. Parmi les plus connues : *Světová literatura* (« Littérature mondiale »), un bimestriel de plus de deux cent cinquante pages qui, grâce à des traductions tchèques d'écrivains étrangers, donne un aperçu de l'activité littéraire internationale, et dont le rédacteur en chef est Josef Škvorecký ; *Host do Domu* (« L'Hôte de la maison »), magazine imprimé à Brno ; et surtout *Literární noviny* (« Journal littéraire »), hebdomadaire tiré à cent trente mille exemplaires – vendus dans l'heure suivant chaque parution – et dirigé par le critique Milan Jungmann.

Devenu français, Kundera ne manquera jamais d'insister sur la qualité exceptionnelle de ces revues, dont la portée dépasse le monde littéraire, et sur leur importance dans le mouvement de libéralisation de la société tchèque. À propos de *Literární noviny*, il écrira en 1983 : « C'est lui qui, pendant des années, prépara le Printemps de Prague et en fut ensuite la tribune. Par sa structure, il ne ressemblait pas aux hebdomadaires du type de *Time* qui, tous pareils, se sont répandus dans l'Amérique et l'Europe. Il était vraiment littéraire : on y trouvait de longues chroniques sur l'art, des analyses de livres. Les articles consacrés à l'histoire, à la sociologie, à la politique étaient écrits non par des journalistes mais par des écrivains, des historiens et des philosophes. Je ne connais aucun hebdomadaire européen de notre siècle qui ait joué un rôle historique aussi important et qui l'ait joué aussi bien². »

Dès le début des années 1960, certains intellectuels tchèques se sont donné pour mission de redonner vie à des pans entiers de la littérature tchèque occultés pendant la période

stalinienne. En janvier 1963, à l'initiative d'Eduard Goldstücker, professeur de littérature allemande à l'université de Prague et membre influent de l'appareil idéologique du Parti, se tient au château de Liblice, à une cinquantaine de kilomètres au nord de Prague, une conférence internationale au cours de laquelle les participants demandent la réhabilitation de Franz Kafka, considéré par les communistes, à cause de son pessimisme, comme un auteur « bourgeois ». À propos de cette conférence, Kundera écrira : « Les idéologues russes n'oublieront jamais cette désobéissance. Dans les documents officiels qui devaient justifier l'invasion de la Tchécoslovaquie, en 1968, il est noté que le premier signal de la contre-révolution a été la réhabilitation de Kafka³. »

Ce point de vue est toutefois contesté par l'historien Bernard Michel, pour qui cette conférence, loin d'être un pied de nez au pouvoir communiste, ressemblait plutôt à une tentative de récupération de l'écrivain maudit, visant à le faire rentrer dans le giron socialiste. Cette conférence, écrit-il, « est parfois décrite comme le moment de "réhabilitation" de l'écrivain, ce qui est pour le moins inexact. Peu de chercheurs ont lu, dans le texte tchèque, les documents de la conférence, qui n'était pas un colloque littéraire mais une réunion d'idéologues communistes, presque tous hostiles à l'écrivain. Goldstücker cherchait à intégrer Kafka dans l'idéologie marxiste-léniniste [...]. Dans un article, il déclarait : "Je considère que dans *Le Soutier*, Kafka a voulu symboliser la classe ouvrière⁴." »

Quoi qu'il en soit, dans la foulée de cette conférence, se tient les 27 et 28 mai 1963 un colloque de l'Union des écrivains tchécoslovaques où le philosophe Karel Kosík remet à nouveau en cause la non-reconnaissance officielle de Franz Kafka et de Jaroslav Hašek. De son côté, Milan Kundera y regrette l'isolement de la culture tchécoslovaque. Face à cette fronde, avant tout désireux de s'aligner sur les positions de Moscou, le pouvoir ne réagit pas et, l'année suivante, autorise la parution d'un *Dictionnaire des écrivains tchèques* où réapparaissent les noms d'auteurs jusque-là interdits, comme celui d'Ivan Blatný, exilé en Angleterre après le Coup de Prague de 1948. Encouragés par l'apathie des autorités,

musiciens, comédiens et metteurs en scène entrent bientôt dans la danse. Ainsi Prague voit-elle fleurir en quelques années nombre de cabarets et de petits théâtres « si gaiement libres avec leur humour irrévérencieux⁵ ».

En 1963 à Prague, au Théâtre de la Balustrade (*Divadlo na zábradlí*), dont le directeur artistique est le metteur en scène Jan Grossman, celui-là même qui avait reçu le jeune lycéen Kundera lors de son premier séjour dans la capitale en 1946, est montée *La Fête en plein air*, l'une des premières pièces de Václav Havel, jeune dramaturge de vingt-sept ans. Grand admirateur de Kafka, Havel pratique un théâtre de l'absurde dans la lignée de Beckett et Ionesco, y mêlant une connotation plus politique. Il prend pour cible, de manière à peine voilée, la bureaucratie communiste dont il se délecte à railler la phraséologie. Issu d'une riche famille dépossédée de tous ses biens après le Coup de Prague, Havel, contrairement à Kundera, n'a jamais été communiste et sera souvent amené à critiquer ses positions politiques trop tièdes. À l'inverse de Kundera, il ne quittera jamais la Tchécoslovaquie, où il assumera pleinement son rôle de dissident, avant de devenir en 1989 le premier président de la Tchécoslovaquie postcommuniste.

Autre protagoniste marquant de la scène théâtrale à Prague en ces années d'ouverture, le metteur en scène Otomar Krejča, qui monte en 1962 *Les Propriétaires des clefs* de Kundera au Théâtre national. En 1965, désireux d'échapper au carcan bureaucratique, il crée sa propre troupe au théâtre Derrière la porte (*Za Branou*), où il brille par de mémorables mises en scène de pièces du répertoire (Tchekhov, Musset). Ce théâtre sera fermé en 1972, victime du processus de normalisation, et Krejča contraint de s'exiler à l'étranger. En 1978, il montera *En attendant Godot* de Beckett au Festival d'Avignon.

Si ce nouvel élan créatif, favorisé par l'impuissance d'un système politique à bout de souffle, touche tous les domaines de la culture, c'est dans le cinéma que son influence est la plus spectaculaire. Émerge une nouvelle génération de jeunes cinéastes si novateurs que l'on parlera de « Nouvelle Vague tchèque ». Depuis les années 1930, le cinéma occupe une place prépondérante dans la culture tchécoslovaque,

notamment grâce au grand-père de Václav Havel, fondateur des studios Barrandov, qui, avant-guerre, employaient jusqu'à trois cents personnes et produisaient en moyenne huit longs-métrages par an. En 1945, l'une des premières mesures du gouvernement d'Edvard Beneš sera de nationaliser l'industrie cinématographique, afin de la relancer après les années de guerre. En 1947 est créée la Faculté de cinéma (Famu) de Prague qui deviendra, avec celle de Łódź, en Pologne, l'une des meilleures écoles de cinéma européennes. Ancien élève de la Famu, Kundera y enseignera la littérature mondiale à partir de 1952, jusqu'à son renvoi vingt ans plus tard.

Dans les années 1950, soumis à l'esthétique jdanoviste, le cinéma est pour l'essentiel un instrument de propagande du pouvoir communiste. Au début de la décennie suivante, le septième art est lui aussi gagné par une volonté d'indépendance. En février 1963, se tient la première Conférence des cinéastes sur le film de fiction. En mai, Vojtěch Jasný reçoit le Prix du jury au Festival de Cannes pour son film *Un jour un chat*, conte métaphorique dans lequel un chat porte des lunettes magiques qui lui permettent de voir le monde tel qu'il est.

Tout au long des années 1960, d'anciens élèves de la Famu, tous plus ou moins proches de Kundera, jettent les bases d'une nouvelle esthétique cinématographique. En 1963, le jeune Miloš Forman réalise *L'Audition (Konkurs)*, un moyen-métrage sur un concours de jeunes chanteuses amatrices. Forman livrera de la genèse de son film un récit particulièrement révélateur de l'état d'esprit de cette Nouvelle Vague tchèque : « Nous entreprîmes le tournage d'une sorte de documentaire muet sur un cabaret voué à la musique pop et qui venait de s'ouvrir à Prague, où il était vite devenu le dernier endroit à la mode. [...] Ce que j'y vis de plus étonnant fut une audition organisée pour recruter des chanteuses. J'étais sidéré par l'effet qu'un simple micro pouvait produire sur ces filles. Ce gros pied métallique agissait sur elles comme une baguette magique capable de leur donner la voix et la beauté qui leur faisaient défaut. Le dernier des petits laiderons à peine sorti de l'adolescence se transformait en une vamp effrontée, celle qui chantait faux se mettait à glapir à pleine voix, celle

que paralysait la plus malade des timidités abandonnait toute retenue pour se livrer sans défense à la curiosité d'un public impitoyable⁶. »

Quelques mois après ce coup d'essai, *L'As de pique*, son premier long-métrage, sort en salle. L'œuvre est construite dans le droit-fil de *L'Audition* : mêmes petits événements de la vie quotidienne, même regard ironique et cruel sur des personnages à la fois touchants et ridicules. Avant de partir pour les États-Unis, Miloš Forman réalisera deux comédies amères et satiriques : *Les Amours d'une blonde* en 1965 et *Au feu, les pompiers !* en 1967. De jeunes cinéastes de la Famu font leurs premières armes à la même époque : Věra Chytilová (*Les Petites Marguerites*, 1966), Jiří Menzel (*Trains étroitement surveillés*, 1965), Ivan Passer (*Éclairages intimes*, 1965), Jan Němec (*La Fête et les Invités*, 1966). Leurs films, outre le fait d'être le plus souvent tournés en décor naturel et de mettre en scène des acteurs non professionnels interprétant des personnages de la vie ordinaire, ont en commun, sans être à proprement parler politiques, de donner de la société communiste une vision non conventionnelle, si ce n'est subversive. « Les héros de ces films, écrit l'historienne Emmanuelle Loyer, sont des jeunes gens et des jeunes filles préoccupés par leurs histoires de cœur, déroutés, désorientés dans un univers où ils semblent flotter avec un mélange, très tchèque pour le coup, de tragique et de comique. Le grotesque du quotidien est l'une des marques de ce cinéma. Le refus des interprétations, le refus du sens tout prêt et la sensation de vide qui émanent des films en est une autre. Dans une société communiste saturée d'interprétations et de sens, cette vacuité a valeur d'opposition⁷. »

La proximité naturelle de la littérature et du cinéma poussera la Nouvelle Vague à porter à l'écran des œuvres d'écrivains tchèques contemporains tels que Bohumil Hrabal, dont le roman *Trains étroitement surveillés* est adapté par Jiří Menzel. « Je me rappelle bien l'admiration passionnée qu'avait pour lui [Hrabal] la génération des jeunes cinéastes tchèques (d'environ vingt-cinq ans plus jeunes que lui) comme Forman, Menzel, Chytilová, Němec (peut-être n'avez-vous pas oublié cette bande superbe, réduite au silence ou dispersée

après l'invasion russe de 1968). Ils ont tourné plusieurs films d'après ses livres et, surtout, ils ont appris chez lui la belle liberté qui ne se range pas ; l'autorité de leur talent et la force de leur sympathie l'ont célébré (à juste titre) comme le plus grand écrivain vivant de leur pays⁸. »

« Dans les années soixante, écrira Antonín J. Liehm, l'un des meilleurs connaisseurs du cinéma tchèque, les jeunes cinéastes s'identifient aux textes de Hrabal. Ils les comprennent aussi comme un appel à une autre forme d'adaptation littéraire : il n'est plus possible désormais de raconter simplement et de suivre pieusement l'œuvre écrite. [...] Hrabal aime mettre en relief l'étrangeté et la magie quotidienne au travers de monologues sans fin, où ses personnages proposent des conceptions de la vie originales et pleines de fantaisie. Il appelle cela "palabrer". [...] Hrabal est persuadé que n'importe quel être humain, aussi isolé, perdu ou banni soit-il, recèle au plus profond de son âme une partie de Dieu, c'est cette "petite perle au fond⁹", visible seulement pour celui qui sait écouter et observer attentivement, sans conformisme ni préjugés¹⁰. »

À propos des films de Charlie Chaplin, Hrabal disait que « le sentiment tragique de la vie et l'humour sont jumeaux, deux chemins issus de la même vallée¹¹ » : une phrase que n'aurait pas désavouée l'auteur de *La Plaisanterie*. Immergé dans le milieu du cinéma, Kundera verra porter à l'écran deux de ses nouvelles, puis son premier roman. Le premier à relever le défi sera Hynek Bočan. En 1965, cet ancien élève de Kundera adapte *Personne ne va rire*, nouvelle extraite du premier cahier de *Risibles Amours*. Enchaînement de situations tragicomiques, l'histoire se prête à la scénarisation. Toutefois, la version cinématographique qu'en donne Bočan ne convainc pas l'écrivain. C'est sans doute pour éviter un tel désagrément que Kundera participera à l'écriture du scénario de *Moi, Dieu pitoyable*, d'après la nouvelle homonyme, adaptée en 1969 par Antonín Kachlík. Cette fois, il se montrera si satisfait du résultat qu'il supprimera la nouvelle du recueil *Risibles Amours*, estimant qu'elle n'est pas à la hauteur du film.

La même année sort sur les écrans *La Plaisanterie*, de Jaromil Jireš, dont Kundera a écrit le scénario de bout en bout. À l'occasion de la première projection du film en France en 1990, le romancier, qui habite dorénavant à Paris, publie dans *Le Nouvel Observateur* un texte dithyrambique dans lequel il revient sur son travail d'adaptation et sur la mise en scène de Jireš : « Le volume d'un roman étant incomparablement plus étendu que le volume d'un film, je savais qu'il fallait couper, changer, simplifier, condenser. Je crois que j'ai su le faire et que Jireš, mon cher ami que je n'ai pas vu depuis si longtemps, a su faire tout le reste : choisir et diriger les acteurs (de magnifiques acteurs), créer une atmosphère, imposer au film un ordre rythmique et, avec une virtuosité et une sensibilité extrêmes, changer les registres émotionnels¹². »

Le dernier roman de Kundera à avoir été porté à l'écran est *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, en 1988. Réalisé par l'Américain Philip Kaufman et adapté par le Français Jean-Claude Carrière, il est celui que le romancier aime le moins, sûrement parce qu'il n'a jamais eu son mot à dire sur l'adaptation. « Le producteur Saul Zaentz, raconte Carrière, avait d'abord proposé à Miloš Forman de le réaliser. Mais comme Miloš avait toujours de la famille en Tchécoslovaquie, il a refusé car le film risquait de les mettre en danger. Milan ne connaissant pas l'anglais, j'ai écrit une première version en français, que je lui ai envoyée. On a échangé quelques lettres dans lesquelles il faisait des suggestions. Il y a même dans le film quelques phrases de lui qui ne sont pas dans le livre. Mais, par ailleurs, il n'avait pas de droit de veto. Quand on fait l'adaptation d'un livre, mieux vaut avoir avec soi le réalisateur que l'auteur du livre. »

Le travail d'adaptation, de l'aveu même de Jean-Claude Carrière, est compliqué : « La dernière partie m'a posé un énorme problème. Lorsque Tereza repart en Tchécoslovaquie sans prévenir Tomas et qu'il la rejoint, on comprend qu'il renonce à la légèreté, qu'il aime son pays plus qu'il ne le pensait, sa femme plus qu'il ne le pensait et qu'il y a chez lui une attirance vers le malheur et vers la mort. Mais comment faire passer cela à l'écran ? Dans les quarante dernières minutes du film, il ne se passe rien. Il n'y a plus d'action,

seulement une suite d'émotions. Je pensais que le titre, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, ne convenait pas pour un film et j'étais d'avis de le changer. J'ai proposé *Le Libertin*. Mais, pragmatique, Saul Zaentz a dit : « Non, c'est un bon titre. Et je vais le garder. » Et il avait raison¹³. » Invité à s'exprimer sur le film de Kaufman trois décennies plus tard, Kundera, peu disert, se contentera de ces quelques phrases explicites : « Est-ce que j'ai aimé le film *L'Insoutenable Légèreté de l'être* ? En tout cas, ce n'était pas mon film. Peut-être était-il bon, mais il m'était étranger ; son érotisme par exemple : cette lugubre monotonie des orgasmes cinématographiques¹⁴. » Après cette expérience malheureuse, Kundera ne donnera plus jamais l'autorisation à quiconque de tirer un film d'un de ses romans.

Alors que, dix ans plus tard, il sera complètement exclu de la vie publique tchécoslovaque, Kundera, au début des années 1960, est un auteur reconnu dans son pays et dont le travail est respecté, sinon encouragé par les autorités. En témoignent les divers prix attribués à ses œuvres, aussi bien dans le domaine de la poésie (*Le Dernier Mai*) que dans de l'essai (*L'Art du roman, ou le Voyage de Vladislav Vančura vers la grande épopée*) ou du théâtre (*Les Propriétaires des clefs*). Il est un écrivain et un intellectuel communiste en vue, qui participe de manière critique, mais constructive, au débat en cours sur la transformation du socialisme. Sa contribution, si elle n'est pas directement politique, interroge le rôle de la culture dans le cadre de la confrontation, au sein du Parti, entre une ligne dure, représentée par des néostaliniens de plus en plus contestés, et une ligne réformiste qui prône ce qu'on allait nommer un « socialisme à visage humain ».

Sous la pression des réformistes, pour se maintenir au pouvoir, Antonín Novotný, président de la République et premier secrétaire du Parti, se voit contraint de lâcher du lest, notamment en écartant peu à peu les éléments les plus staliniens de l'appareil étatique. En août 1963, il est forcé d'accepter la réhabilitation de Rudolf Slánský, de Vlado Clementis, ainsi que de soixante-dix autres condamnés politiques des grands procès de 1952. À la même époque, l'écrivain slovaque Ladislav Mňačko, membre éminent du Parti communiste, signe un article dans la revue *Kulturni život*

(« La Vie culturelle ») appelant à un retour de la notion de conscience dans la société. Profitant du dégel de la censure, le même Mňáčko peut publier ses *Reportages tardifs*, livre d'un nouveau genre, à mi-chemin entre le roman et le reportage, qui évoque la période stalinienne. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la publication « sans encombre », quatre ans plus tard, de *La Plaisanterie*, ouvrage considéré par le pouvoir comme une dénonciation des erreurs passées, et somme toute peu répréhensible.

Trois mois après cette parution, du 27 au 29 juin 1967, dans la salle Maïakovski de la Maison de la Culture des cheminots, au cœur du palais de Vinohrady à Prague, se tient dans une chaleur étouffante le IV^e Congrès des écrivains tchécoslovaques. Milan Kundera est chargé d'en prononcer le rapport introductif. En préambule, le romancier se réfère à un document de travail rédigé lors de séances préparatoires par quelques écrivains, parmi lesquels le poète Jaroslav Seifert et le philosophe Karel Kosík. « S'il vous plaît, n'attendez pas quelque chose de sophistiqué d'un point de vue théorique, prévient-il. L'idée est à la fois beaucoup plus modeste et beaucoup plus ambitieuse, à savoir d'essayer de se mettre d'accord sur un certain nombre de points de vue élémentaires qui, avons-nous l'impression, pourraient contribuer au développement ultérieur de notre littérature. » Suit un bilan de la production littéraire et artistique des quatre années précédentes : « J'espère ne pas avoir à alimenter ce sujet avec une liste de titres. Nous savons tous ce qui est sorti et chacun a ses préférences. La chose la plus importante est qu'une variété d'œuvres est apparue – des œuvres de bonne qualité en grand nombre – et que certains domaines comme le cinéma (qui, pour l'essentiel, appartient à la littérature et donc nous concerne) se sont épanouis comme jamais auparavant dans l'Histoire de notre pays. Pour la littérature tchèque et slovaque, et probablement pour l'art tchèque en général, ces années ont été les meilleures depuis 1948, peut-être depuis 1938. Donc les meilleures depuis trente ans. »

Dans sa longue ouverture, Kundera revient en détail sur l'Histoire de la nation tchèque, sur la « non-évidence de son existence » et sur le rôle des intellectuels revivalistes qui,

naguère, ont fait le choix de ressusciter « une langue à moitié oubliée » et « un peuple à moitié moribond ». Il introduit ensuite un thème qu'il développera vingt-cinq ans plus tard dans ses essais : celui du petit et du grand contexte. Selon lui, pour exister, la littérature tchèque doit se hisser au niveau des grandes littératures européennes et non se contenter d'une spécificité étriquée et « provincialiste ». Et d'évoquer l'âge d'or de l'entre-deux-guerres où la littérature tchèque, « encore adolescente », faisait jeu égal avec celle des grandes nations. Un rayonnement interrompu par près d'un quart de siècle de nazisme et de stalinisme, « une tragédie qui risque fort de reléguer la nation tchèque, une fois de plus, et cette fois de manière permanente, à la périphérie culturelle de l'Europe ». Enfin, abordant l'époque actuelle, Kundera insiste sur le fait que l'explosion culturelle des années 1960 est une occasion unique pour la communauté nationale de reprendre son destin en main. À une condition : que les créateurs aient la liberté entière de s'exprimer. Ce qui lui permet au passage de lancer cette pique à l'intention des censeurs : « Évidemment, dès qu'on parle de liberté, il y a des gens qui sont pris d'une crise de rhume des foins et objectent que la liberté a ses limites dans une littérature socialiste¹⁵. »

Son discours est applaudi de longues minutes. Jirí Hendrych, membre du Comité central et idéologue du Parti, se lève et quitte la salle, furieux. Au cours des trois journées que durera le Congrès, les orateurs se succéderont à la tribune – le journaliste Antonín Liehm, le romancier Ivan Klíma, le dramaturge Václav Havel –, multipliant les interventions critiques vis-à-vis du régime. Le plus virulent est le romancier Ludvík Vaculík. Revenant quelque quarante ans plus tard sur sa prise de parole, Vaculík dira : « Pour moi, ce fut comme un règlement de comptes personnel avec le passé. Il fallait que je dise ce que je pensais, sans quoi je n'aurais pu aller plus loin. » Comme l'écrira plus tard le journaliste Jaroslav Formánek : « Ses mots visent clairement le cœur du système communiste, son pouvoir absolu, son cynisme, sa parfaite intolérance envers toute idée déviante, et représentent la prise de position publique la plus osée depuis février 1948 et le putsch communiste. Quant aux écrivains non communistes, comme

Václav Havel ou Zdenek Urbánek, ils dénoncent dans leurs interventions les persécutions dont font l'objet les artistes, ils soutiennent les cinéastes de la Nouvelle Vague tchèque et lancent aussi un appel à l'Union des écrivains pour qu'elle réintègre dans ses rangs des intellectuels bannis par les communistes pour raisons idéologiques¹⁶. »

Ce constat est partagé par Ivan Klíma : « L'expérience de la censure était vraiment terrible. En outre, il était de plus en plus évident pour nous que le chemin vers le socialisme – une société juste et libre – était impossible avec un Parti dirigé par d'inflexibles staliniens¹⁷. » D'après le poète Alexandr Kliment, ce vent de révolte est alors d'autant plus fort que chacun était conscient du climat de déliquescence au sein de l'appareil : « Les écrivains communistes avaient des informations émanant du Comité central du Parti : ils savaient que le Comité n'était plus homogène mais écartelé entre une aile réformatrice et une autre dogmatique. Cette dernière, à cause d'une situation économique catastrophique, perdait peu à peu du terrain. Le changement était dans l'air¹⁸. »

La fronde des écrivains embarrasse fort les autorités, qui ne savent quelle attitude adopter, d'autant que cette contestation dépasse largement le cadre de la politique culturelle du gouvernement. À l'automne 1967, le Slovaque Ladislav Mňačko, écrivain choyé du régime, se rend en Israël pour dénoncer la position anti-israélienne du pouvoir tchécoslovaque lors de la guerre des Six-Jours, qui a éclaté quelques mois plus tôt. Après des semaines d'hésitation, le Comité central exclut du Parti Liehm, Vaculík et Klíma. Kundera s'en tire avec un simple blâme. Une relative clémence qui, selon Liehm, n'a rien d'étonnant : « On s'était tous mis d'accord pour que Kundera fasse un discours acceptable. Ce discours était courageux et sans concessions, mais ce n'était pas non plus un appel à la pendaison. En plus, il était déjà très connu, et l'exclure aurait créé un scandale¹⁹. »

Extrait d'une préface écrite en 1978 par Milan Kundera pour le livre de Josef Škvorecký, *Miracle en Bohême*. Ce texte sera intégré plus de trente ans plus tard dans *Une rencontre* (Gallimard, 2009).

« Un Occident kidnappé... », art. cit.

« Prague, poème qui disparaît », art. cit.

Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, *op. cit.*

L'Ignorance.

www.milosforman.com/fr/movies/konkurs

Emmanuelle Loyer, *Une brève histoire culturelle de l'Europe*, Flammarion, « Champs Histoire », 2017.

Milan Kundera, préface à Bohumil Hrabal, *Cours de danse pour adultes et élèves avancés* (1964), Gallimard, 2011.

Référence au film *Les Petites Perles au fond de l'eau* (en tchèque : *Perlicky na dne*), réalisé en 1965 par Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec et Evald Schorm.

Antonín J. Liehm, *Le Cinéma de l'Est de 1945 à nos jours*, Cerf, 1984.

Interview de 1968 non publiée, musée national de la Littérature tchèque, Prague.

« Mon ami Jireš », *Le Nouvel Observateur*, 29 novembre 1990.

Entretien avec l'auteur, septembre 2017.

Le Nouvel Observateur, 1990. Cité par François Ricard, notice de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, in *Œuvre*, t. 1, *op. cit.*

www.pwf.cz. Traduit de l'anglais par l'auteur.

Cité par Jaroslav Formánek, « À bas la censure, camarades ! », *Respekt/Courrier international*, 19 décembre 2007.

Ibid.

Ibid.

Entretien avec l'auteur, novembre 2017.

La révolution tranquille

Deux cent vingt-huit jours, du 5 janvier au 21 août 1968 : c'est le temps qu'aura duré le Printemps de Prague. Presque huit mois sans insurrection, sans violence, sans barricades, dans un climat d'euphorie et d'espoir, mêlés d'angoisse. Ces huit mois ont été, de l'avis d'Antonín Liehm, l'aboutissement d'un processus entamé des années auparavant : « Le Printemps de Prague a commencé lentement, bien avant 1968, plus ou moins à partir de la mort de Staline. Disons à la fin des années 1950. 1968 n'a pas été le début du Printemps de Prague. C'en a été la fin¹. » Ce point de vue est partagé par Milan Kundera, pour qui le Printemps de Prague, loin d'être une explosion révolutionnaire spontanée, fut plutôt le surgissement en pleine lumière d'une lame de fond née au début des années 1960, voire dès 1948 à l'arrivée des communistes au pouvoir. Un long travail d'érosion souterraine rendu possible, selon lui, par une tradition critique typiquement tchèque : « Cet esprit critique, qui peu à peu décomposait les dogmes du régime, prenait à témoin Marx contre le marxisme, le bon sens contre le délire idéologique [...]. [À] force de rire du système, [il] a amené le système à avoir honte de lui-même ; [...] soutenu par une majorité écrasante de la population, [il] a lentement mais irrémédiablement culpabilisé le pouvoir, de moins en moins capable de croire en lui-même et en sa vérité². »

La singularité du Printemps de Prague est d'avoir été une tentative, appuyée par la plupart des Tchèques et des Slovaques, ainsi que par une partie de l'appareil étatique, d'édification d'un communisme « réel » – tel qu'il aurait dû être – en lieu et place d'un pseudo-communisme dévoyé de ses buts initiaux. Contrairement à ce qu'en ont pu dire ses adversaires néostaliniens, il n'a pas été une contre-révolution

capitaliste mais un vain espoir, par une sorte de correction de l'Histoire, de réaliser l'utopie communiste. Cette utopie, que Kundera résume d'une formule « une idylle de justice pour tous », consiste pour lui en un vieux rêve irénique qui a traversé toute l'histoire de l'humanité : « Tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme, et l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière³. »

La plupart des protagonistes du Printemps de Prague – hommes politiques comme Dubček, soldats comme le général Svoboda, intellectuels comme Antonín Liehm ou écrivains comme Vaculík ou Kundera – présentent la particularité d'avoir été dans leur jeunesse des communistes sincères ayant adhéré au projet d'idylle. Jusqu'au jour où ils « ont eu le sentiment étrange d'avoir envoyé dans le vaste monde l'action qui commençait à vivre sa vie propre, cessait de ressembler à l'idée qu'ils s'en étaient faite et ne se souciait pas de ceux qui lui avaient donné naissance⁴ ».

Ce constat amer d'avoir vu son idéal trahi par un régime dictatorial, téléguidé de l'extérieur, se traduira chez Kundera par un rejet de son « âge lyrique », lié aux pires moments de la période stalinienne. Mais il ne l'entraînera nullement à renoncer à la possibilité d'une idylle. Et c'est en cela qu'il est pleinement représentatif de la génération du Printemps de Prague. « Il me semble qu'en Bohême l'Histoire a effectué une expérimentation inédite. Là-bas, ce n'est pas, selon les vieilles recettes, un groupe d'hommes (une classe, un peuple) qui s'est dressé contre un autre, mais des hommes (une génération d'hommes et de femmes) qui *se sont soulevés contre leur propre jeunesse*. Ils s'efforçaient de rattraper et de dompter leur propre action, et pour peu ils allaient réussir. Dans les années 1960, ils gagnaient de plus en plus d'influence et au début de 1968 leur influence était presque sans partage⁵. »

Après avoir dirigé la Tchécoslovaquie pendant quinze ans, Antonín Novotný est forcé de démissionner au printemps

1968. « J'étais présent quand, après avoir perdu son job, il a réintégré sa villa, racontera l'un de ses voisins. Il avait emmené, dans sa Tatra noire, toute une bibliothèque qu'il déménageait lui-même, serrant les volumes contre son cœur. De mémoire de Tchèque, on ne lui en avait jamais vu lire un seul... Mais peut-être cherchait-il à comprendre comment les écrivains, ces minables scribouillards qu'il méprisait tant, avaient pu le déloger de son trône⁶. »

Comme la plupart des dirigeants staliniens, Novotný a toujours considéré les intellectuels comme des ennemis, des êtres nuisibles qu'il fallait au besoin éliminer. Ainsi que l'écrira Kundera : « Le mot "intellectuel", dans le jargon politique d'alors, était une insulte. Il désignait un homme qui ne comprend pas la vie et qui est coupé du peuple. Tous les communistes qui ont été pendus en ce temps-là par d'autres communistes ont été gratifiés de cette injure. Contrairement à ceux qui avaient solidement les pieds sur terre, ils planaient, disait-on, quelque part dans les airs. Il était donc juste, en un sens, que la terre fût par ce châtiment définitivement refusée à leurs pieds et qu'ils restent suspendus un peu au-dessus du sol⁷. »

En 1967, après que les écrivains ont exprimé leur mécontentement au congrès, le pouvoir communiste n'est plus assez fort pour les envoyer à la potence. Novotný cherche néanmoins, faute de les réduire au silence, à les mettre au pas. À la rentrée de septembre, suite à l'exclusion du Parti de Liehm, Vaculík et Klíma, et au blâme de Kundera, l'État prend le contrôle de la revue *Literární noviny*, gérée jusqu'alors par l'Union des écrivains, pour la placer sous l'autorité du ministère de la Culture. Boycotté par ses lecteurs, *Literární noviny*, porte-parole de la contestation, voit alors ses ventes passer en quelques semaines de cent trente mille à trente mille exemplaires. S'attaquer à l'Union des écrivains est un enjeu de taille, d'un point de vue idéologique aussi bien que financier. Le puissant syndicat, dont le luxueux immeuble fait face à l'Opéra de Prague, dispose d'un important trésor de guerre, alimenté par les sommes considérables que lui versent les éditeurs. Une manne qui lui sert à faire vivre nombre d'écrivains désargentés.

En rupture avec l'intelligentsia, le pouvoir est loin de se douter que le danger viendra moins de celle-ci que de ses propres rangs. En effet, en cette fin 1967, une féroce bataille couve au sein de l'appareil communiste. Le 30 octobre, lors d'une session du Comité central du Parti tchécoslovaque, Alexandre Dubček, premier secrétaire du Parti slovaque, d'une voix douce mais ferme, interpelle Novotný à la fin de son intervention : « Je ne suis pas d'accord avec toi, camarade-président. Ton analyse ne me paraît pas correcte... » Entre les deux hommes, l'inimitié est patente. Dubček reproche notamment au numéro un d'avoir négligé la Slovaquie. Ce sentiment nationaliste agace tant Novotný que, lorsqu'il se rend en Slovaquie, il refuse ostensiblement la présence de Dubček à ses côtés. Le contentieux est tel que ce jour-là, dans un discours d'une vingtaine de minutes, Dubček aborde non seulement le thème du sous-développement de la Slovaquie, mais aussi celui, ô combien sensible, de l'action du Parti. « Nous sommes dans une période de renouvellement des classes, affirme-t-il, et non plus de lutte des classes [...]. Ce qui nous menace autant que les forces contre-révolutionnaires, ce sont les forces conservatrices à l'intérieur de notre propre parti, les dogmatiques... » Enfin, sans le nommer, il s'en prend violemment à Novotný avec ce jugement sans appel : « Il ne peut plus aider le socialisme, le faire progresser, c'est un frein au socialisme car sa direction est stérile... » L'attaque suscite dans l'assistance des réactions contrastées et contribue à creuser le fossé entre progressistes et conservateurs. Au début du mois de janvier 1968, partisans de Novotný et partisans de Dubček s'affrontent de plus belle, alors que s'ouvre une nouvelle session du Comité central. Le 5 janvier, à l'issue de trois jours de débats houleux, de coups tordus et de « retournements de veste », le camp des réformistes l'emporte. Écarté, Novotný doit laisser sa place à Dubček à la tête du Parti.

Dans les semaines qui suivent le départ de Novotný, et plus encore après la levée de la censure, la population, d'ordinaire indifférente aux luttes internes au Parti, n'hésite pas à manifester sa joie dans la rue, comme en attestera le grand reporter Michel Salomon, qui couvre alors les événements pour le magazine français *L'Express* : « Mes séjours à Prague,

à cette époque, se font dans une extraordinaire ambiance de kermesse. La place Venceslas grouille de monde à n'importe quelle heure du jour et de la nuit [...]. Des inconnus qui s'abordent, des groupes qui se forment à tout instant et discutent à perdre haleine. Dès que les journaux paraissent les foules se ruent à l'assaut des kiosques. On dévore ces pauvres gazettes, quatre pages de petit format, mal imprimées sur un papier grisâtre mais écrites avec quelle fièvre par des journalistes qui redécouvrent le bonheur de l'écriture sans contrainte. Le *Rudé Právo* lui-même est devenu lisible, écrit en bonne langue tchèque et non dans ce morne sabir "marxiste" encore en usage dans les autres pays du "camp"⁸. »

Soucieux de rompre avec la pratique du culte de la personnalité, Dubček se fait d'abord discret. Il n'apparaît pour la première fois en public que le 20 février 1968, au balcon depuis lequel Klement Gottwald s'était adressé aux milices ouvrières vingt ans plus tôt. Tout de suite, la foule est frappée par le changement de ton. Au lieu de l'habituelle langue de bois communiste faite d'un chapelet de slogans creux, Dubček emploie des mots simples, parle à la foule avec son cœur, lui demande son aide. Comme s'il voulait réconcilier la population avec ses dirigeants. Paradoxalement, cet apparatchik, pur produit du communisme orthodoxe – il a fait ses classes à l'École politique du Comité central du Parti communiste soviétique à Moscou entre 1955 et 1958 et n'a jamais voyagé au-delà du Rideau de fer –, est parvenu à la conclusion que la coercition ne mène à rien. Le peuple doit regagner liberté et initiative. Cela se traduit par une démocratisation de la société, un abandon de la censure, mais aussi par une refonte totale du système économique. Paralysées par une planification pesante, les entreprises tchécoslovaques doivent s'émanciper autant que possible de la tutelle de l'État pour redevenir compétitives sur le marché international. Cette libéralisation n'est pas un retour au capitalisme, mais bien une manière de sauver le socialisme, de rendre possible un socialisme « à visage humain ».

Autre révolution : Dubček entend placer, aux postes clés de la politique et de l'économie, des hommes et des femmes choisis non plus en fonction de leur appartenance idéologique,

mais de leurs compétences. Ainsi, pour élaborer son programme de réformes, s'entoure-t-il d'experts, parmi lesquels Ota Šik (l'un de ceux qui forgeront la notion de « troisième voie ») et Radoslav Selucký. À l'inverse de son prédécesseur, ce fils d'ouvrier, homme cultivé, non seulement ne méprise pas les intellectuels, mais souhaite s'en faire des alliés. Très attachés à leur culture, les Tchèques, au premier rang desquels écrivains et artistes, se réjouissent de ce retour de l'intelligence à la tête du pays. En quelques mois, ils vont inventer de toutes pièces un modèle de société inédit dont les caractéristiques seront ainsi énoncées par Kundera, en 1978 : « une relative égalité sans castes, sans riches et sans pauvres, tout comme sans l'imbécillité du mercantilisme, mais aussi, en même temps, la liberté d'expression, le pluralisme d'opinions et une vie culturelle extrêmement dynamique, moteur de tout ce mouvement... ». Un état de grâce éphémère dont l'écrivain conservera un souvenir empreint de nostalgie : « J'ignore dans quelle mesure ce système était viable et quelles étaient ses perspectives ; mais la seconde pendant laquelle il a existé, cette seconde a été superbe⁹. »

Parfaitement au fait des rouages du système communiste, Dubček sait que, pour mener à bien son projet, il lui faut l'assentiment des « pays frères », et avant tout de l'Union soviétique. Aussi, dès le 29 janvier, se rend-il à Moscou pour faire connaître sa nouvelle politique à Léonid Brejnev, lequel, un mois plus tôt, a abandonné Novotný à son triste sort. De la même manière, le 10 avril, il prend soin, dans son « programme d'action », de réaffirmer l'alliance et la coopération de la Tchécoslovaquie avec l'URSS et les autres pays socialistes. Le 1^{er} mai, au côté du général Svoboda (dont le nom en tchèque signifie « liberté »), héros de la Seconde Guerre mondiale, fraîchement élu président de la République, il est acclamé des heures durant par des milliers de Pragois enthousiastes. Le 4 du même mois, il se rend de nouveau à Moscou, en compagnie d'Oldřich Černík, nouveau chef du gouvernement. Le 1^{er} juin, le Comité central du PC tchécoslovaque adopte le principe du droit de grève. Le 5 juin, c'est au tour de Josef Smrkovský, nouveau président de l'Assemblée nationale, de s'envoler pour Moscou, où il

déclare vouloir créer une République démocratique et humanitaire.

Le 18 juin, le maréchal soviétique Iakubovski arrive à Prague pour diriger les manœuvres des troupes des pays membres du Pacte de Varsovie, qui doivent commencer dans les jours qui suivent. Sa présence sur le territoire national fait remonter à l'esprit de beaucoup le souvenir de l'intervention soviétique à Budapest, en 1956, et du carnage qui avait suivi. Dubček y pense aussi, mais il se croit capable – par naïveté, diront certains – de convaincre l'establishment communiste du bien-fondé de son projet. Il en est tellement persuadé que ni lui ni son entourage n'ont rien prévu en cas d'invasion. En Tchécoslovaquie même, s'il a l'appui de la population, Dubček doit combattre la faction la plus conservatrice de l'appareil, celle des anciens soutiens de Novotný, peu enclins à passer la main. Cette guerre intestine, cette confrontation entre deux conceptions opposées du communisme, Kundera l'envisagera plus tard dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* à travers le prisme de la culpabilité : « C'était au printemps 1968. Alexandre Dubček était au pouvoir et il était entouré de communistes qui se sentaient coupables et qui étaient disposés à faire quelque chose pour réparer leur faute. Mais les autres communistes, qui hurlaient qu'ils étaient innocents, redoutaient que le peuple en colère ne le fît passer en jugement. Ils allaient tous les jours se plaindre à l'ambassadeur de Russie et imploraient son appui. »

Majoritairement favorables à Dubček, les intellectuels se mêlent au débat, se prévalant de la liberté de parole nouvellement octroyée par les autorités *via* la suppression de la censure. Dès le 23 mars, le *Rudé Právo* publie un compte rendu des travaux de la commission de contrôle du Parti, qui propose la réintégration de Liehm, Vaculík et Klíma et l'annulation des mesures disciplinaires à l'encontre de Kundera. Elle demande en outre au Comité central de reprendre dans ses rangs Jan Procházka, exclu pour son appui aux écrivains. Peu après est fondé le Club de la pensée critique, auquel participeront notamment Kundera, le philosophe Karel Kosík et le poète Miroslav Holub. Si, selon Eduard Goldstücker, président de l'Union des écrivains, le

monde de la culture est alors à l'unisson du mouvement qui soulève le pays, le rôle des intellectuels dans le processus de libéralisation du Printemps de Prague a été exagéré en Occident : « Nous, les écrivains et les intellectuels en général, nous avons été le catalyseur. Mais il faut ajouter que nos revendications pour une plus grande liberté d'expression, combat mené avec des hauts et des bas depuis toujours, mais qui a pris une impulsion nouvelle à partir de 1963, ont trouvé une audience de plus en plus attentive dans les rangs de la direction du PC, voire des simples militants, du fait du respect traditionnel que les Tchèques éprouvent pour les intellectuels. Les tendances anti-intellectuelles du stalinisme n'ont jamais pu venir à bout de cette tradition nationale¹⁰... »

Vice-président de l'Union des écrivains, Jan Procházka, proche ami de Kundera, a lui aussi tendance à minimiser le rôle des intellectuels dans le déclenchement du Printemps de Prague. Selon lui, c'est moins la révolte de ces derniers que la maladresse dont a fait preuve le pouvoir à leur égard qui aura mis le feu aux poudres : « Toute l'affaire a commencé par des discussions tranquilles, très théoriques, très abstraites, pour corriger les erreurs de notre société, rétablir notre économie désastreuse, etc. C'est la campagne hystérique menée par Novotný et ses partisans contre les intellectuels qui a en fait donné à toute l'affaire des proportions qu'elle n'avait pas au départ... » Tout en restant marxiste, comme la grande majorité des acteurs du Printemps de Prague, le même Procházka insistera en outre sur la nécessité du multipartisme pour pérenniser un socialisme « à visage humain » : « Je ne crois pas à une démocratie sans une opposition réelle, sans une forme effective de contestation du pouvoir avec la sanction d'élections. On ne peut se fonder sur une période de quelques mois, ou même d'une année, pour porter un jugement sur l'évolution politique de ce pays. Mais s'il n'y a pas un changement radical dans ses structures, notre pays retournera au "Moyen Âge" politique dont il vient de sortir. »

De peur que la flambée tchécoslovaque ne gagne leur pays et ne les chasse du pouvoir, les dirigeants des autres « démocraties populaires » d'Europe centrale et orientale s'opposent vivement à la nouvelle ligne prônée par Dubček.

Inquiet, le numéro un est-allemand, le très stalinien Walter Ulbricht, rencontre le 1^{er} juin Léonid Brejnev à Moscou dans l'espoir que l'Union soviétique siffle la fin de la récréation. Brejnev tergiverse. S'ouvre alors une période d'incertitude. À Prague comme à Bratislava, des rumeurs insistantes évoquent une possible intervention militaire. C'est dans ce contexte que, le 27 juin, paraît dans *Literární Listy* le « Manifeste des deux mille mots », écrit par Ludvík Vaculík. Si son texte se révèle aussi véhément que son discours au Congrès des écrivains un an auparavant, l'entame va *moderato*, rappelant que le processus de libéralisation en cours a été déclenché par des membres du régime : « Nous nous opposerons à l'opinion – si elle se manifeste – qu'une renaissance démocratique ne peut se faire que sans les communistes ou même contre eux ; ce serait non seulement injuste, mais également déraisonnable. Les communistes ont des organisations bien établies ; il est nécessaire pour ces organisations de soutenir les tendances de progrès. » Ce principe posé, il revient en arrière pour condamner ceux qui ont perverti les idéaux originels du communisme et détruit le lien social dans le pays : « La ligne incorrecte des dirigeants a transformé le Parti en une organisation du pouvoir qui a attiré les égoïstes avides de dominer, les lâches habiles et les gens ayant mauvaise conscience [...]. L'honnêteté ne conduisait nulle part et les compétences ne servaient à rien [...]. Les relations entre les gens étaient gâtées, il n'y avait plus de joie au travail. »

Constatant que les traîtres sont toujours là, prêts à court-circuiter le changement de cap, il plaide ensuite pour un renouvellement complet des cadres dirigeants : « Nous exigeons le départ de ceux qui ont abusé de leur pouvoir, qui ont dégradé le patrimoine collectif et qui se sont comportés de façon malhonnête ou brutale... » Enfin, Vaculík évoque explicitement les menaces qui pèsent sur la Tchécoslovaquie et la manière d'y répondre : « La possibilité de voir des forces étrangères intervenir dans notre évolution intérieure a été ces derniers temps une grande source d'appréhension. Face à ces forces supérieures, tout ce que nous pouvons faire c'est tenir les nôtres et ne pas prendre d'initiative. [...] Ce printemps

vient de s'achever. Il ne reviendra jamais plus. Cet hiver, nous saurons tout. »

Signé par une centaine de personnalités de tous milieux, dont Milan Kundera, et à leur suite par des milliers de citoyens tchécoslovaques, le « Manifeste des deux mille mots », dont la radicalité, malgré les précautions oratoires de l'auteur, embarrasse la nouvelle direction du Parti, a pu contribuer, de l'avis de certains historiens, à durcir la position des Soviétiques. Dès la publication du texte, qui est repris par trois quotidiens nationaux, les éléments les plus conservateurs du PC tchécoslovaque se déchaînent, parlant d'un « appel à la guerre civile ». Quinze jours plus tard, la *Pravda*, organe du Parti communiste de l'Union soviétique, le qualifiera de « plateforme de la contre-révolution ».

Le 14 juillet, les cinq membres du Pacte de Varsovie (URSS, Pologne, Hongrie, Bulgarie, Allemagne de l'Est) se retrouvent dans la capitale polonaise pour examiner le cas tchécoslovaque. Après quoi, ils adressent aux dirigeants de Prague une lettre de semonce, les appelant à se montrer plus vigilants : « Dans votre pays, le cours qu'ont pris les événements ces derniers mois indique que les forces soutenues par les centres contre-révolutionnaires impérialistes ont déclenché une vaste attaque de front contre le système socialiste. [...] Ne voyez-vous pas le danger ? Est-il possible de rester immobile et de se limiter à des déclarations au sujet de la fidélité à la cause du socialisme et des obligations découlant de l'alliance ? » Le 18, rejetant la mise en garde des Cinq, Dubček, souriant et sûr de lui, apparaît à la télévision pour réaffirmer sa détermination à mettre en œuvre son programme, prenant acte au passage des progrès déjà accomplis : « Après de longues années de silence, chacun chez nous peut exprimer son opinion, le socialisme commence à devenir l'affaire du peuple entier... »

Parmi la population, on tente de se convaincre de l'issue positive du bras de fer engagé et de l'impossibilité d'un « second Budapest ». À l'inverse, les intellectuels incitent les plus optimistes à ne pas se bercer d'illusions. Ainsi cet « Appel aux citoyens », rédigé par le dramaturge Pavel Kohout et publié le 26 juillet par *Literární Listy* : « Nous sommes

accusés de crimes que nous n'avons pas commis. Nous sommes soupçonnés d'intentions que nous n'avons pas et que nous n'avons jamais eues. La menace d'un châtement injuste est suspendue sur nos têtes, mais, quelle que soit la forme, il frapperait, tel un boomerang, également nos juges, il anéantirait nos efforts et, surtout, il souillerait tragiquement et pour de longues années l'idée que l'on se fait du socialisme dans le monde. »

Au-delà de sa lucidité, ce vibrant appel convie tous les citoyens à manifester leur soutien à la direction du PC tchèque, qui s'apprête à rencontrer son homologue soviétique pour des négociations dont on espère qu'elles mettront fin à la crise. C'est le début d'une étonnante campagne de signatures. Dans les rues de Prague, afin d'exprimer leurs encouragements à ceux qui défendent leurs aspirations, les gens font la queue pour inscrire leur nom et leur métier sur des feuilles où l'appel est reproduit. C'est par milliers que celles-ci seront ensuite envoyées au siège du Comité central.

Les négociations se déroulent du 29 juillet au 1^{er} août en Slovaquie, dans la gare frontalière de Čierna nad Tisou, à quelques kilomètres de l'URSS. L'ambiance est glaciale. On se serre la main au lieu de s'embrasser, comme c'est la tradition entre « camarades ». Au cours de cette réunion de la dernière chance, les échanges entre les deux camps auront tout d'un dialogue de sourds. La délégation soviétique est emmenée par Léonid Brejnev, secrétaire général du Parti, Alexis Kossyguine et Mikhaïl Souslov, tous deux membres du Politburo. D'emblée, elle reprend la même antienne, répétée inlassablement depuis plusieurs mois : les événements de Tchécoslovaquie mettent en péril le bloc socialiste tout entier. En conséquence, elle demande expressément à ses dirigeants de mater la « contre-révolution ».

Les Tchécoslovaques, représentés par Dubček, Černík (Premier ministre) et Svoboda (président de la République), rétorquent qu'ils maîtrisent la situation. Face à des interlocuteurs dubitatifs, Dubček, en pédagogue, expose sa conception des rapports entre le Parti et les citoyens, des rapports de confiance où il ne s'agit plus d'imposer mais de convaincre. Les Soviétiques l'écoutent sans broncher. Au long

de ces quatre jours, à aucun moment les Tchécoslovaques ne céderont d'un pouce sur leur programme de réformes. Les deux délégations se séparent le 1^{er} août, après s'être entendues sur un compromis, aussi vague que fragile, qui doit être entériné par les autres partis frères.

Épuisé mais confiant, Dubček a l'impression, si ce n'est d'avoir été entendu, du moins d'avoir obtenu un répit. Aussi peut-il, le lendemain, faire part de son optimisme à ses concitoyens sur les ondes de la radio nationale : « Nous pouvons être contents des résultats des négociations que nous avons eues à Čierna. Nous avons maintenu les promesses que nous avons faites. Pour le peuple de Tchécoslovaquie, il n'y a pas d'autre voie que celle qui a été dégagée en janvier 1968. Les camarades soviétiques se sont laissé convaincre que nous sommes prêts à prouver par des actes que nous ne quitterons pas la voie socialiste. »

Entretien avec l'auteur, novembre 2017.

Préface à *Miracle en Bohême*, de Josef Škvorecký, *op. cit.*

Le Livre du rire et de l'oubli.

Ibid.

Ibid.

Cité par Michel Salomon, *Prague, la révolution étranglée*, Robert Laffont, 1968.

Le Livre du rire et de l'oubli.

Michel Salomon, *Prague, la révolution étranglée*, *op. cit.*

Préface à *Miracle en Bohême*, de Josef Škvorecký, *op. cit.*

Les propos de Goldstücker, ainsi que ceux de Procházka, rapportés par Michel Salomon dans son livre *Prague, la révolution étranglée* (*op. cit.*), ont été tenus pendant le Printemps de Prague.

Le long hiver

Mardi 20 août 1968, aéroport Ruzine, à dix kilomètres de Prague. Depuis le début de la soirée, un gros-porteur de la compagnie soviétique Aeroflot attend au bout de la piste. Vers 23 heures, des parachutistes de l'Armée rouge en jaillissent et s'emparent rapidement des lieux. Telles sont les prémices de la vaste opération militaire décrétée par le Kremlin deux jours plus tôt pour mettre fin à l'expérience tchécoslovaque. Dans les heures qui suivent, des centaines d'avions décollent de leur base en Pologne, Biélorussie ou RDA, tandis qu'un millier de chars soviétiques franchissent la frontière tchécoslovaque. Au total, cinq cent mille soldats des armées du Pacte de Varsovie, principalement des Soviétiques, mais aussi des Polonais, des Bulgares, des Allemands de l'Est et des Hongrois, vont ainsi, en l'espace de quelques jours, prendre le contrôle du pays.

Sitôt connue la nouvelle de l'invasion, les membres du Comité central tchécoslovaque se réunissent d'urgence. Dans une proclamation diffusée à la radio, ils qualifient l'intervention d'« acte contraire au droit international décidé à l'insu des dirigeants tchécoslovaques ». Les citoyens sont en outre appelés à garder leur calme et à n'opposer aucune résistance. Toute la nuit, de lourds avions survolent la capitale. À 4 heures du matin, les soldats investissent le siège du Comité central. Dubček et ses amis sont arrêtés avec la plus grande brutalité : « les mains levées et le visage contre le mur, plusieurs heures durant, sous la menace des mitraillettes, sans pouvoir faire un geste ni pouvoir prononcer une parole¹ ». Ils sont ensuite emmenés vers une destination inconnue.

Le matin du 21 août, la population commence à se rassembler dans la rue, entourant les chars aux cris d'« *Ivan*,

go home ! ». Certains tentent d'entamer le dialogue avec les envahisseurs, qui semblent à peine savoir où ils sont. Au même moment, une dépêche de l'Agence de presse soviétique Tass justifie l'intervention par un prétendu appel à l'aide du peuple tchécoslovaque. Le lendemain, dans une usine du quartier de Vysočany à Prague, se tient de manière anticipée et clandestine le XIV^e Congrès du PC tchécoslovaque, au cours duquel les fidèles de Dubček écartent du Comité central les partisans de Moscou. Le jeudi 23 août, le général Svoboda, qui a échappé au kidnapping, prend l'initiative de se rendre au Kremlin, à la tête d'une délégation où figure Gustáv Husák, futur homme fort du pays, pour débloquer la situation. D'abord reçu avec les plus grands honneurs, il demande à voir Dubček, ce qui lui vaut d'être enfermé dans une pièce pendant plusieurs heures.

Depuis son arrestation, le leader du Printemps de Prague subit d'incroyables pressions physiques et psychologiques. Il en ressortira tellement brisé qu'il acceptera les conditions des Soviétiques. Cet épisode, qui traumatisera durablement les Tchèques, sera relaté par Milan Kundera dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : l'enlèvement, la séquestration pendant quatre jours dans les montagnes d'Ukraine, les menaces d'exécution, puis le transfert à Moscou, l'ordre de faire bonne figure, de se raser, de s'habiller et de mettre une cravate pour venir s'asseoir à la table des négociations.

Le 27 août au matin, Dubček signe le « Protocole de Moscou », un document qui prévoit l'annulation du congrès « clandestin » du 22 août, le rétablissement de la censure, la suppression des groupes d'opposition, la mise à l'écart des réformistes et l'absence de représailles contre les collaborationnistes. Le soir même, il est de retour à Prague où il prend la parole à la radio. Son allocution, poignante, est écoutée par des millions de Tchèques, accablés par la capitulation de leur chef, mais surtout atterrés par son état de détresse : « Il était revenu humilié et s'était adressé à un peuple humilié. Il était humilié au point de ne pouvoir parler. Tereza n'oublierait jamais ces pauses atroces au milieu des phrases. Était-il à bout de forces ? Malade ? L'avait-on drogué ? Ou bien, n'était-ce que le désespoir ? S'il ne reste rien de

Dubček, il en restera ces longs silences atroces pendant lesquels il ne pouvait pas respirer, pendant lesquels il cherchait son souffle devant un peuple entier collé aux récepteurs. Dans ces silences, il y avait toute l'horreur qui s'était abattue sur le pays². »

Parmi les livres de Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* est le grand roman du Printemps de Prague, qui n'en est pas le sujet mais en constitue le décor principal, celui qui reste en mémoire à la fin de la lecture, bien qu'une bonne partie du livre se passe hors de Tchécoslovaquie. En 1968, quand paraît en France *La Plaisanterie*, Kundera doit batailler pour faire admettre que son roman n'est pas un livre politique. À l'inverse, en 1984, il ne vient à l'idée de personne que l'auteur du roman vient d'écrire sur le Printemps de Prague. Plus de quinze ans se sont écoulés depuis lors. C'est le temps que s'est donné Kundera pour utiliser l'Histoire à des fins romanesques sans risquer d'en être le prisonnier. Comme il l'explique depuis toujours, une situation historique n'intéresse le romancier que si elle lui permet d'explorer l'existence humaine, ses antagonismes (le combat de David contre Goliath) et ses dilemmes (se résigner ou résister, rester ou s'exiler).

Si l'écrasement du Printemps de Prague a fait moins de victimes³ que la répression de l'insurrection de Budapest en 1956, l'attitude de la population y est pour beaucoup. Face aux chars, les Tchèques adoptent dès le début une stratégie plus proche de celle du joueur de go que du samouraï. À la force, des millions de « braves soldats Chvéïk » opposent la ruse et la dérision. Ainsi font-ils disparaître, dans les villes et les campagnes, les panneaux de signalisation, les noms de rues et de localité, si bien que les troupes étrangères, désorientées et incapables de trouver leur chemin, tournent en rond. Quand ils ne sont pas pris à partie par des ouvriers, les conducteurs de blindés sont encerclés par des nuées de jeunes filles en minijupe qui les tournent en ridicule ou les provoquent sexuellement. L'ambiance des premiers jours d'occupation est proche de l'euphorie. Non pas une euphorie remplie d'espoir, comme pendant le Printemps de Prague, mais plutôt une ivresse pleine de rage. « La haine des Russes étourdissait

comme un alcool, écrira Kundera. C'était la fête enivrante de la haine. Les villes de Bohême se couvraient de milliers d'affiches peintes à la main rehaussées d'inscriptions sarcastiques, d'épigrammes de poèmes, de caricatures de Brejnev et de son armée dont tout le monde se moquait comme d'une troupe de clowns illettrés⁴. »

Avec un certain cynisme, et sans doute pour se défendre d'avoir fomenté un coup d'État, les Soviétiques, après l'avoir enlevé, maintiendront Dubček à son poste encore huit mois. De son côté, ce dernier choisira de ne pas démissionner, ce qui lui sera souvent reproché. Défendant son père sur Radio Prague, l'un de ses fils déclarera, à l'occasion du quarantième anniversaire du 21 août : « Il n'a pas démissionné de ses fonctions de premier secrétaire du PCT, justement du fait que sa présence garantissait une certaine atténuation de l'impact de l'occupation soviétique sur la population, impact qui, en son absence, aurait été ressenti d'une manière beaucoup plus lourde⁵. » Sa liberté d'action dès lors réduite à peau de chagrin, Dubček réussit, avant de quitter le pouvoir, à faire passer une importante réforme, gage de sa fidélité à sa contrée d'origine. Le 27 octobre 1968, une loi constitutionnelle fait de la Tchécoslovaquie une république fédérale divisée en deux États autonomes, la République socialiste tchèque et la République socialiste slovaque. C'est là une des rares revendications du Printemps de Prague à avoir été satisfaites.

Malgré la brutalité de l'intervention soviétique, la reprise en main autoritaire de la Tchécoslovaquie ne se fera que progressivement. Ainsi Kundera pourra-t-il faire paraître en janvier 1970 l'édition tchèque définitive de *Risibles Amours*, dernier de ses livres à être publié en Tchécoslovaquie communiste. La fin du Printemps de Prague verra un nombre croissant d'intellectuels faire le choix de l'exil, la liberté de circulation n'étant pas encore abolie. Ainsi Antonín Liehm, qui vient s'installer en France à la fin de 1968 : « J'ai quitté la Tchécoslovaquie parce que je me sentais en danger, dit-il aujourd'hui. Kundera, lui, a cru pendant un moment qu'il allait pouvoir survivre au changement de régime. Grâce à son œuvre, il était un peu protégé. On ne l'a pas menacé directement. On a simplement cessé de publier ses livres. On

ne peut pas lui reprocher de ne pas être parti tout de suite, car nous pensions tous que la situation n'allait pas durer⁶. »

En octobre 1968, lorsqu'il se rend à Paris pour le lancement de l'édition française de *La Plaisanterie*, Kundera se montre d'un optimisme désarmant face aux journalistes qui l'interrogent. Sur France Culture, le 22 octobre, il dit croire encore à la possibilité d'une perpétuation de l'esprit du Printemps de Prague : « Il y a quelques jours, j'ai lu dans un journal que la majorité des écrivains tchèques avaient émigré. Ce n'est pas ça. Je ne connais aucun écrivain tchèque qui veuille émigrer. Je suis persuadé que la cause d'un socialisme démocratisé, comme l'a dit Dubček, à visage humain, n'est pas perdue, ou n'est pas tout à fait perdue. Alors nous pensons qu'il faut rester dans notre pays et travailler. Et je suis persuadé que dans le domaine de la culture, de la littérature, cette autonomie que nous avons déjà depuis des années, cette liberté que nous avons déjà depuis quatre ou cinq années, resteront. »

Ces considérations sur l'après-Printemps de Prague prolongent la préface d'Aragon. Le sentiment de Kundera à l'égard de cet adoubement sera toujours ambivalent. Reconnaisant le rôle déterminant joué par le grand écrivain français dans sa carrière littéraire – « sans lui, notera-t-il dans sa postface à l'édition de 1985, *La Plaisanterie* n'aurait jamais vu le jour en France et mon destin aurait pris un jour tout à fait différent... au moment où mon nom était gommé des lettres tchèques » –, il éprouve à la lecture de cette préface un malaise tel qu'il la fera disparaître des éditions ultérieures.

Aragon a beau écrire qu'il tient *La Plaisanterie* « pour une œuvre majeure », Kundera sent bien que le dithyrambe s'appuie sur de mauvaises raisons. Le gênent surtout la tonalité essentiellement politique du texte d'Aragon et la conception du roman fort éloignée de la sienne qui y est développée. Ainsi, cette envolée lyrique qui va à l'encontre de ses intentions universalistes : « Oui, dès aujourd'hui, et demain, bien plus tard, c'est dans des livres comme *La Plaisanterie* de Milan Kundera que l'on pourra comprendre, suivre, par ce chemin profond que fraie le roman dans l'époque, ce que fut au vrai la vie en notre temps, la vie de

tous les jours pour les hommes et les femmes dont le nom ne s'étale point dans les journaux... et qui cependant mûrissent les changements confus d'un monde en gestation. »

Comme la plupart des intellectuels communistes de l'Ouest, Aragon, membre du Comité central du PCF, a très tôt manifesté sa réprobation face à l'intervention soviétique. Il la confirme avec force dans sa préface, en des termes où la surprise feinte le dispute à la déception : « Et voilà qu'une fin de nuit, au transistor, nous avons entendu la condamnation de nos illusions perpétuelles [...]. Je me refuse à croire qu'il va se faire là-bas un Biafra⁷ de l'esprit [...]. Je ne vois pourtant aucune clarté au bout de ce chemin de violence. » Hanté par l'image des tanks avançant dans les rues de Prague, Kundera ne peut faire autrement que de paraître partager cette analyse au ton prophétique. Au risque, par un tour malicieux du destin, de se voir ranger parmi les « écrivains engagés », voire dissidents, étiquette dont il aura le plus grand mal à se débarrasser.

Autre malentendu : à Paris, Kundera est effaré par le parallèle établi par de nombreux commentateurs entre le Mai 68 français, encore dans tous les esprits, et le Printemps de Prague ; par ces regards incrédules, quand il explique que les deux événements n'ont rien de commun. Son étonnement est si vif qu'il abordera le sujet à de multiples reprises les années suivantes, notamment dans *La vie est ailleurs*, son deuxième roman, qu'il achève en juin 1969. Pour Kundera, le Mai 68 parisien est l'une des manifestations les plus flagrantes de l'« âge lyrique ». S'il y a un lien à faire, ce n'est pas entre le printemps de Cohn-Bendit et celui de Dubček, mais entre l'aveuglement du militant communiste qu'il fut dans sa jeunesse et celui des jeunes émeutiers de la rue Gay-Lussac. Sans doute est-ce pour cela que, dans *La vie est ailleurs*, les slogans du 1^{er} mai 1948 à Prague et ceux de la Sorbonne insurgée vingt ans plus tard sont interchangeable. Dans les deux cas, on reconnaît la même radicalité exaltée inhérente à la posture lyrique : « En 1968, des milliers de Rimbaud ont leurs propres barricades derrière lesquelles ils se dressent et refusent tout compromis avec les anciens maîtres du monde. L'émancipation de l'homme sera totale ou ne sera pas⁸. »

Commune aux deux époques, la soif d'absolu et son corollaire, le déni du réel : « À un kilomètre de là, sur l'autre rive de la Seine, les anciens maîtres du monde continuent de vivre leur vie et le vacarme du Quartier latin leur parvient comme une chose lointaine. Le rêve est réalité, écrivaient les étudiants sur le mur, mais il semble que ce soit plutôt le contraire qui est vrai : cette réalité-là (les barricades, les arbres coupés, les drapeaux rouges), c'était le rêve. »

En 1978, dans sa préface à *Miracle en Bohême* de Josef Škvorecký, Kundera reviendra en détail sur les différences profondes entre Mai 68 et le Printemps de Prague. Différence, d'abord, de génération. Les instigateurs du Printemps de Prague n'étaient pas des jeunes gens tout juste sortis de l'enfance, mais des adultes expérimentés : « La jeunesse, certes, a joué pendant le Printemps un rôle important, mais non prédominant. Prétendre le contraire est un mythe fabriqué *a posteriori*, en vue d'annexer le Printemps de Prague à la pléiade des révoltes estudiantines mondiales. » Le mouvement tchécoslovaque n'était pas le fait d'êtres immatures, ce qui lui a permis de résister aux tares du lyrisme révolutionnaire, dont se revendiquaient au même moment les jeunes contestataires français. C'est pourquoi, pour des raisons historiques, le Printemps de Prague, insiste Kundera, a été « une révolte populaire des modérés ». « Si je parle de modération, je ne pense pas à une conception politique précise, mais à un réflexe humain profondément enraciné : le radicalisme en tant que tel, quel qu'il soit, suscitait une allergie car il était lié, dans le subconscient de la plupart des Tchèques, à leurs pires souvenirs. » Enfin, le Printemps de Prague a duré quatre fois plus longtemps que la flambée française. De ce fait, les dirigeants tchèques ont eu le temps d'ébaucher une société nouvelle, exercice pour lequel le sens du concret et de l'organisation s'est révélé plus utile que la poésie et le lyrisme. Et Kundera de relever ce paradoxe : « La seule réalisation réussie – encore qu'éphémère – d'un socialisme dans la liberté n'a pas été accomplie dans l'enthousiasme révolutionnaire mais dans la lucidité sceptique. »

De retour à Prague au début de l'hiver, Kundera fait paraître dans la revue *Listy* un article intitulé « Un destin tchèque »,

dans lequel il tire les leçons des événements de l'année écoulée. Il part d'une expérience personnelle, vécue à Paris deux mois plus tôt : « Rétrospectivement, je me suis aperçu avec surprise que dans les différents débats et les interviews j'avais employé un langage nettement patriotique. D'où cela venait-il, tout d'un coup ? Était-ce la discipline civique qui m'avait poussé à faire l'éloge de ma patrie dans un pays étranger ? Non, je ne suis pas si discipliné. Le changement dans mon attitude était dû à l'incroyable expérience d'août dernier. Dans d'innombrables conversations, aussi bien chez moi qu'à l'étranger, j'en suis venu toujours à la même conclusion, que c'est une nation d'exception que celle qui a pu résister à une telle épreuve et a su se montrer si ferme, si raisonnable et si unie. » Le mois d'août auquel Kundera se réfère est celui de l'invasion de son pays, mais surtout de la semaine qui suivit, pendant laquelle les Tchèques, faute de recourir à la force, inventèrent mille moyens pacifiques de tenir tête à l'occupant. « Je vois un appartement mansardé dans un petit palais à Paris, j'entends la voix d'Aragon pleine de rage, de jurons violents, je vois son visage angoissé à la pensée du destin de mon pays, j'entends mes propres mots exaltés, répétés inlassablement : "C'était la plus belle semaine que nous ayons jamais connue." Là-bas, j'ai bien peur que cette déclaration ait semblé absurde et bizarre. C'était, après tout, une semaine où tout à coup la nation a entraperçu sa propre grandeur, une grandeur en laquelle elle avait cessé de croire⁹. »

Dans son article, évoquant ces quelques mois pendant lesquels les Tchèques ont commencé à appliquer la notion de « socialisme à visage humain », Kundera aborde le thème des « petites nations », ces pays le plus souvent relégués au second plan, mais capables selon lui, dans certaines circonstances, de jouer un rôle déterminant dans l'Histoire de l'humanité. « Je suis convaincu, estime-t-il, qu'un monde où les voix des Guatémaltèques, des Estoniens, des Vietnamiens et des Danois seraient entendues aussi souvent que les voix des Américains, des Chinois et des Russes, ce monde-là serait un monde meilleur et plus heureux¹⁰. »

Dans le même ordre d'idées, il n'hésite pas à affirmer que la Tchécoslovaquie, par son exemple, a occupé pendant le Printemps de Prague une position centrale dans le monde : « La tentative de créer enfin (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 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 Âge au centre de l'Histoire mondiale et ont adressé au monde leur message¹¹. »

Au-delà de cette assertion quelque peu grandiloquente, retiennent l'attention ces lignes où Kundera analyse la situation d'alors et exprime un espoir inattendu : « Le conflit, bien sûr, fut plus drastique que ce que nous avions imaginé, et l'épreuve traversée par l'esprit nouveau plus sévère. Mais je me refuse à appeler cela une catastrophe nationale comme les pleurnichards ont tendance à le faire ces temps-ci. Je m'aventurerais même à dire, malgré l'opinion répandue, que la portée de l'Automne de Prague va surpasser la portée du Printemps de Prague. Car quelque chose que personne n'attendait est arrivé : l'esprit de la nouvelle politique a survécu au conflit. Bien sûr, il a reculé, mais il ne s'est pas délité, il ne s'est pas effondré. Il n'a pas rétabli la police d'État, il n'a pas consenti à la mise aux fers doctrinaire de la vie intellectuelle, il n'a pas renoncé à lui-même, il n'a pas trahi ses principes [...]. Et cela constitue un formidable espoir pour l'avenir. »

Il n'en faut pas plus pour qu'éclate une violente polémique avec Václav Havel. En février 1969, quelques semaines après la parution de cet article, le dramaturge, dont les relations avec Kundera n'ont jamais été très cordiales, prend la plume dans la revue *Tvár 2* pour une démolition en règle de ses thèses. D'emblée, il conteste les acquis du Printemps de Prague tels que les énonce l'auteur de *La Plaisanterie*. « S'il est vrai, concède Havel, que personne n'est (encore) enfermé pour ses opinions, que le fédéralisme est en cours et que le scoutisme n'a pas été démantelé¹², les fondements d'une société

véritablement démocratique – la liberté d’expression et de réunion, le pluralisme, une politique étrangère souveraine – sont absents. » Plus sévère encore est son jugement sur l’importance accordée par Kundera au Printemps de Prague en tant qu’événement ayant placé la Tchécoslovaquie au centre de l’Histoire mondiale, affirmation qualifiée d’« illusion pompeuse » et de « messianisme provincial ». Ce grossissement de la réalité, de même que le rôle attribué aux petites nations, est non seulement ridicule, ironise Havel, mais il est contreproductif, voire nuisible : « Si nous devons agir en fonction de la notion esquissée par Kundera – celle d’une Tchécoslovaquie minuscule, mal située, aimable, intelligente, souffrante et destinée à souffrir, devenue grâce à ses qualités propres le point le plus important du globe, raison pour laquelle ses méchants voisins l’ont punie, si bien que la seule chose qui lui reste, c’est sa supériorité morale –, si nous devons agir en fonction de cette notion un peu kitsch relative à “notre destin”, non seulement nous nous trouverions privés de toute tradition d’esprit critique (tchèque ou autre), mais nous tomberions dans un état d’aveuglement nationaliste qui nous paralyserait pour des décennies¹³. »

La réponse de Kundera aux sarcasmes de Havel, le mois suivant dans *Host do Domu*, est à son tour cinglante. Son nouvel article, « Radicalisme et exhibitionnisme », démonte un à un les arguments du dramaturge pour en montrer la mauvaise foi. Comme si cela ne suffisait pas, et pour enfoncer le clou, quittant le terrain politique, il se livre à une attaque *ad hominem* par le biais d’une analyse psychologique des motivations de Havel. Si celui-ci congédie l’espoir, affirme Kundera, ce n’est pas qu’il soit désespéré, mais au contraire parce qu’il a soif d’action, une action « risquée » qui lui permettrait de se mettre en valeur. Suit une longue démonstration de l’exhibitionnisme méprisable que cache le pseudo-radicalisme de Havel : « Une situation désespérée éveille chez une personne honorable le désir de montrer son irréprochabilité. Sous la dictature la plus sombre, toute personne honorable désire exprimer sa désapprobation au moins une fois, quand bien même celle-ci ne profite à personne et que rien n’en sort hormis sa propre ruine, car c’est

pour elle le moyen de sauvegarder la seule chose qui lui reste : la face. Mais le contraire existe aussi : une personne avide de se donner en spectacle aura tendance à considérer qu'une situation donnée est sans espoir, car seule une situation désespérée la libérera de l'obligation de considérations tactiques et dégagera la voie pour son expression personnelle, pour son besoin d'exhibition¹⁴. »

Cette polémique illustre le climat d'incertitude qui prévalait en Tchécoslovaquie après l'écrasement du Printemps de Prague. Avec le recul, force est de constater l'erreur de jugement de Kundera et la perspicacité de Havel. Leurs différences d'appréciation auront des conséquences imprévues. En 1975, le premier se verra contraint d'émigrer, ce qu'il n'imaginait guère devoir faire sept ans plus tôt ; le second, lui, refusera l'exil et deviendra le leader emblématique de l'opposition au communisme, jusqu'à la chute du régime en 1989. Selon Milan Jungmann, alors rédacteur en chef de *Listy*, Kundera fut si affecté par la polémique qui l'opposa à Havel qu'il décida, après son article au vitriol, de ne plus jamais se mêler de politique¹⁵. Au printemps 1969, après cet échange d'une rare intensité, il reprend sa vie « normale » d'écrivain, achevant le manuscrit de son deuxième roman (*La vie est ailleurs*) et faisant représenter dans le petit théâtre de la Balustrade une comédie à ce jour inédite en français, *Ptákovina* (« La sottise »).

Ce que Kundera ignore alors, c'est que sa carrière d'écrivain en Tchécoslovaquie est sur le point de s'achever. Il n'a pas encore pris conscience que, d'un point de vue politique, la ligne de conduite « modérée » qui a été la sienne jusqu'en 1967, consistant à critiquer le pouvoir de manière « constructive », sans jamais l'affronter directement, n'est désormais plus tenable. Contrairement à son analyse, l'échec du Printemps de Prague va se révéler une « catastrophe nationale ». L'intelligentsia tchèque en ressort meurtrie, divisée entre les « collabos » et les « dissidents ». La frustration populaire est immense. Des actes de désespoir, tel le suicide de l'étudiant Jan Palach, qui s'immole par le feu sur la place Venceslas le 16 janvier 1969, émaillent désormais une actualité douloureuse. Au cours des mois qui suivent,

l'orthodoxie communiste, fidèle à Moscou, revient au premier plan de la scène politique et recouvre le pays d'une chape de plomb. Le 17 avril 1969, lors du plenum du Comité central du Parti communiste tchèque, Gustáv Husák remplace au poste de premier secrétaire Alexandre Dubček, nommé quelques mois plus tard « ambassadeur de Tchécoslovaquie en Turquie ». Slovaque comme Dubček, Husák, qui se prétend « centriste », à mi-chemin entre les conservateurs et les progressistes, se révélera au fil des années un affidé de l'Union soviétique, qui tirera un trait définitif sur l'avancée réformiste du Printemps de Prague.

En janvier 1970, l'équipe de Husák accentue sa politique de « normalisation » – vocable qui, dans le sabir bureaucratique, désigne un retour à la situation antérieure – en effectuant une purge à l'intérieur du Parti. Plus de trente mille membres sont exclus, parmi lesquels nombre d'intellectuels, dont Milan Kundera, écarté par la même occasion de l'Union des écrivains. Le 12 décembre de la même année, le comité central du PCT publie un document intitulé « Leçons d'un mouvement de crise » qui doit lui servir à justifier son action. Il s'agit en fait d'une réécriture des événements intervenus entre juin 1967 et août 1968, présentés comme une tentative de contre-révolution : « Les efforts de ces cercles anticommunistes étaient de ranimer les idées bourgeoises, de créer des illusions sur le capitalisme, de développer le nationalisme et les tendances antisoviétiques, de remettre en question le rôle dirigeant du Parti et la direction de la classe ouvrière, le concept de classe de la lutte révolutionnaire. » Au milieu de ce long réquisitoire, une phrase attire l'attention : « Une importante tentative de mettre sur pied une plateforme révisionniste et antisocialiste en vue d'obtenir le soutien du public fut organisée lors du IV^e Congrès des écrivains par un groupe d'écrivains de droite animé par Antonín Liehm, Pavel Kohout, Milan Kundera, Karel Kosík, Ludvík Vaculík et Jan Procházka. »

Les accusés non seulement disparaissent peu à peu de la vie publique, mais, comme des centaines de milliers de personnes licenciées ou rétrogradées à des postes inférieurs, ils sont empêchés de pratiquer leur métier. Ainsi les livres de Kundera

seront-ils progressivement retirés des bibliothèques et des librairies. Privée de revenus, l'élite de la société tchèque est contrainte de survivre grâce à de « petits boulots », avec ce que cela a parfois de cocasse. Ainsi l'écrivain Bohumil Hrabal continue-t-il à travailler dans l'édition, mais en tant que « pilonneur », expérience qu'il raconte dans *Une trop brillante solitude*, roman diffusé en « samizdat » en 1976.

Ce déclassement des intellectuels est évoqué par Kundera dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : « Après l'invasion russe, ils avaient tous été privés de leur travail et ils étaient devenus laveurs de vitres, gardiens de parking, portiers de nuit, chauffeurs de chaudières dans les bâtiments publics et au mieux, parce que cela supposait déjà des appuis, chauffeurs de taxi. » Dans le roman, Tereza, ancienne photographe de presse, punie pour avoir photographié les chars russes avec trop d'instance, se retrouve barmaid dans un hôtel : « Elle avait trouvé cette place grâce à des amis qui avaient perdu leur travail à peu près en même temps qu'elle [...]. À la comptabilité, il y avait un ancien professeur de théologie, à la réception un ambassadeur. » Un autre cas de figure est celui de ceux qui, victimes de chantage, sont maintenus à leur poste en échange du reniement de leurs erreurs passées. C'est ce qui arrive à Tomas, le mari de Tereza, chirurgien de renom, chassé de l'hôpital pour avoir refusé de se rétracter à propos d'un article politique sur l'innocence écrit pendant le Printemps de Prague.

Dénoncé par le régime comme « écrivain de droite », Milan Kundera n'échappera pas à cette chasse aux sorcières. En 1972, il est renvoyé de la Famu, où il enseignait depuis vingt ans. Se pose alors pour lui, comme pour des milliers d'intellectuels, le problème de la survie. « J'ai été chassé de mon travail, je n'existais presque pas. Et évidemment je devais gagner ma vie. Je ne pouvais même pas faire chauffeur de taxi. Même cela, on me l'a refusé. Je devais me débrouiller¹⁶ », racontera-t-il par la suite. Grâce à un ami, il tiendra pendant plusieurs années, sous pseudonyme, la rubrique astrologique d'un hebdomadaire. « Si le grand Jaroslav Hašek a été marchand de chiens [...], pourquoi ne pourrais-je pas être astrologue ? [...] Les gains étaient dérisoires et la chose en

elle-même n'avait rien de divertissant ni de remarquable. Tout ce qu'il y avait de plaisant dans tout cela, c'était mon existence, l'existence d'un homme rayé de l'histoire, des manuels de littérature, d'un homme mort qui revenait maintenant à la vie dans une surprenante réincarnation pour prêcher à des centaines de milliers de jeunes d'un pays socialiste la grande vérité de l'astrologie¹⁷. »

Les chroniques de l'astrologue Kundera sont en effet fort lues et appréciées par toutes sortes de gens, même les plus haut placés. D'où cette situation incongrue racontée par l'écrivain Claude Roy, ami de Kundera : « Un des dirigeants importants du Parti suivait avec passion les prédictions de l'astrologue hebdomadaire. Elles lui paraissaient si justes qu'il voulut obtenir une consultation particulière. L'ami consentit à l'entremettre. Milan se fit payer très cher. L'horoscope que Milan masqué établit pour le bureaucrate inquiet et crédule est un des grands moments comiques de sa vie¹⁸. »

La répression communiste au cours des années de plomb prit aussi un tour plus violent. « C'est un fait, écrit Kundera, qui ne sera consigné par aucun historien, les années qui ont suivi l'invasion russe ont été une période d'enterrements ; jamais les décès n'ont atteint une telle fréquence¹⁹. » Menaces, harcèlement, chantage, brimades, tout est bon à la police politique de Husák pour neutraliser les opposants en leur menant la vie dure. Certains finiront par se suicider, tel le poète Jiří Pištora, mort à trente-huit ans. Le romancier Jan Procházka subira une violente campagne de calomnie, la radio diffusant en feuilleton ses conversations téléphoniques privées, enregistrées par la police. Il succombera de maladie. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Kundera relatera les derniers jours de son ami : « Le cancer qui sommeillait sans doute discrètement dans son corps depuis quelque temps avait fleuri comme une rose. L'opération eut lieu en présence de la police et quand celle-ci eut constaté que le romancier était condamné, elle cessa de s'intéresser à lui et le laissa mourir dans les bras de sa femme. » Quant au grand philosophe Jan Patočka, élève de Husserl, objet en 1977 d'intenses persécutions policières, il mourra à l'hôpital d'une hémorragie cérébrale à la suite d'un interrogatoire trop poussé.

En 1979, dans un entretien donné au *Monde*, Kundera livrera son sentiment sur les raisons profondes de cette hécatombe. Selon lui, il s'agit pour les Soviétiques, relayés par les communistes de Prague, non seulement d'éliminer délibérément leurs adversaires politiques, mais d'éradiquer la culture tchèque en l'effaçant des mémoires : « Imaginez qu'en France, dit-il au *Monde* le 19 janvier 1979, on n'ait plus entendu depuis dix ans les noms de Malraux, d'Aragon, de Lévi-Strauss, de Soullages, de Godard, de Messiaen [...] ; ou que l'on ait emprisonné des citoyens français parce qu'ils auraient diffusé clandestinement des copies manuscrites de poèmes de René Char ou de pièces de Beckett. On dit couramment que ce n'est que la conséquence secondaire et accidentelle d'un grand conflit politique. Essayons d'envisager une explication différente : l'écrasement du Printemps de Prague n'était-il pas le prétexte rêvé pour détruire, tout à fait intentionnellement, la culture tchèque ? »

Michel Salomon, *Prague, la révolution étranglée*, *op. cit.*

L'Insoutenable Légèreté de l'être.

Cent trente-sept morts, selon les estimations les plus récentes (Radio-Prague, 2018).

L'Insoutenable Légèreté de l'être.

Cité par Jaroslava Gissübelová, « Alexander Dubček : un héros ou un lâche ? », Radio Praha en français, 21 août 2008.

Entretien avec l'auteur, novembre 2017.

Allusion à la guerre du Biafra, province sécessionniste du Nigeria, et à la famine qui s'ensuivit en 1967-1968.

La vie est ailleurs.

« Un destin tchèque », *Listy*, décembre 1968, www.academia.edu. Traduit de l'anglais par l'auteur.

Cité et traduit par Martin Rizek, in *Comment devient-on Kundera ?*, *op. cit.*

Ibid.

Interdit après février 1948, le mouvement scout Junak prit un nouvel essor au moment du Printemps de Prague, avant d'être

de nouveau banni pendant ces années de plomb.

Václav Havel, « Un destin tchèque ? », *Tvár 2*, février 1969.
Traduction de l'auteur.

« Radicalisme et exhibitionnisme », *Host do Domu*, mars 1969
(www.acedamia.edu). Traduit de l'anglais par l'auteur.

Milan Jungmann, « Kunderovské paradoxy » (« Les paradoxes
de Kundera »), *Svědectví*, n° 77, 1986.

Journal télévisé d'Antenne 2, 24 septembre 1981.

Le Livre du rire et de l'oubli.

Claude Roy, *La Fleur du temps (1983-1987)*, Gallimard, 1988.

L'Insoutenable Légèreté de l'être.

Un auteur français de langue tchèque

Après août 1968, soixante-dix mille Tchèques vont prendre le chemin de l'exil. Des intellectuels, comme Antonín Liehm, enseignant à Paris puis aux États-Unis, des écrivains, tel Josef Škvorecký, installé à Toronto (Canada), où il fonde une maison d'édition spécialisée dans la publication d'œuvres tchèques interdites. Mais aussi des scientifiques, des médecins, des chercheurs... À l'inverse, Milan Kundera fait le choix de rester en Tchécoslovaquie. Peut-être en raison de sa vision moins « pessimiste » de la situation politique, mais surtout à cause de l'attachement viscéral qu'il voue à son pays, l'idée même de vivre ailleurs lui paraissant inenvisageable.

À l'époque, Kundera vit avec sa femme Véra Hrabankova, une ancienne présentatrice de télévision qu'il a épousée en septembre 1967. Ils occupent un studio au quatrième étage d'un immeuble de la rue Bartolomejska. Ironie du sort, c'est dans cette même rue du centre de Prague que le STB, l'équivalent tchèque du KGB, a installé au sous-sol d'un bâtiment ayant appartenu aux jésuites une prison où seront incarcérés de nombreux dissidents, dont Václav Havel. Kundera, lui, ne subira aucune coercition. Il a simplement disparu de la vie publique. Personnalité du milieu culturel, auteur de livres mais aussi d'articles réguliers qu'il fait paraître dans plusieurs revues, il retombe du jour au lendemain dans l'anonymat. Comme Prague est une petite ville, cet anonymat est d'abord tout relatif, et il arrive que l'écrivain soit reconnu, si ce n'est abordé, dans la rue et les cafés. De cette expérience émaneront plusieurs réminiscences dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, notamment lorsque Tomas, célèbre chirurgien devenu laveur de carreaux, se voit accueilli dans l'exercice de son nouveau métier par ses anciens patients

avec une bouteille de champagne ou d'eau-de-vie. « À cette époque, les gens vivaient encore les persécutions contre les intellectuels tchèques dans une sorte d'euphorie de la solidarité. [...] Les familles des officiers russes venaient s'installer dans le pays, la radio diffusait des discours comminatoires des fonctionnaires du ministère de l'Intérieur qui remplaçaient les journalistes congédiés, et lui, il titubait entre deux vins dans les rues de Prague dans l'état d'esprit d'un homme qui va de fête en fête. C'étaient ses grandes vacances. »

Passé l'euphorie des premiers mois, et malgré l'entraide qui prévaut entre les proscrits, l'isolement de Kundera se fait davantage sentir. Étonnamment, il vit cette expérience avec un certain plaisir. Comme l'explique François Ricard : « La situation dans laquelle il se retrouve subitement, celle d'un écrivain prohibé, si elle le prive brusquement de son public, le délivre en même temps de la pression que ce même public exerce normalement sur un auteur (en particulier sur un auteur déjà connu), lui donnant tout à coup, comme par miracle, le sentiment d'être complètement libre, à l'abri non seulement du pouvoir politique et de la critique littéraire, mais aussi de ses lecteurs. Ne voyant aucun avenir ni pour lui-même ni pour son pays, il ne sent plus aucune obligation, aucune dette, aucun compte à rendre à qui ou à quoi que ce soit, sauf à lui-même et à son art¹. »

Écrivain sans lecteurs dans son propre pays, Kundera n'en continue pas moins à pratiquer la littérature. Au cours des cinq années qui précèdent son départ de Tchécoslovaquie, il écrira deux romans et une pièce de théâtre. Ces œuvres sont sans rapport immédiat avec l'actualité politique. Si *La vie est ailleurs*, achevé en juin 1969, n'est pas exempt de connotations politiques, il ne s'intéresse nullement au Printemps de Prague, mais se concentre, à travers l'évocation des premières années du communisme en Tchécoslovaquie, entre 1948 et 1950, sur un archétype existentiel, celui du poète lyrique. Achevée en 1972, *La Valse aux adieux* s'éloigne encore plus du terrain politique pour renouer avec le jeu du libertinage inauguré dans *Risibles Amours*. Quant à la pièce *Jacques et son maître*, variation sur *Jacques le Fataliste* de

Diderot, elle met en évidence, pour la première fois, le lien très fort de Kundera avec la littérature française, notamment celle du XVIII^e siècle.

Faute d'être publiées en Tchécoslovaquie, ces trois œuvres, qui n'ont *a priori* aucune raison de subir les foudres de la censure communiste, vont toucher un nouveau lectorat : le public français. Les années de « normalisation » font en effet passer Kundera du statut d'auteur tchèque non traduit à l'étranger à celui d'écrivain non publié dans sa langue maternelle, mais traduit en français. La France est désormais le premier pays où paraissent ses livres. Ce qui fait de lui, comme il aime plaisamment à le dire, « un auteur français de langue tchèque ».

Grâce à de bienveillants « passeurs » qui effectuent le voyage de Prague, Kundera achemine ses manuscrits jusqu'en France afin qu'ils y soient traduits et publiés. Dans son exil domestique, le romancier reçoit de nombreux visiteurs étrangers appartenant au monde de la littérature – d'autres romanciers tels que le Mexicain Carlos Fuentes, l'Argentin Julio Cortázar, le Colombien Gabriel García Márquez, l'Américain Philip Roth, écrivains pour lesquels il ne cachera jamais son admiration. Sans oublier le fils de Gaston Gallimard, Claude, avec qui il s'est lié d'amitié lors de son premier séjour à Paris, en 1968. Plus tard, le fils de celui-ci, Antoine, prendra le relais, de sorte qu'aucun de ses livres ne sera publié en français chez un autre éditeur.

Fin 1970, *Risibles Amours* est le deuxième livre de Kundera publié en France, plus de deux ans après *La Plaisanterie*, pourtant écrit postérieurement. La critique, tout en confirmant sa haute considération pour l'écrivain, est quelque peu désorientée par le ton des nouvelles, trop éloigné à son goût de la critique politique qu'elle avait tant appréciée dans *La Plaisanterie*. Seule exception, dans *Le Monde des livres* du 25 décembre 1970, Claude Roy fait preuve d'une clairvoyance étonnante en décelant le premier la filiation qui existe entre Kundera et la littérature française des Lumières : « Il est de la famille des grands transperceurs du jeu des apparences, des admirables narrateurs-démystificateurs, du Diderot des nouvelles et de la constellation des grands écrivains de “contes

moraux” du XVIII^e siècle. Laclos, Crébillon fils, le Sade des récits, le Vivant Denon de *Point de lendemain*. Oui, cette allure capricieuse, cette ironie, la grâce du récit et la lumière cruelle de la pénétration, l’acuité du cynisme, arme de la générosité, et l’élégance nonchalante de l’écriture : dans un siècle où il fait plutôt noir, Milan Kundera retrouve le bonheur des écrivains-moralistes du siècle des Lumières. »

Le traducteur de *Risibles Amours* s’appelle François Kérel. Né en 1926, c’est lui qui traduira en français tous les romans² de Kundera écrits en tchèque, à l’exception de *La Plaisanterie* (1968) et de *L’Immortalité* (1990). Son histoire avec la langue tchèque remonte à l’immédiat après-guerre. Après avoir étudié le russe à Langues-O, il obtient une bourse d’études pour Prague à l’automne 1947. Il demeure un an dans la capitale, où il est présent au moment de la prise de pouvoir des communistes. C’est au milieu des années 1950 qu’il commence à traduire plusieurs écrivains tchèques, notamment le romancier communiste Jan Otčenášekn (*Citoyen Brysh* et *Roméo et Juliette dans les ténèbres*). Travaillant avec Vítězslav Nezval à l’adaptation française de son poème *Edison*, il fait la connaissance de Milan Kundera, à l’époque encore poète : « Il était déjà lui-même : plein d’humour et d’ironie³. »

Les deux hommes se revoient en 1963. Kundera, qui a laissé tomber la poésie, vient alors de publier le premier cahier de *Risibles Amours*. Emballé, Kérel rapporte le livre en France, en traduit quelques nouvelles et s’efforce – en vain – de les faire éditer⁴. Lorsqu’en 1968 il est question de traduire *La Plaisanterie* en français, Kundera pense à Kérel, mais celui-ci est introuvable. Il a quitté la France pour New York, où il travaille comme traducteur à l’Onu. Les traducteurs du tchèque étant peu nombreux, on se rabat sur Marcel Aymonin, ancien directeur de l’Institut français de Prague, dont le travail sera étrillé par Kundera vingt ans plus tard à cause de son infidélité.

Il est en outre assez cocasse que la traduction de *La Plaisanterie*, livre antistalinien s’il en est, ait été confiée à Aymonin, qui au début des années 1950 s’était trouvé au

centre d'une affaire rocambolesque. En 1951, en pleine terreur stalinienne, Aymonin demande l'asile politique à la Tchécoslovaquie, qui lui est accordé. Il explique alors sa démarche dans une lettre ouverte à l'ambassade de France, dans laquelle il accuse l'Institut français d'être un centre d'espionnage au profit de la France⁵.

Après le succès de *La Plaisanterie*, qu'il lit en tchèque, François Kérel reprend contact avec Kundera pour lui proposer de traduire les nouvelles restantes de *Risibles Amours*. Cette collaboration durera plus de quinze ans. « J'ai fait le travail entièrement à New York, se rappelle le traducteur. Tant que Milan était en Tchécoslovaquie, on communiquait uniquement par courrier. Pour ce livre, je l'ai très peu mis à contribution. Il a découvert la traduction une fois parue. Dans les éditions suivantes, il a apporté des modifications, sans doute parce qu'il voulait changer des choses dans son texte, mais peut-être aussi à cause de la traduction. Dans la première édition de *La vie est ailleurs*, le livre que j'ai traduit juste après, j'avais commis une terrible erreur, un contresens complet, que Milan a relevé. J'étais très embêté, à tel point que je me suis demandé si j'allais continuer à traduire du tchèque⁶. »

La vie est ailleurs, rapporté de Prague dans les valises de Claude Gallimard, paraîtra en France en 1973. Ce deuxième roman recevra le prix Médicis étranger, l'occasion pour son auteur de revenir à Paris à l'automne. Ce succès survient dans une période difficile pour l'auteur, sur le plan tant personnel que littéraire. Son père est mort au printemps 1971, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Ce deuil laissera de profondes traces dans son œuvre. Pudique et peu enclin à révéler ses états d'âme, Kundera évoque pourtant, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la maladie et l'agonie de ce père bien-aimé. La scène, qui se déroule en mai 1971, mêle un point de vue intime au climat politique du moment. Par la fenêtre de la chambre de Ludvík Kundera, qui donne sur le jardin, on entend la retransmission d'une cérémonie officielle. Le numéro un du Parti, Gustáv Husák, foulard rouge autour du cou, est en train de recevoir le titre de pionnier d'honneur. Le père semble inconscient. Mais, une fois son médecin parti, Milan parvient à

le faire émerger de sa torpeur. Ensemble, ils rient à l'écoute du discours de l'apparatchik :

« La voix de Husák nous parvenait à travers les pommiers : “Mes enfants ! Vous êtes l'avenir !”

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

“Je vais fermer la fenêtre pour qu'on ne l'entende pas !”

J'ai adressé un clin d'œil à papa et il m'a regardé avec son sourire infiniment beau en faisant oui de la tête.

Quelques heures plus tard, la fièvre était remontée brusquement. Il a enfourché son cheval et il a galopé pendant plusieurs jours. Il ne m'a plus jamais revu. »

Dès avant la mort de Ludvík Kundera, la normalisation bat déjà son plein et Milan voit s'éloigner toute perspective d'être à nouveau édité en Tchécoslovaquie. Il faut pourtant survivre. Un ami metteur en scène lui propose de gagner quelques sous en écrivant anonymement une adaptation pour le théâtre de *L'Idiot* de Dostoïevski. Kundera replonge dans le roman et comprend qu'il n'est pas prêt pour un tel travail : « J'avais une allergie envers Dostoïevski. Peut-être parce que le pays était plein de Russes et il n'y a pas un auteur plus russe que Dostoïevski. Je sais que c'est un grand auteur, mais je ne pouvais pas le faire⁷. [...] Cet univers de gestes excessifs, de profondeurs obscures, de sentimentalité agressive me répugnait⁸. »

Étrangement, ce rejet du grand Russe réveille chez Kundera une tendresse pour l'un des écrivains qu'il apprécie le plus, le Français Denis Diderot : « Je me suis senti tellement malade de cette lecture que j'ai eu un besoin imminent de me soigner par un antidote – et je me suis jeté sur Diderot. Ce furent d'ailleurs les années les plus tristes de ma vie ; ce sont les Français qui m'ont aidé et qui m'ont sauvé, mes amis en France, mes lecteurs en France, mon traducteur, mon éditeur, mes collègues en France et, parmi eux, Diderot qui m'a alors tendu la main. Je ne l'oublierai jamais⁹. »

Sans trop y croire, plutôt que le livre de Dostoïevski, Kundera suggère d'adapter *Jacques le Fataliste*, l'un de ses romans favoris. Refus poli de l'ami, qui tient à son Russe. Pourtant, l'idée fait son chemin en lui. Pour son simple plaisir, il entreprend non une adaptation du roman de Diderot, exercice qui lui a toujours déplu, mais une variation-hommage intitulée *Jacques et son maître*, dont il achève la rédaction en juillet 1971, deux mois après la mort de son père. La pièce, écrite en tchèque et traduite en français par Kundera lui-même, sera représentée pour la première fois en France en septembre 1981. Lors d'un entretien télévisé, on lui demandera pourquoi un écrivain tchèque se montre si attaché à quelque chose d'aussi spécifiquement français que le siècle des Lumières. En guise de réponse, Kundera esquissera une idée qui lui a toujours été chère : « Ce n'est pas spécifiquement français, c'est spécifiquement européen. Il faut vraiment comprendre le sens profond de ce qu'a été l'invasion russe en Tchécoslovaquie. C'était le fait qu'on ait arraché définitivement et brutalement un petit pays occidental à l'Occident pour l'incorporer à une civilisation russe. Et, dans un moment comme cela, cette nostalgie de l'Occident était la chose la plus naturelle. En disant *la nostalgie de l'Occident*, je risque d'être mal compris. Pour vous, l'Occident, c'est la société de consommation, c'est le régime qui existe aujourd'hui. Pour moi, l'Occident, c'est l'Histoire occidentale, la culture occidentale. Pour moi, cette culture occidentale de laquelle on a été arraché était incarnée par ce merveilleux roman de Diderot, qui est très sous-estimé en France¹⁰. »

En France, Kundera s'apercevra avec surprise que *Jacques le Fataliste* est perçu comme une œuvre mineure de Diderot, éclipsée le plus souvent par *Le Neveu de Rameau*. Ce livre, cependant, n'est pour lui qu'enchantement : « J'ai toujours été fou de ce roman et de son esprit libertin, rationnel, moqueur, ironique, clair et contestataire¹¹. » Si *Jacques le Fataliste* lui apporte réconfort et jubilation, c'est que, dans la Tchécoslovaquie de l'après-Printemps de Prague écrasée de malheur, de bêtise, de lourdeur, le roman de Diderot, qui n'est que liberté, intelligence, vivacité, jeu et légèreté, en représente l'exact opposé. Qui plus est, Diderot écrivain lui montre la

voie et prouve qu'il est possible de parler de choses sérieuses sans esprit de sérieux. Comment parvenir à une telle liberté ? À Viviane Forrester qui l'interroge en 1976 à ce sujet, il répond : « Plus vous maîtrisez la technique, plus vous êtes libre. Il faut transformer la technique en jeu. Prenez Diderot, peut-être l'auteur que j'aime le plus. *Jacques le Fataliste*, c'est une construction extrêmement compliquée : beaucoup de digressions, beaucoup d'histoires qui s'entrecoupent. Mais cette construction est-elle une virtuosité technique ou le plaisir d'un jeu absolument libre ? Je crois que c'est les deux¹². »

Grâce à Diderot, Kundera a compris qu'en littérature, comme dans tous les arts, la liberté naît de la contrainte. D'où l'importance qu'il attache à la composition et à l'architecture, deux notions approchées dès l'enfance par l'apprentissage de la musique. Baigné très jeune, grâce à son père, dans la musique, il est aussi un fin connaisseur de jazz, ce qui l'a conduit à réfléchir sur la pratique de l'improvisation. Il sait que les plus grands improvisateurs sont de grands techniciens. Kundera retrouve chez Diderot cette dialectique savante, érigée en une esthétique dont l'influence sur sa propre œuvre sera déterminante : « Ce superbe désordre est-il dû à une admirable composition, calculée avec raffinement, ou est-il dû à l'euphorie d'une pure improvisation ? Sans aucun doute, c'est l'improvisation qui prévaut ici ; mais la question que, spontanément, je me suis posée m'a fait comprendre qu'une prodigieuse possibilité architecturale est contenue dans cette improvisation enivrée, la possibilité d'une composition complexe, riche, et qui, en même temps, serait parfaitement calculée, mesurée et préméditée comme était nécessairement préméditée, même la plus exubérante fantaisie architecturale d'une cathédrale¹³. »

Quand il écrit *Jacques et son maître*, Kundera est persuadé que la pièce ne sera jamais montée. Il se trompe. Elle sera jouée d'abord en tchèque, en décembre 1975, à Ústí nad Labem, petite ville du nord de la Bohême, avec comme nom d'auteur Evald Schorm, un réalisateur, scénariste et acteur de la Nouvelle Vague tchèque. À aucun moment, les autorités ne se douteront de la supercherie, ce qui fera dire à Kundera : « Diderot lui-même était le maître des mystifications. Cela lui

aurait plu¹⁴. » Il faudra attendre septembre 1981 pour que la pièce soit enfin présentée au public parisien, au Théâtre des Mathurins. Le délai entre la mise en scène et la parution de la pièce est étonnamment long : le manuscrit de *Jacques et son maître* était parvenu à Gallimard dès 1973. Cette année-là, Georges Werler, jeune metteur en scène français inconnu de vingt-cinq ans, se rend à Prague pour rencontrer l'auteur des *Propriétaires des clefs*, qu'il a l'intention de monter en France : « Je voulais lui parler du caractère politique de sa pièce. Je l'ai contacté car il y avait des choses que je ne comprenais pas et sur lesquelles je voulais qu'il m'éclaire. On s'est mis d'accord et il est venu me chercher à l'aéroport. Ma première impression est celle d'une très grande gentillesse. Il m'a accueilli comme un souffle qui venait d'ailleurs et lui faisait du bien¹⁵. » Pendant les quelques jours qu'il reste à Prague, Georges Werler visite la ville en compagnie de Kundera. « Il m'a montré la rue des Alchimistes, là où habitait Kafka. En se baladant, il me parlait beaucoup de l'humour des Pragoïses. On est passés devant le Parlement, dont les murs étaient troués d'impacts de balles. Il m'a raconté que depuis août 1968 les habitants avaient surnommé leur Parlement la "Fresque del Gretchko", du nom de l'officier soviétique qui commandait les troupes qui avaient envahi Prague et qui s'appelait le maréchal Gretchko. Comme un clin d'œil au Greco¹⁶. »

Ce qui étonne le plus le jeune Français, c'est l'extrême prudence dont fait preuve son hôte dans ses déplacements et ses apparitions publiques : « On ne se voyait jamais chez lui, mais dans l'appartement de quelqu'un d'autre. En terrain neutre. Un jour, il m'a invité à déjeuner au restaurant avec Otomar Krejča, et j'étais très surpris de voir qu'il se taisait quand les serveurs s'approchaient de notre table. Comme un automatisme, même au milieu d'une phrase, même si la conversation était en français. C'était comme une espèce de réflexe. Je lui ai demandé pourquoi car ça faisait un drôle d'effet. Il m'a dit : "Ce sont tous des délateurs." Avant mon départ, il m'a confié le manuscrit de *Jacques et son maître*. Je l'ai mis dans mes bagages. Il avait peur pour moi. J'étais complètement inconscient du risque. J'avais pour mission de le remettre à Simone Benmussa, une dramaturge qui avait un

poste très important chez Gallimard. Ce que j'ai fait en arrivant. »

Vers 1971, tandis qu'il écrit *Jacques et son maître*, son ultime incursion dans le théâtre, Kundera travaille presque simultanément à un nouveau roman, dont il pense qu'il sera aussi le dernier, au point de l'intituler provisoirement *Épilogue*. Grisé, dans un premier temps, d'être devenu dans son pays un écrivain sans lecteurs, il envisage mal de continuer à écrire en demeurant coupé de ses attaches culturelles. Son lectorat non tchèque lui apparaît encore comme une sorte d'abstraction. Comme *Jacques et son maître*, dont il reprend bien des aspects, ce troisième roman – qui, à la suggestion de François Kérel, prendra pour titre *La Valse aux adieux* – est une tentative désespérée de survivre à l'anéantissement de tout espoir après l'écrasement du Printemps de Prague. Las de la politique et refusant de prendre le chemin de la dissidence, avec pour seule boussole son plaisir de créateur, Kundera a écrit une sorte de vaudeville libertin à la manière de Diderot. « Le pari de ce roman, écrit François Ricard dans sa préface : alléger le tragique en le soumettant au jeu romanesque le plus libre et le plus divertissant, et charger le comique d'une gravité qu'il fuit d'ordinaire... »

Renouant avec les thèmes de *Risibles Amours* – particulièrement ceux de la nouvelle *Le Colloque* –, *La Valse aux adieux* est une variation sur les jeux de l'amour. Ici, l'intrigue ne se déroule pas de nuit dans un hôpital, mais dans une petite ville de cure au cours de cinq journées consécutives. Les personnages sont en apparence des stéréotypes du théâtre de boulevard : le mari infidèle qui a engrossé une maîtresse occasionnelle, ladite maîtresse qui refuse d'avorter, l'épouse trompée et jalouse qui espère surprendre l'époux fautif mais se laisse séduire par « trois faunes » dans un restaurant. Pourtant, peu à peu, la mécanique du vaudeville s'enraye avec l'irruption de personnages ambigus : le docteur Skreta, gynécologue eugéniste, dont les patientes souffrant de stérilité finissent par mettre au monde des nouveau-nés qui tous lui ressemblent ; Bertlef, vieil Américain malade et mystique, à la fois saint et don Juan ; Jakub, ancien militant emprisonné dont

la pupille, fille de son meilleur ami autrefois exécuté par le régime, est amoureuse de lui. En un engrenage implacable où la fantaisie l'emporte sur la vraisemblance, l'ironie sur l'intention didactique, ces personnages, montrés avec un mélange de cruauté et de tendresse, dissertent à l'infini sur divers sujets philosophiques : les raisons d'enfanter ou de ne pas procréer, la sainteté, la responsabilité, la propension des humains à envoyer leur prochain à la mort sans broncher, l'obscénité et le désir, la beauté et la pureté, l'amour et l'amitié. Avec toujours un même constat : le caractère irréconciliable des points de vue masculin et féminin.

Telle une pièce du répertoire classique, *La Valse aux adieux*, à l'inverse des deux premiers romans, possède une unité de temps et de lieu. En marge de cette contrainte formelle, Kundera ouvre néanmoins une brèche en employant un procédé emprunté à la composition musicale, celui de la variation. « Moi, j'essaie toujours de doubler le principe épique par le principe musical. Prenez, par exemple, *La Valse aux adieux*. Au rez-de-chaussée du roman, se déroule une histoire épique, avec suspense. Au premier étage, c'est une composition musicale : il y a des motifs qui se répètent, qui varient, se transforment, se retournent, il n'y a presque aucune phrase qui n'ait son reflet, sa variante, son double, sa réponse dans un autre lieu du roman¹⁷. »

Par l'entremise de Claude Gallimard, le manuscrit de *La Valse aux adieux* parvient à François Kérel, qui en assure la traduction. Or, par hasard, le traducteur doit séjourner un mois à Vienne pour son travail : « J'en ai profité pour prendre le bus et aller voir Kundera. À cette époque, il habitait à Brno, dans la maison familiale. C'était une villa cossue. Je pense qu'il avait quitté Prague à cause du climat politique. J'ai passé vingt-quatre heures avec lui. On a beaucoup parlé de la traduction car je l'avais déjà finie. On a pas mal bu, on a discuté du titre du bouquin. Il était très attaché à sa ville où, je crois, il a encore beaucoup d'amis¹⁸. »

La Valse aux adieux sera le dernier livre de Kundera écrit en tchèque dont l'action se passe intégralement en Tchécoslovaquie. Dédié à François Kérel, il paraît en 1976 en

français, peu de temps après que l'auteur a quitté son pays pour s'installer en Bretagne. Le livre est publié la même année aux États-Unis sous le titre *The Farewell Party* (« La fête d'adieu »), dont la référence musicale a disparu et évoque plus la rupture que le libertinage. Cette nuance sémantique, sur le moment, ne perturbe pas l'auteur. Pourtant, ses livres étant traduits dans un nombre croissant de langues, Kundera, auteur français de langue tchèque, se retrouvera confronté de manière toujours plus aiguë au problème de la traduction.

Cette question, qui va beaucoup l'occuper dans les années à venir, Kundera en prend conscience en 1980, quand Alain Finkielkraut lui demande, au cours d'un entretien, pourquoi le style « fleuri et baroque » qui était le sien dans *La Plaisanterie* est devenu « dépouillé et limpide » dans ses romans ultérieurs. Intrigué, il entame la lecture de la traduction de Marcel Aymonin – ce qu'il n'avait jamais fait jusqu'alors. Francophone depuis sa jeunesse¹⁹, Kundera est d'autant plus apte à apprécier la valeur d'une traduction que, établi en France depuis cinq années, sa connaissance de la langue française s'est considérablement améliorée. Il ressort de cette lecture atterré, tant cette première traduction est éloignée de ce qu'il a écrit : « Surtout à partir du deuxième quart, le traducteur (ah non, ce n'était pas François Kérel, qui, lui, s'est occupé de mes livres suivants !) n'a pas traduit le roman, il l'a réécrit²⁰. » Chargé de traduire le premier livre d'un jeune romancier tchèque inconnu, Aymonin a cru bien faire en arrangeant son texte pour le rendre plus conforme aux canons du « beau style à la française ». D'où un usage immodéré de ce que Kundera appelle des « métaphores embellissantes » : ainsi, la phrase « les arbres étaient colorés », dans la version originale, devient-elle sous la plume d'Aymonin : « les arbres foisonnaient d'une polyphonie de tons ». Plus grave, Kundera reproche à son traducteur d'avoir, par ses libertés, dénaturé le personnage principal : « Ludvík, narrateur des deux tiers du roman, s'exprime chez moi dans une langue sobre et précise ; dans la traduction, il devint un cabotin affecté qui mélangeait argot, préciosités et archaïsmes pour rendre à tout prix son discours amusant (chez moi, les femmes sont nues, chez lui elles portent un costume d'Ève)²¹. »

Avec l'aide de Claude Courtot, écrivain naguère proche du mouvement surréaliste et ancien ami d'André Breton, Kundera s'attèle dès 1980 à un long et minutieux travail : la révision complète de la traduction initiale de 1968. Il s'agit pour lui de se réapproprier son œuvre. D'une simple reformulation à la suppression de certaines phrases jugées peu pertinentes pour un public français, il ne se privera pas au passage d'apporter des modifications à l'original tchèque. Ainsi, pas moins de cent quarante phrases seront supprimées de la quatrième partie du livre, consacrée à la musique traditionnelle morave. De nouvelles modifications seront apportées à l'occasion de la réédition de *La Plaisanterie* en 1985, dont la page de garde portera la mention : « Entièrement révisé par Claude Courtot et l'auteur, version définitive. »

Risibles Amours et *La Plaisanterie* avaient été écrits et publiés en tchèque. Il en sera différemment des œuvres ultérieures. À partir de 1973, Kundera se trouve dans la situation étrange d'un auteur écrivant ses livres dans une langue qui n'est pas celle de ses premiers lecteurs. D'où l'importance qu'il accorde dorénavant à la traduction, qui fait à présent partie intégrante de l'œuvre. Cette configuration tout à fait inédite a des répercussions jusque sur sa manière d'écrire. Comme le remarque François Ricard, Kundera écrit désormais en pensant non à son lecteur, mais à son traducteur, l'idéal de ce point de vue étant de travailler de concert avec ce dernier, en l'occurrence François Kérel, qui traduira avec sa collaboration les deux premiers romans qu'il écrira en France : *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979) et *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984).

« À partir du moment où Milan a été en France, nous avons beaucoup plus communiqué à propos des traductions, se rappelle Kérel. Nous nous sommes mis à correspondre beaucoup par téléphone. On se parlait aussi bien en tchèque qu'en français. On passait de l'un à l'autre. Et, en général, quand il parle tchèque avec moi, c'est qu'il n'est pas content. Pour *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, nous avons travaillé en collaboration quasi quotidienne. On s'appelait parfois deux ou trois fois par jour. Je mettais les feuillets sur le piano avec le téléphone. Je notais toutes les objections, modifications,

corrections de Milan. Soit par rapport à la traduction, soit par rapport à son propre texte. On avait aussi une correspondance écrite. Je lui envoyais quatre ou cinq pages à la fois. Il me retournait ses modifications. Nous avions parfois des désaccords. Sur certains points, nous avons négocié. Il a toujours été content de mes traductions, mais il est possible qu'il y ait relevé des maladroites ou des erreurs. Je traduis de manière très proche de l'original. Quant à la ponctuation, je l'ai conservée à la virgule près. Il m'a dit un jour : "Dans tes traductions, je reconnais mes phrases, elles entrent dans l'original comme dans un doigt de gant"²². »

François Ricard, préface à Milan Kundera, *Œuvre, op. cit.*

François Kérel sera également le traducteur de la pièce *Les Propriétaires des clefs*, parue chez Gallimard en 1969.

Entretien avec l'auteur, février 2018.

Voir le chapitre 5, p. 77.

Condamné par contumace par les autorités françaises, puis amnistié dans les années 1960, Aymonin finira sa carrière comme enseignant en tchèque à la Faculté de Nanterre.

Entretien avec l'auteur.

Journal télévisé d'Antenne 2, 24 septembre 1981.

« Introduction à une variation », *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, 1981.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Journal télévisé d'Antenne 2, 24 septembre 1981.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Entretien télévisé avec Viviane Forrester, Antenne 2, 9 novembre 1976.

Les Testaments trahis.

Cité par François Ricard, *op. cit.*

Rencontre avec l'auteur, septembre 2017.

Idem.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Entretien avec l'auteur.

Kundera confiera à François Kérel avoir appris le français en lisant *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos.

Note de l'auteur dans l'édition de 1985.

Ibid.

Entretien avec l'auteur.

Exil

L'écriture de *La Valse aux adieux* s'achève en 1972. Dans une scène du roman, Jakub vient annoncer à Olga, sa pupille, que le lendemain il aura définitivement quitté le pays. Départ en rien clandestin, puisque, invité par une université étrangère, il a reçu des autorités la permission de partir. Dans cet épisode en tout point semblable à ce que Kundera vivra lui-même en 1975, certains lecteurs seront tentés de voir un fondement autobiographique. Ce que l'auteur a toujours nié farouchement : « Les gens pensent souvent que, dans le personnage de Jakub, je parle de moi-même et de mon émigration planifiée. Mais j'ai écrit ce roman à une époque où je n'avais pas la moindre idée que j'émigrerais et où j'étais profondément persuadé d'appartenir à ceux qui ne sont pas capables de vivre hors de leur patrie¹. »

La Valse aux adieux attendra quatre ans avant d'être publié. Il semble à Kundera que ce roman va clore sa carrière d'écrivain. À quoi bon en effet continuer à écrire dans un pays où l'on n'existe pas et où les gens ne peuvent vous lire ? Au cours de cette période, « la plus triste de ma vie », dira-t-il, malgré l'euphorie initiale de n'avoir de comptes à rendre à personne, les seuls qui semblent ne pas l'avoir oublié sont des Français, et en premier lieu Claude Gallimard, qui vient régulièrement à Prague lui rendre visite. L'éditeur mesure le gâchis que représenterait le renoncement à la littérature d'un écrivain majeur. En 1973, Kundera se rend à Paris afin de recevoir le prix Médicis étranger pour *La vie est ailleurs*. L'accueil est chaleureux, et nombreux sont les amis français qui l'interrogent sur ce qu'il est en train d'écrire. Claude Gallimard, qui connaît bien sa situation en Tchécoslovaquie, lui suggère, puisque ses lecteurs sont à présent d'abord

français, de venir poursuivre son travail d'écrivain en France. L'idée lui paraît saugrenue, d'autant plus qu'il n'a pas perdu l'espoir d'un dégel dans son pays. Évitant d'employer le mot « émigration », par trop définitif, l'éditeur lui demande tout de même d'y réfléchir. Il sait que son ami n'est pas encore prêt à couper les ponts. De retour à Prague, Kundera constate que la situation des intellectuels et des écrivains n'a fait qu'empirer. De guerre lasse, certains ont commencé à diffuser leur production clandestinement, sous forme de *samizdats*. Doit-il suivre leur exemple ? Il l'envisage un instant, mais craint de s'enfermer dans un statut de dissident.

Milan et Vera se résolvent finalement à partir. Non que, tel Jakub dans *La Valse aux adieux*, ils aient pris la décision d'émigrer. Il ne s'agit pour l'instant que de se donner un peu d'air en saisissant la chance qui leur est offerte. À l'été 1975, l'université Rennes II de Haute-Bretagne propose à l'écrivain un poste de professeur associé en littérature générale et comparée, pour une durée de deux ans. Un temps limité, donc. Il accepte sans hésiter. Cette invitation en règle permet au couple de quitter le pays en toute légalité, les autorités tchécoslovaques lui ayant accordé un visa de sortie. Ainsi, moins d'un an après son arrivée, Kundera peut-il déclarer à un journaliste allemand : « J'ai le droit de retourner en Tchécoslovaquie. C'est extrêmement important pour moi. L'existence d'un migrant permanent me déprimerait. En revanche, je ne peux m'arrêter que là où je peux travailler. Et en ce moment, c'est davantage possible en France qu'en Tchécoslovaquie². »

Le dimanche 20 juillet 1975, accompagné de Vera, il monte à bord d'une Renault 5 et roule en direction de l'ouest. Sait-il qu'il ne reviendra jamais vivre dans le pays où il a passé les quarante-six premières années de son existence ? Sans doute pas. « Nous sommes partis, ma femme et moi, en voiture, avec quatre valises et quelques cartons de livres. C'est tout ce que nous avons emporté. » C'est en effet beaucoup si l'on part pour quelques mois, peu si l'on est sûr de ne pas revenir.

Au début du mois d'août, les Kundera arrivent à Rennes. « Nous venions de traverser des villes françaises toutes très belles, avec des cathédrales magnifiques, racontera-t-il à

l'écrivain Daniel Rondeau en 1983, puis nous sommes entrés dans la première ville moche du voyage, mais vraiment moche. C'était Rennes³. » Une première impression si négative qu'ils décident d'aller passer la nuit à Saint-Malo. Passé cette déception, ils emménagent au trentième étage de la tour des Horizons, un gratte-ciel du quartier Bourg-l'Évesque érigé cinq ans auparavant par l'architecte Georges Maillols. « Le lendemain matin, quand le soleil m'a réveillé, j'ai compris que ces grandes fenêtres donnaient à l'est, du côté de Prague. » Cet aveu, au détour d'une phrase du *Livre du rire et de l'oubli*, trahit la mélancolie très particulière de l'exilé. Ce sentiment, d'après lui, devait vite s'estomper, jusqu'à s'effacer. Ainsi ce souvenir de 1984 : « Les années à Rennes furent très heureuses ; c'est plus facile de découvrir la France par la province. On apprend plus vite la langue et les habitudes⁴. » Dans une lettre du 5 mai 1994 à Bernard Hue, professeur de littérature française et ancien collègue, il ira jusqu'à affirmer : « Je constate souvent que la vraie nostalgie de ma vie, c'est beaucoup plus Rennes que Prague. Et j'en suis moi-même étonné⁵. »

À Rennes, Kundera, qui anime un séminaire sur « Kafka et la tradition culturelle de l'Europe centrale », revient à son premier métier, celui de professeur. Tous ceux qui furent ses élèves s'en souviendront comme d'un excellent pédagogue, aux cours toujours conçus avec soin. La préparation des séances, compte tenu d'une maîtrise du français encore imparfaite, lui prend beaucoup de temps. Interrogé par un journaliste d'*Ouest-France* à la rentrée universitaire d'octobre 1975, il déclare de manière assez laconique : « Rennes est une ville où l'on peut se concentrer sur le travail⁶. » Quant à ses collègues, ils garderont de lui le souvenir d'un homme courtois, mais plutôt distant. « Milan était quelqu'un de très discret. Il ne cherchait pas le contact », se rappelle Bernard Hue⁷. « Ce n'était pas facile de déridier cet émigré douloureux⁸ », confirme Albert Bensoussan, professeur de littérature espagnole.

Redevenu simple professeur, Kundera pense en avoir fini avec la littérature, du moins en tant que « praticien ». Concentré sur ses cours, tout occupé à découvrir un pays qu'il

ne connaît pas, à savourer une vie où il n'est plus la cible d'adversaires politiques, il semble avoir renoncé à écrire, si ce n'est quelques notes par-ci par-là. C'est compter sans la ténacité de Claude Gallimard, qui, persuadé que la distance qui sépare désormais l'écrivain tchèque de son pays est un atout, incite son protégé à reprendre la plume.

À l'été 1976, Kundera et sa femme passent leurs premières vacances françaises à Belle-Île-en-Mer, au large du Morbihan. Dans ce cadre somptueux, il se remet à écrire, à raison de plusieurs heures par jour. Voilà quatre ans qu'il n'a plus entamé le moindre chantier littéraire et, comme s'il recommençait tout de zéro, il choisit ce même format court qui l'avait conduit au roman. Plus de quinze ans après *Risibles Amours*, pour inaugurer son cycle français, il retourne à la nouvelle, sans autre but, semble-t-il, que de se divertir.

Les deux années d'enseignement à Rennes prenant fin, se pose la question du retour dans son pays. Depuis 1977, l'opposition au gouvernement de Gustav Husák a pris une nouvelle tournure avec la création de la « Charte 77 », une pétition signée par plus de deux cents intellectuels tchécoslovaques – parmi lesquels les écrivains Václav Havel, Pavel Kohout, Jaroslav Seifert, Ludvík Vaculík, Jiří Kolář, Jan Trefulka et le philosophe Jan Patočka. Cette charte enjoint au régime communiste de respecter les principes de la Conférence pour les droits de l'homme qui s'est tenue deux ans plus tôt à Helsinki et auxquels il a souscrit. Les signataires réclament le rétablissement des droits civiques, notamment les libertés d'expression, de circulation des idées, d'association et de manifestation. Ils dénoncent en outre la surveillance de la population par la police secrète et le climat étouffant qu'elle instaure. Certains observateurs étrangers croient voir là une résurgence du Printemps de Prague. Or, contrairement à ce qui s'est passé en 1968, le pouvoir n'est aucunement prêt à un assouplissement de sa politique. À cette demande de libéralisation, il répondra par une répression accrue, condamnant à des peines de prison dix des leaders de la Charte, dont Václav Havel pour tentative de subversion.

Cette conjoncture convainc l'expatrié que le moment n'est pas venu pour lui de regagner son pays. Sachant ses anciens

amis menacés ou emprisonnés, il devine qu'il courrait lui-même un danger s'il revenait. Surtout, il comprend que cet environnement hostile serait une entrave à sa liberté créatrice. Les événements de Tchécoslovaquie le conduisent donc à prolonger son séjour en France. Sollicité par les universités américaines, il préfère rester en Bretagne, obtenant de l'université de Rennes de pouvoir conserver son poste une année supplémentaire. Parallèlement, il reprend son activité littéraire. À la relecture des nouvelles qu'il a écrites au cours des derniers mois, il s'aperçoit que celles-ci, regroupées selon un certain agencement, peuvent constituer les chapitres d'un roman.

Premier livre de Kundera écrit en France, *Le Livre du rire et de l'oubli*, à cheval sur deux pays (l'action se déroule en Tchécoslovaquie et en France), met en scène pour la première fois la figure de l'exilé, à travers des personnages fictifs, mais aussi, parfois, l'auteur lui-même. Tout juste installé dans son appartement rennais, alors même qu'il croit ce séjour provisoire, Kundera expérimente la séparation et la souffrance qui l'accompagne. Ainsi cette tristesse qu'il éprouve en pensant à ses amis au loin : « J'ai dans l'œil une larme qui, semblable à la lentille d'un télescope, me rend plus proches leurs visages. » En mettant à distance les êtres et les choses jusqu'à les rendre inaccessibles, la séparation, notion purement spatiale, transforme aussi le rapport au temps. Pour continuer à exister, le passé de l'exilé doit être constamment remémoré, sous peine d'être oublié.

Dans *La Valse aux adieux*, à travers le personnage de Jakub qui tâchait, avant d'émigrer, d'emmagasiner des souvenirs, Kundera avait déjà évoqué cet exercice de reconstruction mentale du passé : « Il tentait de se pénétrer de l'idée qu'il quittait son pays. Il s'efforçait d'évoquer sa vie passée. Il s'efforçait de la voir comme un vaste paysage sur lequel il se retournait avec nostalgie, un paysage vertigineusement lointain. Mais il n'y parvenait pas. » Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Kundera crée le personnage de Tamina, Pragoise émigrée dans « une ville de province de l'ouest de l'Europe », qui pourrait être Rennes, où elle a trouvé un emploi de serveuse. Cette femme vit une double séparation : elle a perdu

son pays et son mari est mort. Bien que l'émigré puisse espérer revoir un jour sa patrie, alors que le veuf sait irrémédiable la perte du conjoint, les deux séparations ont la même conséquence. Avec le temps, l'image de l'être ou du lieu perdu finit par se brouiller, jusqu'à disparaître totalement de la mémoire. Selon Freud, c'est ce « travail de deuil » qui permet à l'être humain de survivre à la perte de l'objet aimé et donc de pouvoir aimer à nouveau.

Cependant la quête de Tamina est inverse, puisqu'elle refuse la dissolution de son passé. Son combat est un combat contre l'oubli. D'où les techniques de remémoration qu'elle invente pour garder vivante l'image de son mari : celle du portrait-robot, consistant à remodeler mentalement le visage d'un homme en face d'elle afin de recréer, par touches successives, les traits de celui qui n'est plus ; ou encore la méthode chronologique, qui suppose le recensement de tous les événements d'une période donnée, le plus difficile étant de boucher les trous. Dans ce but, Tamina a acheté onze petits carnets, chacun correspondant à une des années qu'elle a vécues avec son mari, dans lesquels elle va consigner les « minutes » de sa vie de couple. « Elle avait d'abord tenté de retrouver les souvenirs qui pourraient servir de points de repère dans l'écoulement du temps et devenir la charpente principale du passé reconstruit, écrit Kundera. Par exemple leurs vacances. Il devait y en avoir onze, mais elle ne pouvait se souvenir que de neuf. Il y en avait deux qui étaient à jamais perdues. »

La minutie méthodique déployée par Tamina dans sa lutte contre l'oubli montre bien que ce combat requiert un travail de la mémoire. Loin d'être un exercice purement individuel, cette gymnastique de l'esprit, indispensable à la conservation du passé, est le plus souvent une pratique collective. Kundera la retrouve notamment chez ceux qui ont quitté leur pays : « La mémoire, pour qu'elle puisse bien fonctionner, a besoin d'un entraînement incessant : si les souvenirs ne sont pas évoqués, encore et encore, dans les conversations entre amis, ils s'en vont. Les émigrés regroupés dans des colonies de compatriotes se racontent jusqu'à la nausée les mêmes histoires qui, ainsi, deviennent inoubliables⁹. »

On est tenté de relier le thème de l'oubli, récurrent dans l'œuvre de Kundera, à sa propre situation d'exilé. Or, ce genre de mise en perspective biographique agace le romancier au plus haut point. Le thème, en effet, apparaissait déjà dans *La Plaisanterie*, écrit bien avant son départ de Tchécoslovaquie. Au début du roman, Ludvík entre dans un salon de coiffure où travaille Lucie, qu'il a aimée quinze ans auparavant. Ce jaillissement inopiné du passé fait naître en lui un trouble auquel se mêle bientôt l'incertitude : « Je l'observais, et son identité, l'instant d'avant perçue avec étonnement, s'effritait lentement et disparaissait. »

On aurait tort de cantonner à la simple sphère psychologique les rapports de l'individu à la fuite du temps. La véritable dimension de l'oubli chez Kundera est métaphysique, comme il s'en ouvrira à Philip Roth : « L'homme est confronté à ce grand problème privé : la mort comme perte du "moi". Mais qu'est-ce que ce "moi" ? C'est la somme de tout ce que nous nous rappelons. Ce qui nous terrifie dans la mort, ce n'est pas la perte de l'avenir, mais la perte du passé. L'oubli est une forme de mort toujours présente dans la vie¹⁰. » Pour apprivoiser cette angoisse existentielle, sa vie durant, l'homme court après ses souvenirs. Démarche des plus vaines, nous dit Kundera, pour qui ni la mémoire ni l'imagination ne sont à même de restituer le passé. D'où cette conclusion, dans *Les Testaments trahis*, aussi désespérante que désespérée : « On meurt sans savoir ce qu'on a vécu. »

Voilà maintenant trois ans que Milan Kundera vit en France. Ce qui n'empêche pas les communistes tchécoslovaques, ou d'autres pays socialistes, de le tourmenter chaque fois qu'ils le peuvent. En effet, même si le romancier n'est pas encore officiellement un émigré, le simple fait qu'il réside dans un pays « capitaliste » suffit à le ranger parmi les traîtres. En tant que tel, il n'est pas à l'abri de vexations mesquines. Ainsi à l'occasion de la remise du prix Mondello, fondé trois ans auparavant par des intellectuels siciliens, qui lui est attribué en 1978 pour *La Valse aux adieux*. À son arrivée à Palerme pour la remise du prix, Kundera, à son plus grand étonnement, comprend qu'une cabale a été montée contre lui par la puissante délégation soviétique menée par le poète Evgueni

Evtouchenko. Irrités de voir honorer un « ennemi du peuple », les Soviétiques – Evtouchenko y compris, pourtant considéré en Occident comme un écrivain du Dégel – font pression sur le jury en faveur du romancier Iouri Trifonov. Il faudra l'intervention de l'écrivain et journaliste italien Leonardo Sciasca pour que le prix soit quand même décerné au Tchèque.

Au milieu de l'année 1978, Kundera achève la rédaction du *Livre du rire et de l'oubli*, son roman le plus politique jusqu'alors. Est-ce parce qu'il a maintenant les coudées franches, ou s'agit-il d'un signe de solidarité avec ses compatriotes ? Si *La Plaisanterie* et *La vie est ailleurs* faisaient revivre une période révolue, celle du stalinisme, *Le Livre du rire et de l'oubli*, à l'inverse, évoque aussi la Tchécoslovaquie contemporaine. Principale cible du romancier, Gustav Husák, le numéro un du pays, est présenté comme le « président de l'oubli », le liquidateur de la culture tchèque. « Les Russes l'ont installé au pouvoir en 1969, écrit Kundera. Depuis 1621, l'histoire du peuple tchèque n'a pas connu pareil massacre de la culture et des intellectuels. [...] J'estime très significatif, de ce point de vue, que Husák ait fait chasser des universités et des instituts scientifiques cent quarante-cinq historiens tchèques... »

En octobre, *Le Nouvel Observateur*, dirigé par Jean Daniel, publie les bonnes feuilles du roman, quelques mois avant sa parution au printemps 1979. À la fin de l'été, Kundera reçoit des autorités de Prague une lettre l'avertissant d'un décret pris contre lui le 24 août. L'arrêté le prive de sa citoyenneté tchécoslovaque, ce qui de fait l'empêche de retourner dans son pays. Motif : avoir nui aux intérêts de la Tchécoslovaquie dans ses relations avec l'URSS. On lui reproche par ailleurs des propos tenus dans *Le Monde des livres* quelques mois auparavant. Dans cette interview, appliquant le concept d'oubli à l'Histoire, Kundera dénonçait la tentative soviétique d'éradication de la culture tchèque, qui n'est rien d'autre à ses yeux qu'un avatar de l'impérialisme russe : « Les peuples survivent aux changements de régime. Mais en vidant une nation de sa culture, c'est-à-dire de sa mémoire et de son originalité, on la condamne à mort. C'est un processus de longue durée, mais il ne s'agit de rien de moins. [...] De

l'histoire de la culture tchèque il n'est resté que ce que l'esprit du totalitarisme russe pouvait digérer et intégrer. Éliminée donc, toute la tradition catholique (enracinée dans la grande époque du baroque du XVII^e siècle), mais éliminé aussi l'esprit de l'athéisme européen (avec tout ce qu'il comportait de libertin, d'agnostique, de sceptique, d'immoraliste), censurées, les "perversions occidentales" (l'œuvre de Kafka, le surréalisme, la psychanalyse, le structuralisme, etc.), et tout ce qui fonde la conscience nationale moderne ; ainsi a disparu de l'Histoire, de même que son œuvre philosophique et sociologique, la personnalité géante de T. G. Masaryk, le fondateur de la République tchécoslovaque en 1918¹¹. »

On est frappé, dans ces propos, tout comme dans le portrait féroce qu'il brosse de Gustav Husák dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, de l'absence de précautions oratoires dans la critique du régime communiste tchécoslovaque. Impensable du temps où l'écrivain vivait encore dans son pays, cette liberté de ton laisse penser que Kundera n'a pas agi par naïveté en s'exprimant sans détours, mais qu'il savait fort bien quelles en seraient les conséquences pour lui. Cette déchéance de nationalité, dont les journaux se font un large écho, incite les institutions françaises, notamment pour des raisons politiques, à redoubler de sollicitude envers l'écrivain banni. À la rentrée 1979, alors que son contrat avec l'université de Rennes est arrivé à échéance, il est recruté par la prestigieuse École des hautes études en sciences sociales (EHESS), sise boulevard Raspail, à Paris. Quittant la Bretagne pour la capitale, les Kundera emménagent dans le quartier Montparnasse, où ils habiteront de longues années. Le 1^{er} juillet 1981, sur la recommandation de Jack Lang, ministre de la Culture, Milan Kundera est naturalisé français par François Mitterrand, tout juste élu président de la République. Après les remerciements d'usage, il déclare : « La France est devenue la patrie de mes livres. Alors, dans un certain sens, j'ai suivi le chemin de mes livres. »

Contrairement à d'autres écrivains d'Europe centrale longtemps ignorés par les Français – le Polonais Witold Gombrowicz ou le Roumain Emil Cioran –, Milan Kundera a été accueilli en France les bras ouverts. Selon son ami Alain

Finkielkraut, « il est arrivé auréolé du succès de *La Plaisanterie* et aussi du martyre de son peuple. Les yeux des lecteurs français étaient braqués sur Prague, qui était à ce moment-là la capitale de la douleur. Il est arrivé en France déjà célèbre. On ne lui a pas déroulé un tapis rouge, mais on lui a trouvé un poste à l'université de Rennes. Les Français lui ont fait un bon accueil, c'est certain. Cette situation lui permet de dire des choses sur l'exil qui sont paradoxales. À cause de sa hantise du *kitsch*, à rebours d'une certaine description mélancolique de l'exil, il dit que cela a été pour lui une chance. Ce n'est pas du tout une posture, mais cela ne vaut pas pour l'exilé anonyme. Moi, mon père, qui avait quitté la Pologne au début des années 1930, me racontait qu'il avait beaucoup souffert au cours de ses premières années à Paris et qu'il pleurait le soir dans son lit¹². »

Refusant de se considérer comme une victime, Kundera ne cessera d'insister sur ce que l'exil a apporté de positif à son œuvre, ainsi qu'à lui-même. « Il existe un certain cliché me concernant, que tout le monde répète, celui d'un homme presque chassé de son pays. C'est une situation considérée comme tragique. Elle est tragique, mais toutes les situations humaines sont heureusement paradoxales. C'est toujours le paradoxe qui sauve. Le paradoxe de ma situation est que j'ai perdu ma première patrie, mais que je suis en France très, très heureux. Pour mon travail de romancier, c'est un enrichissement énorme. Et même en ce qui concerne la langue, à cause de la confrontation de votre langue avec la langue dans laquelle vous êtes incessamment traduit, comme si deux langues se voyaient dans un miroir. C'est pourquoi chaque mot que vous utilisez, vous l'utilisez sémantiquement de la façon la plus exacte. Je ne me sens absolument pas appauvri, mais enrichi¹³. »

Maintenant qu'il a adopté sa nouvelle patrie, une question taraude Kundera de façon toujours plus aiguë, celle de la langue. À bout de quelques années, sa connaissance du français s'est à ce point améliorée que le problème se pose sous un jour nouveau. Devrait-il, à la manière de Cioran, abandonner sa langue maternelle pour écrire directement en français ? En 1980, le romancier François Nourissier le lui

suggérerait. Réaction sans appel de l'intéressé : « Je ne peux pas envisager de travailler dans une autre langue. Je suis trop vieux. Un essai, oui, mais pas un roman¹⁴. » Dans la revue américaine *Salmagundi*, Kundera reviendra en 1987 sur cette distinction entre la langue de l'essayiste et celle du romancier : « Je suis tout à fait capable de réfléchir en français ; aujourd'hui, je préfère même le faire dans cette langue plutôt qu'en tchèque. Si par exemple je dois écrire un essai et suis libre de choisir en quelle langue l'écrire, je choisirai le français. Dans les interviews, si j'ai le choix d'employer ma langue maternelle ou ma langue adoptive, j'emploierai plutôt celle-ci. Et pourtant, je suis incapable de raconter la moindre blague en français ; une histoire qui devrait être drôle devient gauche et tombe à plat. C'est que réfléchir et raconter sont deux opérations différentes. Je sais que j'aimerais écrire mon prochain roman en français, mais je ne pense pas en être capable¹⁵. »

Pour l'exilé, qui avance comme un funambule sur un fil tendu entre deux langues, ce qui est en jeu est son identité. Quand est-il le plus lui-même ? Quand il s'exprime dans sa première langue parlée ou dans celle de ses hôtes ? Un dilemme ainsi énoncé par Julia Kristeva, psychanalyste et écrivain français d'origine bulgare : « Ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire [...] du sommeil aigre-doux de l'enfance [...], ce langage qui se fane sans jamais vous quitter. Vous vous perfectionnez dans un autre instrument [...] vous pouvez devenir virtuose avec ce nouvel artifice. [...] Vous avez le sentiment que la nouvelle langue est votre résurrection mais l'illusion se déchire quand vous vous entendez [...] et que la mélodie de votre voix vous devient bizarre¹⁶. »

Ce que Kristeva décrit comme une souffrance, une aliénation, au sens étymologique d'« être autre », c'est-à-dire étranger à soi-même, Kundera préfère l'aborder en termes amoureux, comparant le français à une femme à conquérir – entreprise stimulante mais vouée à l'échec. « Quand je parle français, rien n'est facile, aucun automatisme verbal ne me vient en aide. Chaque phrase est conquête, performance, réflexion, invention, aventure, découverte, surprise, et chaque

tournure revendique ma totale présence d'esprit. Le français ne remplacera jamais la langue de mes origines ; c'est la langue de ma passion. Je m'imagine dans mes rapports avec elle comme un enfant de quatorze ans, désespérément amoureux de Greta Garbo. Amusée, elle regarde le pauvre mouflet et éclate de rire. Et lui, d'une voix tremblante : "Je veux coucher avec vous et personne d'autre. Ne pouvez-vous pas me désirer, un peu ?" Greta Garbo ne peut arrêter le fou rire : "Toi ? eh ! Non, non, non, vraiment pas." Mais le refus intensifie l'amour. Moins la langue française m'aime et plus elle me passionne¹⁷.
»

Entre les deux langues de Kundera, celle de ses origines et celle de sa passion, est jetée une passerelle : la traduction, à laquelle il consacre une grande partie de son temps. Ainsi, à partir de 1985, entreprend-il de réviser la version française de tous ses romans, tâche qui durera plus de deux ans. Il entend que le texte français ait « la même valeur d'authenticité que le texte tchèque », de sorte que la traduction de ses ouvrages dans d'autres langues puisse se fonder, au choix, sur la version française ou la version tchèque. Arriver à cette équivalence parfaite suppose que le texte original ne comporte nulle ambiguïté, aucun particularisme local ni travail sur la forme qui ne puissent être transposés dans une autre langue. C'est pourquoi il est difficile, concernant Kundera, de parler de style, au sens de Céline ou de Proust. Le premier, au sujet de son écriture, parlait de sa « petite musique » ; le second définissait l'écrivain comme celui qui invente une langue étrangère dans sa propre langue¹⁸.

Kundera ne vise pas une telle singularité. Non qu'il ne se soucie pas de la forme, au contraire, mais celle-ci, selon lui, doit être avant tout au service du sens. Une exigence qui non seulement ne s'exerce pas au détriment de la beauté formelle, mais qui y participe. Comme le souligne Květoslav Chvatík, l'un des meilleurs exégètes de l'œuvre de Kundera : « Je ne connais aucun autre écrivain aussi radicalement obsédé de la précision de chaque mot, de l'exactitude du rythme, de l'intonation et du tempo des phrases, ni aussi sensible aux connotations gênantes [...]. Un pareil souci d'expression claire, absolument univoque sur le plan sémantique, exclut

l'obscurité, le flou et l'ambiguïté de la langue (ce qui ne signifie nullement qu'il faille conclure à l'univocité du texte dans sa totalité)¹⁹. » Dans la même veine, François Ricard qualifie la prose de Kundera de « sobre, limpide, exempte d'ornements comme de tout effet purement rhétorique, entièrement soumise à l'impératif de la clarté, de la concision et de l'exactitude sémantique²⁰ ».

Selon Alain Finkielkraut, la qualité de l'écriture de Kundera « tient à son extrême simplicité. Peut-être parce qu'il est délivré du souci de *faire moderne* ». Cette simplicité, ce « dépouillement comme intention esthétique », comme il l'écrit dans *Les Testaments trahis*, Kundera les revendique : « Mon langage se veut simple, précis, comme transparent, et il se voudrait tel dans toutes les langues²¹. » Un désir de précision si obsessionnel qu'il amène parfois le romancier à rechercher longtemps le mot juste. Lors du travail de révision de la première traduction d'*Édouard et Dieu*, l'une des nouvelles de *Risibles Amours*, il lit : « Son corps mit fin à sa résistance passive ; Édouard était ému ! », une phrase qui l'embarrasse. « Cent fois je me suis arrêté, mécontent, sur ce mot "ému". En tchèque, Édouard est "excité". Ni "ému" ni "excité" ne me satisfaisaient. Puis, tout d'un coup, j'ai trouvé ; il fallait dire : "Édouard banda !" Pourquoi cette idée si simple ne m'était-elle pas venue plus tôt ? Parce que le mot n'existe pas en tchèque. [...] À la place de "bander", les Tchèques sont obligés de dire "sa bite s'est mise debout"²². » Va donc pour « bander », une modification à l'origine d'un long débat avec François Kérel : « Nous en avons parlé pendant des heures. Je n'étais pas d'accord avec lui. Il tenait à "bander", mais pour moi ça ne va pas car la langue de Kundera, extrêmement châtiée, ne contient aucun mot familier²³. »

En 1990 paraît *L'Immortalité*, le dernier roman de Kundera écrit en tchèque, le premier aussi où il n'est pas question de la Tchécoslovaquie. Sollicité par Gallimard, François Kérel ne peut en assurer la traduction, à cause d'un emploi du temps trop chargé. Sur la page de titre, la mention « Traduit du tchèque par Eva Bloch » laisse perplexe. On s'interroge sur l'identité du traducteur : qui est cette Eva Bloch dont personne n'a jamais entendu parler et qui, semble-t-il, n'a jamais traduit

aucun autre livre ? On pense à un pseudonyme. Mais alors, qui se cache derrière ? François Kérel lance une piste : « Je soupçonne fort Eva Bloch d'être Milan lui-même. » Une hypothèse plausible, quand on connaît le goût de l'auteur pour la mystification.

Écrire directement en français, c'est ce que fait Kundera depuis le début des années 1980, notamment pour ses articles publiés dans la revue *Le Débat* (« Prague, poème qui disparaît », 1980 ; « Un Occident kidnappé », 1983). Bientôt ce seront les essais *L'Art du roman* (1986) et *Les Testaments trahis* (1993), deux livres qui regroupent des textes déjà publiés séparément. Dans la foulée des *Testaments trahis*, il travaille à un nouvel essai en français, cette fois sur deux auteurs des Lumières : Choderlos de Laclos et Vivant Denon. « Au bout de quelques pages, je me suis senti comme étranglé d'ennui, confiera-t-il à son éditeur Antoine Gallimard. [...] Pour me libérer, pour m'amuser, j'ai transformé cet essai en une grande blague. Ainsi est né, en 1995, *La Lenteur*, mon roman le plus léger, où "aucun mot n'est sérieux". Mon premier roman en français²⁴. »

Pour s'autoriser enfin à devenir un romancier français « de langue française », Kundera a donc dû franchir les frontières qui séparent les genres littéraires. *La Lenteur* est effectivement un roman – avec une histoire et des personnages –, mais entrecoupé de longs passages de réflexion sur *Point de lendemain*, le conte libertin de Vivant Denon que Kundera tient pour l'un des plus beaux textes de la littérature française. On remarquera en outre que c'est la même démarche ludique, la recherche d'une activité récréative pour échapper à l'ennui, qui est à l'origine des deux choix les plus importants de la carrière littéraire de Kundera. D'abord, au début des années 1960, celui d'abandonner la poésie pour le roman ; puis, trente-cinq ans plus tard, celui d'écrire ses romans d'emblée en français. Dans ce passage au français comme langue unique d'écriture, François Kérel voit un autre avantage, majeur pour l'écrivain français d'origine tchèque : celui de régler définitivement le problème de la traduction.

Note de l'auteur pour l'édition tchèque de *La Valse aux adieux*.

Entretien avec Andreas W. Mytze, *Europäische Ideen*, n° 20, juin 1976.

Libération, avril 1983. Repris dans *Trans-Europ Express* (Seuil, 1984), sous le titre « Kundera, un Européen à Paris ».

Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Lire*, février 1984.

Cité par Bernard Hue et Marc Gontard, *Écrire la Bretagne*, Presses universitaires de Rennes, 1995.

Ouest-France, 28 octobre 1975.

Conversation avec l'auteur.

In Bernard Hue et Marc Gontard, *op. cit.*

L'Ignorance.

Philip Roth, « Conversation avec Milan Kundera », in *Parlons travail*, *op. cit.*

Le Monde des livres, 19 janvier 1979.

Entretien avec l'auteur.

« Apostrophes », Antenne 2, 27 janvier 1984.

« Milan Kundera à bâtons rompus », documentaire de Jean-Paul Roux, TF1, 1980.

Joran Elgrably, « Conversations with Milan Kundera », *Salmagundi*, Saratoga Springs, n° 73, hiver 1987.

Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, 1998. Cité par Ana Maria Alves dans « Pour une définition de l'exil d'après Milan Kundera », *Carnets de l'APEF*, 2017.

Lettre à André Clavel, citée dans le *Journal de Genève*, 17-18 janvier 1998.

« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. » (*Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954.)

Květoslav Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Gallimard, 1995.

François Ricard, préface au tome I de l'*Œuvre*, *op. cit.*

« La Frontière invisible », entretien avec Guy Scarpetta, *Le Nouvel Observateur*, 15 janvier 1998.

L'Art du roman.

Entretien avec l'auteur.

« Entretien [avec Antoine Gallimard] », *Bulletin Gallimard*, mars-avril 2003. Cité par François Ricard, *op. cit.*

Une méditation sur l'existence

Passer en un rien de temps de l'Europe centrale communiste à l'Europe occidentale capitaliste, de la tyrannie de l'idéologie à celle du marché, d'une langue à une autre, ne va pas sans entraîner, chez l'homme qui traverse ces bouleversements, une interrogation sur son identité. Et cela plus encore quand les autres s'en mêlent. Ainsi l'émigré tchécoslovaque Milan Kundera apprend-il à clouer le bec de ceux qui, de manière lancinante, le somment de choisir son camp :

« 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 romancier¹. »

Étonnant dialogue, dont on ne peut goûter le sel qu'en le remplaçant dans son époque, celle de la fin des années 1970. À peine sorti d'un pays où l'idéologie est omniprésente, l'écrivain s'aperçoit en arrivant en France – celle de la décennie post-68 – qu'il y est impossible pour un individu, surtout s'il est connu, d'échapper à la dichotomie politique gauche/droite, celui qui a l'audace de se prétendre « apolitique » se voyant aussitôt qualifié d'affreux réactionnaire. Cette tendance à tout politiser lui est insupportable : « La phrase la plus bête que je connaisse c'est : "Tout est politique." C'est la phrase du totalitarisme². »

Par sa radicalité, ce raccourci laissera certains critiques français, qui continuent à voir en Kundera un dissident,

quelque peu dubitatifs. Mais l'écrivain persiste et signe. Dans une interview au *Monde*, le 19 janvier 1979, il s'en prend une nouvelle fois à la doxa, affirmant avec virulence qu'un artiste digne de ce nom ne saurait mettre son art au service d'une quelconque cause politique : « L'art dit engagé (c'est-à-dire soumis à un programme politique) ne s'attaque pas à la réalité, mais la dissimule sous une interprétation préfabriquée. Il fait partie de la tendance puissante et néfaste (qui n'épargne pas l'Occident) qui entend escamoter la vie concrète au profit d'un système abstrait, réduire l'homme à sa seule fonction sociale et priver l'art de l'incalculable. Qu'il prenne parti pour les uns ou pour les autres, l'art qui se place au service d'une finalité politique ne peut que participer à cet abêtissement général. »

Jamais Kundera ne se départira de sa détestation pour l'art et la littérature engagés, quitte à malmener au passage quelques grands écrivains. En 1984, Bernard Pivot lui demandant son avis sur George Orwell, il ne se prive guère d'égratigner l'auteur de *1984*. Il croit bon, malgré tout, de nuancer son jugement en révélant les raisons profondes de ce parti pris : « J'ai une aversion pour la littérature politique, à thèse, didactique, qui nous donne des leçons, qui est une illustration de thèses. Depuis toujours j'ai eu une allergie *a priori* vis-à-vis d'Orwell. Plus tard, j'ai apprécié dans ses essais son extraordinaire lucidité, qu'on retrouve dans ses romans que je n'aime pas beaucoup en tant que romans. Cette allergie m'est venue à Prague, où il y avait une politisation de tout, où la littérature devait toujours servir à quelque chose. L'art avait le caractère d'une propagande. Alors on commence à détester même la littérature qui sert des idées tout à fait justes. Tout simplement, on déteste l'idée que la littérature doit servir. On veut que la littérature soit autonome³. »

Si, quand on l'interroge sur son orientation politique ou sur sa nationalité, Kundera fait invariablement un pas de côté en lâchant la même réponse laconique : « Je suis romancier », c'est que ce statut va lui servir désormais d'identité. L'« extraterritorialité » dont se réclame le romancier lui permet à la fois d'échapper aux catégories dans lesquelles on veut l'enfermer, mais aussi, paradoxalement, de se situer lui-même dans le temps et l'espace littéraires. Selon Kundera, l'histoire

du roman – invention purement européenne – se résume à une succession de découvertes. Dans *L'Art du roman*, chacune d'entre elles est attribuée à un pionnier : Cervantès, l'aventure ; Samuel Richardson, la vie secrète des sentiments ; Balzac, l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; Flaubert, la *terra incognita* du quotidien ; Tolstoï, l'irrationnel dans les comportements humains ; Proust, l'insaisissable moment passé ; Joyce, l'insaisissable moment présent ; Thomas Mann, le rôle des mythes ; Kafka, les possibilités de l'homme dans le monde devenu un piège ; etc.

Dans cette histoire chronologique du roman, Kundera distingue deux périodes principales : le premier temps, caractérisé par une extrême liberté de composition et d'imagination, est représenté par Cervantès, Diderot ou encore Rabelais, pour qui il a une affection particulière. À propos de *Gargantua*, il écrit dans *Les Testaments trahis* : « Tout y est : le vraisemblable et l'invraisemblable, l'allégorie, la satire, les anecdotes, les voyages réels et fantastiques, les disputes savantes, les digressions de pure virtuosité verbale. » Le deuxième temps, qui prend naissance à l'orée du XIX^e siècle, est la période de codification où le roman de type balzacien acquiert ses lettres de noblesse et se doit d'obéir à des règles strictes, parmi lesquelles le réalisme psychologique de l'intrigue et des personnages, eux-mêmes décrits avec minutie, ainsi que les lieux où ils évoluent.

L'émergence du roman moderne inaugure, aux yeux de Kundera, une troisième période. Tout en intégrant l'évolution du monde contemporain, le roman renoue avec une certaine liberté formelle et retrouve le goût du jeu de la première phase : « Le romancier d'aujourd'hui, héritier du XIX^e siècle, éprouve une envieuse nostalgie de cet univers superbement hétéroclite des premiers romanciers et de la liberté joyeuse avec laquelle ils l'habitent⁴. » Une nostalgie qui, à coup sûr, est aussi la sienne. Le lien qui unit les romanciers modernes à leurs grands ancêtres est présenté par Kundera comme une reconquête, une redécouverte de principes esthétiques oubliés, notamment le droit à la digression, à l'introduction au cœur du récit de réflexions philosophiques, au refus de l'esprit de sérieux. Enfin, principal mérite à ses yeux de ces romanciers : s'être «

opposés à l'obligation de suggérer au lecteur l'illusion du réel : obligation qui a gouverné toute la deuxième mi-temps du roman⁵ ».

À ce découpage chronologique, Kundera superpose la distinction entre le « petit » et le « grand contexte ». Le premier, qui se réduit à un espace géographique, culturel et linguistique limité, est le propre des petites nations comme la Tchécoslovaquie. Le second embrasse la littérature mondiale (c'est le concept imaginé par Goethe de *Weltliteratur*, « littérature mondiale »). Le petit contexte conduit à sous-estimer, voire à ignorer certains artistes qui, s'ils appartenaient à de « grandes » cultures (française, russe, allemande), occuperaient une place de premier plan. Ce handicap est contrebalancé par l'originalité de la vision du monde qu'il autorise et qui, à ce titre, est susceptible d'enrichir la culture universelle. Il existe donc un dilemme culturel tchèque, exprimé dès 1966 dans son entretien avec Antonín Liehm : « La question est maintenant de savoir si nous devons nous contenter de rattraper le reste du monde [...] ou si nous arriverons à découvrir du neuf, à nous exprimer par nous-mêmes⁶. »

Où Kundera se situe-t-il sur cet axe spatio-temporel ? D'un point de vue géographique, son itinéraire est remarquable, tant le monde semble pour lui toujours s'ouvrir davantage. D'écrivain provincial né à Brno et débarquant à Prague, il devient un écrivain national avant d'acquérir, en France, une renommée mondiale. Sur le plan historique, si le romantisme lyrique de ses débuts le relie plutôt à la deuxième période du roman, son goût pour l'art moderne le rattache au troisième moment, qui suppose un regard jeté vers les origines. Il résumera ainsi cette continuité : « En tant que romancier, je me suis toujours senti dans l'histoire (du roman), à savoir au milieu d'un chemin, en dialogue avec ceux qui m'ont précédé, et même peut-être (moins) avec ceux qui viendront⁷. »

Kundera a très tôt cerné les limites du roman à thèse et du roman psychologique. Son ambition littéraire est bien plus grande : être romancier, selon lui, ne consiste pas à pratiquer un genre littéraire parmi d'autres, ni à se spécialiser dans

l'analyse des rouages de la société ou des méandres de l'âme, mais à explorer l'existence. Quand l'époque est politisée à l'extrême et que la littérature engagée est devenue la norme, cette conception existentielle du roman apparaît à beaucoup dépassée, ou semble un aveu d'impuissance. Face à ces critiques, Kundera démontre au contraire la force subversive de sa démarche : « Si le roman refuse de se conformer à une des idéologies politiques de notre époque et refuse de participer aux simplifications idéologiques de plus en plus grossières, ce n'est pas une neutralité, c'est un défi. Car le roman renverse ainsi l'ordre accepté des valeurs, l'interprétation acceptée du normal, du système, des idées reçues⁸. »

Contrairement à d'autres romanciers, qui se contentent de produire des livres en laissant à leurs exégètes le soin de les commenter, Kundera a toujours éprouvé le besoin d'expliquer son œuvre, que ce soit au cours d'entretiens (notamment avec Christian Salmon, son assistant à l'EHESS) ou dans des essais (*L'Art du roman*, *Les Testaments trahis*). Peu enclin au narcissisme, il est sans cesse amené, pour éclairer ses propres livres, à les confronter à ceux des romanciers auxquels il se sent le plus redevable : Franz Kafka, Robert Musil et Hermann Broch. Artisan du roman, Kundera prend un goût passionné à élucider sa démarche intellectuelle et, malgré son statut d'« enseignant-chercheur », il n'aborde jamais le roman en froid universitaire.

Au-delà de cet amour du roman, ses abondantes réflexions sur l'art et la littérature semblent participer d'une seule et même hantise : celle du malentendu. Malentendu quant à la manière erronée dont les autres pourraient percevoir ou comprendre ses livres. Malentendu qui s'établit entre les personnages de ses romans, mais aussi parfois, comme dans *La Plaisanterie*, préside de manière absurde à leur destinée. Ainsi Kundera n'est-il pas seulement la victime du malentendu, mais aussi son organisateur. Dans ses essais et ses entretiens, tout en prétendant être le moins à même d'analyser ses propres œuvres, il ne cesse de traquer méprises et quiproquos, se livre à des mises au point, s'efforce de clarifier ses intentions sur certains personnages et certaines situations.

Le fondement de ce malentendu réside selon lui dans le langage lui-même et loge jusqu'au cœur des mots, qu'il s'agit sans arrêt de redéfinir. D'où le recours au glossaire, aussi bien dans les essais (« Les soixante-treize mots » de *L'Art du roman*) que dans les romans (« Les mots incompris » dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*). Dans ce dernier ouvrage, pour illustrer la communication impossible entre les amants, un lexique énumère les différences de sens que revêtent pour Sabina et Franz les mots *femme*, *fidélité*, *trahison*, *musique*, *lumière* et *obscurité*.

La Plaisanterie, récit à facettes, met en évidence le malentendu qui sous-tend les rapports entre les êtres. Ainsi quand Ludvík et Helena couchent ensemble. Si, pour elle, ce rapport sexuel s'inscrit dans une grande histoire d'amour, il n'est pour lui que l'instrument de sa vengeance, le mari d'Helena ayant contribué vingt ans plus tôt à son exclusion du Parti. Un malentendu qui se matérialisera par la tentative de suicide (ratée) d'Helena. Les quatre personnages principaux du roman nous renseignent en outre sur le communisme, chacun rapportant le système à son univers personnel : Jaroslav, passionné de folklore morave, qui y voit un moyen d'entretenir la nostalgie d'un passé patriarcal, alors que Kostka, mystique chrétien, « greffe l'utopie communiste sur l'Évangile »⁹.

Des romanciers, Kundera dit parfois qu'ils « dessinent la carte de l'existence ». Qu'entend-il exactement par « existence » ? N'employant jamais les mots à la légère, il fournit cette définition précise : « Exister, c'est "être-dans-le-monde". Le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension. L'existence, ce 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 capable¹⁰. » L'expression « être-dans-le-monde » renvoie au concept heideggérien d'« *In-der-Welt-sein* », une des modalités du *Dasein* (« être-là »), clef de voûte d'*Être et Temps*, dont le romancier tchèque ne niera jamais l'influence sur son œuvre. Même si Martin Heidegger ne semble guère s'être préoccupé du roman, Kundera discerne une concordance, si ce n'est une convergence entre la démarche du philosophe et celle des grands romanciers : « Tous les grands

thèmes existentiels que Heidegger analyse dans *Être et Temps*, les jugeant délaissés par toute la philosophie européenne antérieure, ont été dévoilés, montrés, éclairés par quatre siècles de roman européen¹¹. » Comme Heidegger, et avant lui son maître Edmund Husserl, le père de la phénoménologie, Kundera aborde le monde comme une question à résoudre. Il reprend à son compte le reproche fait par Heidegger à la métaphysique, celui de « l'oubli de l'être ». Pour le philosophe allemand, la vérité est voilée et il revient à l'art – ce que la science et la technique ne sont plus en mesure de faire – de la dévoiler.

Bien que ses livres aient à l'évidence une portée philosophique, Kundera ne se veut pas pour autant philosophe, ni même auteur de romans philosophiques. Simplement romancier, il ne fait que poursuivre la tradition *littéraire* du dévoilement ontologique, qui se déploie indépendamment de la quête philosophique, Cervantès étant de ce point de vue l'un des premiers « explorateurs de l'être oublié ». Aussi, lorsque Christian Salmon lui fait remarquer le caractère « phénoménologique » de ses romans, il objecte : « L'adjectif n'est pas mauvais, mais je m'interdis de l'utiliser. J'ai trop peur des professeurs pour qui l'art n'est qu'un dérivé des courants philosophiques et théoriques. Le roman connaît l'inconscient avant Freud, la lutte des classes avant Marx, il pratique la phénoménologie (la recherche de l'essence des situations humaines) avant les phénoménologues. Quelles superbes “descriptions phénoménologiques” chez Proust qui n'a connu aucun phénoménologue¹² ! »

Selon Kundera, rétif à tout esprit de système, le roman se révèle supérieur à la philosophie dans cette exploration de l'être : « Les philosophes affirment, les romanciers posent des hypothèses [...]. *Jacques le Fataliste* est intraduisible dans le langage des idées. [...] Qu'on me comprenne bien : je ne veux pas faire de la philosophie à la façon d'un philosophe, mais à la façon d'un romancier. Et je n'aime pas trop le terme de “roman philosophique”. C'est une expression dangereuse car elle présuppose des thèses, des partis pris, des volontés de démonstration. Je ne veux rien prouver, j'examine seulement les questions : Qu'est-ce que l'être ? Qu'est-ce que la jalousie

? La légèreté ? Le vertige ? La faiblesse ? L'excitation amoureuse¹³ ? »

La sagesse du roman consisterait d'abord à penser le monde comme une entité complexe et ambiguë sans jamais apporter de réponse définitive. Une sagesse de l'incertitude, donc, de la vérité relative, incompatible avec l'univers totalitaire n'ayant pour seul horizon qu'une vérité unique. Cette disposition d'esprit est incompatible avec la tendance de la philosophie à réduire la réalité à des concepts abstraits organisés en système. Un désir d'ordonnement qui aurait signé la défaite de la métaphysique et engendré l'« oubli de l'être ». Admirateur de Heidegger, Kundera déplore cependant que celui-ci ait ignoré le « trésor de sagesse existentielle » contenu dans l'histoire du roman. Contrairement à la pensée philosophique, la pensée romanesque est toujours « asystémique, indisciplinée et expérimentale ». Ces trois caractéristiques se retrouvent chez Nietzsche, seul philosophe selon lui à avoir appréhendé l'être dans sa diversité et ses contradictions : « Le refus nietzschéen de la pensée systématique a une autre conséquence ; un immense élargissement thématique : les cloisons entre les différentes disciplines philosophiques qui ont empêché de voir le monde réel dans toute son étendue sont tombées et dès lors chaque chose humaine put devenir objet de la pensée du philosophe. Cela rapproche la philosophie du roman : pour la première fois la philosophie réfléchit non pas sur l'épistémologie, sur l'esthétique, sur la phénoménologie de l'esprit, sur la critique de la raison, etc., mais sur *tout ce qui est humain*¹⁴. »

Le romancier, comme le philosophe, sonde les mystères de l'existence. Mais ses moyens sont autres. On songe ici à Gilles Deleuze, selon qui l'idée « traverse toutes les activités créatrices », mais sous des formes distinctes. Chacun de son côté, dans son domaine propre, se forge ses propres armes pour saisir le réel. Le philosophe invente des *concepts* (le *Dasein* de Heidegger), le musicien manie des *affects* – « des devenirs qui débordent celui qui passe par eux » –, tandis que le romancier crée des « *percepts*¹⁵ », « ensemble de perceptions et de sensations qui survit à ceux qui les éprouvent¹⁶ ». Mais qui dit distinction ne veut pas dire

forcément cloisonnement. C'est pourquoi Deleuze prend soin d'insister sur les passerelles et les correspondances qui existent entre le « donner à comprendre », le « donner à voir » et le « donner à entendre ». Ainsi n'hésite-t-il pas à considérer certains personnages de roman – tels Bartleby et le capitaine Achab, tous deux créés par Herman Melville – comme de grands philosophes dans leur genre.

À l'abstraction des idées philosophiques, Kundera oppose le personnage de roman, détenteur d'une part de vérité relative. La pensée romanesque, écrit-il, « force des brèches dans les systèmes d'idées qui nous entourent ; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux¹⁷ ». Qu'est-ce qu'un personnage ? se demande le romancier. La simulation d'un être vivant, voire le double de l'auteur ? En aucun cas, répond Kundera. Le personnage est une construction imaginaire, un « ego expérimental » dont les actions et les pensées transportent une parcelle d'existence. « Le roman renoue ainsi avec ses commencements. Don Quichotte est quasi impensable comme être vivant. Pourtant, dans notre mémoire, quel personnage est plus vivant que lui¹⁸ ? »

D'après Kundera, tout roman, depuis que le roman existe, poursuit un but unique : résoudre « l'énigme du moi ». Partant du postulat que ce moi – qui chez l'auteur se confond souvent avec l'ego, voire avec l'être – n'est saisissable que dans la particularité de son rapport au monde, Kundera utilise ses personnages comme autant de points de vue sur le réel. Celui-ci ne prend corps et forme *in fine* qu'à travers la perception, par définition subjective, qu'en a chacun. Comme chez Nietzsche, lorsqu'il fait dire à Zarathoustra s'adressant au soleil : « Quel serait ton bonheur, ô grand astre ! si tu n'avais pas ceux que tu éclaires ? Depuis dix ans que tu viens dans ma caverne, tu te serais lassé de ta lumière et de ton orbite, sans moi, mon aigle et mon serpent¹⁹ », et plus tard chez des penseurs existentialistes tels que Sartre, l'existence, chez Kundera, précède toujours l'essence. Et cette affirmation à elle seule éclaire la « méditation existentielle » développée tout au long de son œuvre. Il serait donc vain de chercher dans ses

livres une quelconque objectivité, un semblant de réalisme ou, comme chez les écrivains engagés, une vérité univoque. Le roman, chez Kundera, se veut au contraire une suite d'hypothèses, souvent contradictoires.

Dans cette perspective, le dispositif de l'« ego expérimental » présente pour Kundera l'avantage, par rapport au portrait psychologique, de proposer une multiplicité de points de vue. Au fil des romans, son utilisation des personnages va cependant connaître des métamorphoses. Dans *La Plaisanterie*, Kundera choisit une composition à plusieurs voix, celle qu'on retrouve par exemple dans *Rashômon*, film d'Akira Kurosawa dans lequel le viol d'une femme est raconté par six personnages différents, chacun livrant sa propre version de ce qui s'est passé. Dans *La Plaisanterie*, unique roman de Kundera écrit à la première personne du singulier, chacun des quatre personnages, parlant en son nom propre, exprime un point de vue différent soit sur un événement précis, soit sur une personne qu'il a connue, ou plus largement sur le contexte politique de l'époque. La force du roman kundérien est de présenter divers points de vue, des hypothèses antinomiques, sans en privilégier aucun ou aucune. Cette conception tourne le dos au roman à thèse, dont le projet est de démontrer des vérités établies *a priori*. Au contraire, pour Kundera, « le roman est un territoire où le jugement moral est suspendu : là seulement peuvent s'épanouir des personnages romanesques, à savoir des individus conçus non pas en fonction d'une vérité préexistante, en tant qu'exemples du bien et du mal, ou en tant que représentations de lois objectives qui s'affrontent, mais en tant qu'êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leurs propres lois²⁰ ».

Tous ces personnages romanesques, dont Kundera vante l'autonomie, sont-ils une création *ex nihilo* ? Dans quelle mesure sont-ils des émanations de l'expérience personnelle de l'auteur ? Interrogé à ce sujet, Kundera décrit par quel processus le romancier réussit à échapper au piège autobiographique : « Bien sûr, tout ce que vous écrivez est lié à votre vie. Le roman naît de vos passions personnelles, mais il ne peut réellement prendre son essor que lorsque vous avez coupé le cordon ombilical avec votre vie et que vous

commencez à interroger non pas votre vie, mais la vie même. Un romancier qui écrit sur la jalousie doit la comprendre comme un problème existentiel et non comme un problème personnel, même s'il vit dans la jalousie. Pour écrire, j'ai besoin d'imaginer des situations que je n'ai pas vécues et faire appel à des personnages qui pour moi sont autant d'ego expérimentaux. C'est pourquoi un roman, bien que pas du tout autobiographique, est toujours extrêmement personnel : vous voyez dans vos personnages vos possibilités, des êtres que vous auriez pu être ou que vous pourriez devenir. Cela concerne aussi bien les personnages féminins que masculins, mais cela n'a rien à voir avec l'autobiographie²¹. »

Comme pour mieux affirmer l'autonomie de ses personnages, Kundera attribue à chacun d'eux ce qu'il appelle un « code existentiel » qui contient l'essence de son rapport au monde. Comme il l'explique dans *L'Art du roman*, ce code est composé de quelques mots clés. Ainsi, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, le code existentiel de Tereza trouve-t-il sa substance dans les mots *corps, âme, vertige, faiblesse, idylle, Paradis*, alors que celui de Tomas tourne autour de l'opposition *légèreté/pesanteur*. Le code existentiel peut aussi se référer à un couple. Ainsi, celui de Sabina et Franz est composé de mots-concepts qui sont autant de bornes circonscrivant leur vie de couple : *la femme, la fidélité, la trahison, la musique, l'obscurité, la lumière, les cortèges, la beauté, la patrie, le cimetière, la force*. La difficulté, en l'occurrence, est que chacun de ces mots a une signification différente dans le code existentiel de l'autre. C'est ainsi que Kundera remonte une fois encore aux sources du malentendu.

Dès son deuxième roman, *La vie est ailleurs*, Kundera abandonne la formule du récit polyphonique raconté par chaque personnage à la première personne au profit de l'utilisation systématique de la troisième personne. Ce passage du *je* au *il* a une répercussion essentielle sur son esthétique romanesque, celle de lui ménager un espace d'où il peut prendre la parole en tant qu'auteur en s'adressant à ses lecteurs. Ainsi peut-il commenter les agissements ou les comportements de ses personnages, ou parfois même envisager d'autres développements possibles à son roman. Le

début de la sixième partie l'illustre à merveille : « chacun regrette de ne pas pouvoir vivre d'autres vies que sa seule et unique existence ; vous voudriez, vous aussi, vivre toutes vos virtualités irréalisées, toutes vos vies possibles [...]. Notre roman est comme vous. Lui aussi, il voudrait être d'autres romans, ceux qu'il aurait pu être et qu'il n'a pas été. C'est pourquoi nous rêvons constamment d'autres observatoires possibles et non construits. Supposez que nous placions notre poste d'observation, par exemple, dans la vie du peintre, dans la vie du fils du concierge, ou dans la vie de la petite rousse... »

Le romancier suggère au lecteur d'autres éventualités, d'autres potentialités existentielles, aucune d'elles ne pouvant aboutir à une vérité absolue. Justifiant ce procédé dans une discussion avec le romancier britannique Ian McEwan, Kundera précise ainsi le rôle que lui-même s'attribue dans le roman et le rapport qu'il entretient avec ses personnages : « J'ai besoin d'entendre une voix qui réfléchit dans un roman, mais pas celle d'un philosophe. La méthode du romancier est d'aller de plus en plus loin dans le cœur du problème sans même proposer de solution. [...] Je ne prétends pas connaître quoi que ce soit sur mes personnages. Comme je ne peux prétendre connaître quoi que ce soit sur un ami. J'écris à un niveau hypothétique. C'est la même chose qu'avec les amis. Même si on parle de son meilleur ami – malgré tout ce qu'on peut en dire – l'observation reste une hypothèse²². »

Ses deux premiers romans ont aidé Kundera à peaufiner son dispositif romanesque. À partir du troisième, les interventions de l'auteur dans le cours du récit se font de plus en plus présentes. C'est le cas dans *La Valse aux adieux* où, à la manière d'une Cassandra, il apostrophe Frantisek, l'amoureux de Ruzena, pour lui prédire les pires malheurs, leur cause n'étant pas une malédiction, mais comme toujours un malentendu originel : « Mon pauvre Frantisek, tu erreras toute ta vie et tu ne comprendras rien sauf que ton amour a tué la femme que tu aimais, tu porteras cette certitude comme une marque secrète d'horreur, tu erreras comme un lépreux qui apporte d'inexplicables désastres à ceux qu'il aime, tu erreras toute ta vie comme un facteur du malheur. »

Cinq ans plus tard, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Kundera sollicite son lecteur en permanence, il le transforme en un personnage à part entière qui participe à l'élucidation de l'« énigme du moi ». En témoignent les nombreuses interpellations qui viennent se lover dans les interstices du roman et dont le seul but semble être de prouver à quel point la réalité est à la fois relative, complexe et ambiguë : « Comprenez-moi bien... », « Oui, c'est vrai, mais je ne crois pas que cette explication soit convaincante » (p. 939²³) ; « Oui, c'est ainsi » (p. 941) ; « Disons les choses autrement » (p. 961) ; « Je veux préciser cette affirmation » (p. 971) ; « Oui, vous l'avez bien remarqué... » (p. 999) ; « Je vous fais grâce du cours sur l'histoire d'écrire... » (p. 1010). Ces insistantes adresses au lecteur sont souvent écrites à l'impératif (première et deuxième personnes du pluriel), mais aussi à l'indicatif, l'auteur réemployant pour l'occasion le « je » de *La Plaisanterie* à son usage propre, pour livrer ses intentions : « J'ai calculé qu'à chaque seconde deux ou trois personnages fictifs reçoivent ici-bas le baptême, écrit-il dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. C'est pourquoi j'hésite toujours à me joindre à cette foule innombrable de saints Jean-Baptiste. Mais qu'y faire ? Il faut bien que je donne un nom à mes personnages. »

Mais surtout, alors que par ailleurs il affirmera toujours qu'un romancier est quelqu'un « qui a honte de parler de lui-même » (*L'Art du roman*), Kundera, pour la première fois dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, apparaît lui-même comme personnage, livrant notamment au lecteur force détails sur ses rapports avec son père à la fin de sa vie, ou bien sur son activité d'astrologue au début des années 1970. On ne saurait pourtant imaginer que Kundera ait dérogé à son refus d'évoquer sa vie privée par opportunisme ou par narcissisme. Ce qui apparaît à première vue comme un paradoxe n'est peut-être en somme qu'un faux-semblant, une ruse de l'auteur, qui s'est toujours montré très critique quant à la fiabilité des confessions littéraires. Pour preuve, ces propos extraits de sa conversation avec Ian McEwan : « Les mêmes choses qui ont lieu dans la haute politique arrivent aussi dans la vie privée. George Orwell a décrit un monde dans lequel le pouvoir

politique décide de la vérité et de ce qui doit être oublié. Mais en tant que romancier je m'intéresse à d'autres choses. Je suis intéressé par le fait que chacun de nous, consciemment ou inconsciemment, décrit sa propre histoire. Nous sommes sans cesse en train d'écrire nos propres biographies, donnant constamment aux choses un sens différent, le nôtre, celui qui nous convient. Nous choisissons et mettons en forme, sélectionnant les choses qui nous apaisent et nous flattent et effaçant tout ce qui pourrait nous avilir²⁴. »

Pour que les personnages soient à même d'apporter des informations inédites sur une part jusqu'alors inexplorée de l'existence, encore faut-il qu'ils soient placés dans une situation propice. Selon Philip Roth, ami et contemporain de Kundera, c'est le propre du roman moderne de placer les personnages dans des situations extrêmes, celles-ci étant les plus révélatrices de son être : « J'ai, semble-t-il, une propension à écrire sur des gens qui se trouvent dans des situations extrêmes. Mais, en disant cela, je ne fais que décrire ce qu'est l'écriture. Il est difficile d'imaginer un livre dans lequel le personnage principal, ou un personnage important, ne se trouve pas dans une situation extrême. L'écrivain aime placer les gens dans des situations extrêmes. Et pourquoi ? Ça ne concerne pas que les livres. Ça arrive tout le temps. Chacun se précipite dans la situation qui est extrême pour lui et, dans cette situation extrême, nous le voyons mis à l'épreuve, ses contours apparaissent très nettement à nos yeux. Je crois que c'est un aspect très présent de la littérature du xx^e siècle : le fait que la situation extrême devienne *le* sujet²⁵. »

C'est dans cette même perspective que se situe la compréhension kundérienne de l'Histoire, dont il donne cette définition : « cette force hostile, inhumaine, qui [...] envahit de l'extérieur nos vies et les démolit²⁶ ». Selon lui, l'Histoire n'est pas une suite d'événements marquants, mais une dimension paroxystique de l'existence humaine. C'est pourquoi il a toujours nié avoir écrit des romans historiques, qu'il entrevoit comme une simple illustration d'un moment de l'Histoire, et non pas comme outil d'une exploration existentielle. Quand il décide de faire évoluer Jaromil, le jeune poète de *La vie est ailleurs*, dans le contexte de l'avènement

du communisme en Tchécoslovaquie, ou les personnages de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* lors du Printemps de Prague, ce n'est pas pour retracer une époque historique, mais parce que ces circonstances particulières offrent un éclairage nouveau sur l'être en général²⁷. « Il nous importe peu de peindre ce temps-là, écrit-il. [...]. 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 un piège incomparable tendu à Rimbaud et à Lermontov, un piège incomparable tendu à la poésie et à la jeunesse. Et le roman est-il autre chose qu'un piège tendu au héros ? Au diable la peinture de l'époque²⁸ ! »

De la même manière qu'il ne se considère pas comme un philosophe, Kundera ne se veut pas historien. Il ne cesse de l'affirmer : c'est en romancier qu'il aborde l'Histoire, souvent sous un angle inattendu, notamment quand il jette un coup de projecteur sur des événements oubliés ou passés sous silence. *La Valse aux adieux*, exemplaire à ce titre, est sans doute le roman où les allusions historiques sont les moins nombreuses, mais peut-être le seul où l'on voit de vieux communistes faire la chasse aux chiens errants dans les rues paisibles d'une ville d'eau. Kundera a retenu cette scène pour des raisons qui n'ont en effet rien d'anecdotique : « Dans les années qui ont suivi l'invasion russe de la Tchécoslovaquie en 1968, la terreur contre la population fut précédée par des massacres, officiellement organisés, de chiens. Épisode totalement oublié et sans importance pour un historien, pour un politologue, mais d'une signification anthropologique suprême²⁹ ! »

En tant qu'enseignant et essayiste Kundera est un intellectuel ; en tant que romancier, il est un artiste, ces deux catégories, en ce qui le concerne, ayant tendance à se confondre. Les innombrables remarques qui émaillent son œuvre sur la littérature et l'art du roman en particulier – tant philosophiques qu'historiques, linguistiques, esthétiques ou anthropologiques –, aussi bien dans le cadre d'articles que d'essais spécifiques ou de chapitres de roman, sont autant de preuves d'une réflexion profonde et continue sur l'acte d'écrire. Dans quelle mesure sa conception intellectuelle du roman influence-t-elle sa propre création ? Plus concrètement,

lorsque Kundera, dans *L'Art du roman* ou *Les Testaments trahis*, analyse ses intentions à propos de certaines situations ou de certains personnages, le fait-il *a posteriori*, ou bien sait-il d'avance où il veut en venir ? Bref, la démarche intellectuelle, chez Kundera, précède-t-elle la démarche artistique ? Une réponse est apportée au détour d'un paragraphe de *L'Art du roman*, dans lequel il revient sur le personnage du séducteur Havel, « héros » du *Colloque*, l'une de ses premières nouvelles : « Quand j'ai écrit l'histoire de Havel dans *Risibles Amours*, je n'avais pas l'intention de parler d'un don Juan de l'époque ou de l'aventure du donjuanisme qui s'achève. J'ai écrit une histoire qui me semblait drôle. C'est tout. »

Entre le plaisir du jeu et de l'imagination (qui doit être, d'après lui, la motivation première du romancier) et celui de la réflexion et des idées, Kundera a toujours hésité. Son défi, comme il le confiera à Viviane Forrester, venue lui rendre visite à Rennes en 1976, est d'essayer de mêler sans cesse les deux : « En fait, je suis attiré par deux choses extrêmement opposées. Je suis attiré par la fantaisie déchaînée, onirique, irresponsable, et d'autre part, je suis attiré par le contraire : une analyse froide, une description cruelle de la réalité. C'est toujours un problème très difficile de joindre ces deux choses qu'on ne peut pas joindre. C'est un travail pour un alchimiste. Chacun de mes romans est une tentative pour accomplir cette union de la fantaisie et de la lucidité. Cette union est extrêmement rare dans la littérature. Pour moi, chaque œuvre littéraire est quelque chose de très sérieux, une analyse choquante de l'homme, et en même temps un jeu³⁰. »

Les Testaments trahis.

« Kundera à bâtons rompus », *op. cit.*

« Apostrophes », Antenne 2, 27 janvier 1984.

Il n'est pas absurde d'y voir une tentative de description de ses propres romans.

Les Testaments trahis.

Entretien avec A. Liehm, *op. cit.*

Les Testaments trahis.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Cf. les commentaires de Kundera à ce sujet dans *Les Testaments trahis.*

L'Art du roman.

Ibid.

Ibid.

Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Lire*, février 1984.

Les Testaments trahis.

Néologisme forgé par Gilles Deleuze.

Voir *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze (lettre « I », comme Idées), DVD de Pierre-André Boutang (avec Claire Parnet), Éditions Montparnasse, 1989.

Les Testaments trahis.

L'Art du roman.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (Prologue), trad. fr. Maurice Betz, Gallimard, 1947.

Les Testaments trahis.

Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Lire*, février 1984.

Ian McEwan, « Interview with Milan Kundera », *Granta Magazine*, mars 1984. Nous traduisons de l'anglais.

Pagination du tome I de l'*Œuvre* dans la Bibliothèque de la Pléiade.

Ian McEwan, « Interview with Milan Kundera », art. cit.

François Busnel et Adrien Solan, *Philip Roth, biographie d'une œuvre*, documentaire, 2018.

Les Testaments trahis.

À propos de l'incidence du contexte sociopolitique sur les rapports entre les personnages, Eugène Ionesco note : « Chez Kundera, l'oppression existe en arrière-plan des rapports individuels, de l'amour, de l'érotisme. Cette oppression se

reflète dans les rapports individuels, la psychologie des êtres en est bouleversée par le nouveau surmoi social » (« Dissidence, littérature et vérité. À propos de Milan Kundera », *Commentaire*, n° 11, automne 1980).

La vie est ailleurs.

L'Art du roman.

Entretien télévisé avec Viviane Forrester, Antenne 2, 9 novembre 1976.

Anthologie des coïts

Fin 1980, alors que *Le Livre du rire et de l'oubli* vient d'être publié aux États-Unis, Milan Kundera s'entretient dans la *New York Times Book Review* avec son ami Philip Roth. L'auteur de *Portnoy et son complexe*, lui-même accusé maintes fois d'être obsédé par la sexualité, interroge l'écrivain tchèque sur le rôle tenu par celle-ci dans son œuvre. « Presque tous vos romans, constate-t-il, et à vrai dire chaque partie, trouvent leur dénouement dans des grandes scènes de coït. [...] Quelle est l'importance du sexe pour le romancier que vous êtes¹ ? » Comme souvent, Kundera replace d'abord le sujet dans le contexte plus général de l'histoire du roman : « De nos jours où la sexualité n'est plus taboue, la simple description, la confession sexuelle sont devenues terriblement ennuyeuses. Comme Lawrence paraît daté, et même Henry Miller avec son lyrisme de l'obscénité ! Par contre, dans *Bataille*, il y a certains passages érotiques qui m'ont laissé une impression durable, peut-être parce qu'ils sont philosophiques et non lyriques. » Puis il explique en quoi les scènes de sexe participent de l'exploration de l'existence qu'il poursuit de livre en livre : « Vous avez raison quand vous dites que, chez moi, tout finit par de grandes scènes érotiques. J'ai le sentiment qu'une scène d'amour physique répand une lumière très forte qui révèle d'emblée l'essence des personnages et résume la situation. »

L'écrivain se réfère ainsi à un passage du *Livre du rire et de l'oubli* dans lequel Tamina, faisant l'amour avec Hugo, essaie de se rappeler ses vacances avec son mari disparu, tandis que son jeune amant s'escrime sur son corps : « Il y avait déjà un moment que le brave Hugo remuait farouchement sur elle, quand elle s'aperçut qu'il s'était curieusement dressé sur les

avant-bras et qu'il agitait les flancs dans tous les sens. [...] Elle ne voulait pas voir ses laborieux efforts et elle écarta la tête. Elle tenta de maîtriser ses pensées et de les orienter à nouveau sur ses carnets². » Au-delà du ridicule de la situation, cet exemple, selon Kundera, illustre la manière dont la représentation d'un coït, une fois de plus fondé sur un malentendu, éclaire le lecteur sur les personnages : « La scène érotique est le point focal où tous les thèmes convergent et où se situent les secrets les plus enfouis³. »

En janvier 1984, à l'occasion de la sortie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Bernard Pivot reçoit Milan Kundera sur le plateau d'« Apostrophes », alors l'émission littéraire la plus regardée en France. L'animateur fait remarquer à l'écrivain franco-tchèque que l'une des constantes de ses romans est l'érotisme et la sexualité : « En tant que romancier, vous avez l'air de vous intéresser moins à l'acte charnel qu'à ce qui se passe avant ou après, la séparation, la mélancolie... » Dénégation de Kundera, qui revient sur la fonction des scènes de sexe dans ses romans : « J'ai quelques réserves vis-à-vis de cette grande invasion de la sexualité, de l'érotisme, dans la littérature. Ce n'est pas quelque chose qui m'enchant. Malgré cela je suis très attiré par les situations érotiques, mais seulement dans la mesure où cette situation érotique me dit quelque chose en plus. Dans la mesure où elle est révélatrice. Vous avez dit que l'acte charnel n'apparaît pas souvent dans mes livres : ce n'est pas tout à fait vrai. On peut même faire une anthologie des coïts qui y figurent. Ces actes d'amour sont toujours une révélation inattendue, par exemple d'un rapport de forces entre la femme et l'homme. Ainsi, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, il y a un acte d'amour entre Sabina et Frantz. Et tout d'un coup, en faisant l'amour, Sabina le regarde et elle a l'impression que ce grand homme plein de muscles est en fin de compte un immense chiot qu'elle allaite. Cet homme féministe, adorateur de la femme, a dans l'acte d'amour un caractère tellement non viril que tout d'un coup Sabina, dans un moment d'éclairage, comprend que c'est impossible de continuer avec lui. »

Bien que les romans de Kundera regorgent de scènes de sexe, ils ne sont jamais érotiques à proprement parler : « Dans

ses livres, souligne Alain Finkielkraut, plutôt que de l'érotisme, il y a une réflexion sur l'érotisme. Une interrogation sur ce qu'est l'homme à travers l'expérience érotique. C'est pourquoi son souci n'est pas de faire bander son lecteur. Chez lui, le sexe sert plutôt de révélateur⁴. » La sexualité est en l'occurrence un outil privilégié pour cerner la complexité de l'être humain dans ses rapports avec ses semblables, dont elle révèle l'ambiguïté fondamentale. Il ne saurait d'ailleurs y avoir, selon lui, de sexe sans ambiguïté : « Plus l'ambiguïté est puissante, va-t-il jusqu'à affirmer dans *L'Immortalité*, plus vive est l'excitation. » Cette ambiguïté, Kundera la décèle jusque dans l'ancestral *jeu du docteur*, auquel se livrent les enfants dès le plus jeune âge. Une fillette se fait ausculter par un petit garçon censé être médecin. Sous prétexte de visite médicale, il la déshabille, non par curiosité sexuelle, mais pour détecter une éventuelle maladie. N'y voyant rien à redire, la petite fille se laisse faire sans broncher : « La charge érotique de cette situation est aussi immense que mystérieuse, commente Kundera ; tous deux en ont le souffle coupé. D'autant plus coupé que le petit garçon ne cessera à aucun moment d'être un médecin et, en ôtant à la fillette sa culotte, il la vouvoiera. »

Dans le but de susciter l'excitation et le désir, les adultes, en premier lieu les hommes, perpétuent dans leur vie sexuelle ces jeux de rôle appris dès l'enfance. Le mâle, remarque Kundera, est excité au plus haut point par l'idée d'imaginer sa partenaire sexuelle accessible à d'autres hommes, voire à tous les hommes. Comme si la rabaisser au rang de femme publique permettait à la libido masculine, en brisant l'image maternelle inhibante, de s'exprimer dans toute sa puissance. Ce jeu pervers et ambigu, fréquent dans le théâtre d'Harold Pinter, Kundera le met en scène dès son premier ouvrage de fiction. Dans *Le Jeu de l'autostop*, l'une des nouvelles de *Risibles Amours*, une jeune fille prude et timide part en vacances avec son amoureux. Sur le trajet, après être allée aux toilettes dans une station-service, au lieu de regagner la voiture où l'attend son compagnon, elle fait mine d'être une autostoppeuse inconnue. Le jeune homme l'ayant priée de monter dans sa voiture, elle se comporte alors en provocatrice jouant de ses

charmes pour le séduire. Cette transformation, ainsi que l'ambiguïté de la situation, font naître chez le jeune homme un sentiment contradictoire, mélange d'excitation et de dégoût, l'une se nourrissant de l'autre. « Il s'irritait de plus en plus de voir à quel point son amie *savait* se conduire en femme facile ; puisqu'elle sait si bien devenir ce personnage, se disait-il, c'est qu'elle *l'est* vraiment [...]. Il la regardait avec une répugnance croissante. Mais ce n'était pas que de la répugnance. Plus elle lui était étrangère *mentalement*, plus il la désirait *physiquement*⁵. »

Ce ballet érotique ambivalent où s'entremêlent candeur et obscénité, attirance et répulsion, se reproduit dans *La vie est ailleurs*. Dans une variation du jeu du docteur, en prélude au coït, on y voit l'amante de Jaromil, simplement désignée comme « la rousse », prétexter un élancement du côté du cœur pour obtenir du jeune poète, devenu médecin pour la circonstance, qu'il examine son sein. Comme dans le jeu de l'autostop, afin que l'accouplement soit plus intense, chacun des deux amants adopte un personnage grâce auquel il va outrepasser les barrières de son surmoi. Ainsi la jeune fille prend-elle l'apparence d'une quasi-putain, alors que Jaromil abandonne ses oripeaux romantiques pour se changer en un amoureux humilié que la prise de conscience de la vraie nature de sa partenaire transforme en un être violent et fruste. Ce jeu de rôles transgressif s'impose comme la condition du désir. « Il leva la tête, regarda la jeune fille nue et il éprouva la sensation d'une cuisante douleur, car il la voyait telle que la voyait un autre homme, le médecin. [...] Et Jaromil s'emporta : il voyait ce qu'exprimait le visage de son amie quand des mains étrangères la touchaient ; il voyait qu'elle protestait d'un ton bien frivole et il eut envie de la frapper ; mais à ce moment-là il s'aperçut qu'il était excité et il arracha la culotte de la jeune fille et s'unit à elle. »

Ce qui provoque l'excitation de Jaromil, en même temps que sa souffrance et sa fureur, c'est qu'encouragé par « la rousse » à se glisser dans la peau d'un médecin libidineux, il introduit dans le jeu amoureux un troisième protagoniste, certes imaginaire, mais qui prend réellement sa place. La nécessité d'un médiateur sans lequel ne peut éclore et se

développer le désir entre deux personnes fait partie de ces découvertes ontologiques dont Kundera, explorateur de l'existence, est si avide. Une configuration déjà présente dans l'œuvre de Shakespeare ou de Dostoïevski, notamment dans *L'Éternel Mari*. Cette structure triangulaire, condition du désir, a été théorisée au début des années 1960 par l'anthropologue et philosophe René Girard, auteur de *Mensonge romantique et vérité romanesque*⁶, que Kundera tient pour le meilleur essai jamais écrit sur le roman.

« À l'origine de tous nos conflits, de toutes nos crises, explique René Girard, il y a le “désir triangulaire”. Ce désir (appelé aussi “désir métaphysique”) est désir “selon l'autre”, c'est-à-dire *désir* d'être l'autre en possédant ce qu'il possède. Non que cet objet qu'il possède soit précieux en soi, ou particulièrement intéressant ; mais le fait même qu'il soit possédé (ou qu'il puisse l'être) par l'autre auquel je cherche à m'identifier le rend désirable, irrésistible. Dans tout désir, il y a donc un *sujet*, un *objet* et un *médiateur* (celui qui indique au sujet ce qu'il doit désirer). Tout désir, de ce point de vue, est triangulaire. [...] Cette théorie du désir postule, en effet, que tout désir est une imitation (*mimèsis*) du désir de l'autre. René Girard prend ici le contre-pied de l'“illusion romantique”, selon laquelle le désir que tel sujet a pour tel objet serait singulier, unique, inimitable. Le sujet entretient en effet l'illusion que son “propre” désir est suscité par l'objet de son désir (une belle femme, un objet rare) ; mais en réalité son désir est suscité par un modèle (présent ou absent) que le sujet admire et finit souvent par jalouser. Contrairement à une idée reçue, nous ne savons donc pas ce que nous désirons, nous ne savons pas sur quel objet (quelle femme, quelle nourriture, quel territoire) porter notre désir. Ce n'est qu'après coup, rétrospectivement, que nous donnons un sens à notre choix en le faisant passer pour un choix délibéré (“je t'ai choisi(e) entre mille”), alors qu'il n'en est rien⁷. »

Ce ménage à trois entre le sujet, l'objet et le médiateur abonde dans les romans de Kundera. Dans *Le Docteur Havel, vingt ans après* (l'une des nouvelles de *Risibles Amours*), un jeune journaliste convoite une jeune fille qu'il projette de courtiser. Sachant la réputation de séducteur du Dr Havel, qu'il

rencontre pour un entretien, le jeune homme, avant d'aller plus loin, sollicite l'« homologation » de l'expert. « Ce serait une approbation pour le jeune homme, pour son choix, pour son goût, et il serait ainsi promu, aux yeux du maître, du rang d'apprenti au rang de compagnon, et de ce fait il gagnerait en importance à ses propres yeux ; et enfin : la jeune fille elle-même n'en aurait que plus de prix aux yeux du jeune homme. » Verdict du vieux don Juan : « Retenez bien, mon ami, que le vrai pêcheur rejette à l'eau les petits poissons. [...] Il y a une superficielle joliesse de la femme que le goût provincial considère à tort comme la beauté. Et puis, il y a la vraie beauté érotique de la femme. Mais, bien sûr, reconnaître cette beauté-là du premier coup d'œil, c'est tout un art. » Dépité, persuadé de s'être fourvoyé, le jeune homme renonce à l'objet de son désir.

Lors d'une émission radiophonique au cours de laquelle il fait la connaissance de René Girard, soulignant leur concordance de vues, Kundera commente ce passage en ces termes : « Vous parlez du désir qui est toujours inspiré par le désir de quelqu'un d'autre. J'ai écrit une nouvelle qui s'appelle *Le Docteur Havel, vingt ans après* où il y a un grand coureur de femmes qui rencontre un jeune adepte de ses jeux érotiques, et il dépend tellement du jugement de son modèle qu'il va vers les femmes que celui-ci lui recommande. Le grand don Juan est tellement sadique qu'il lui recommande toujours les femmes absolument laides et, au contraire, quand une jeune fille est belle, il lui dit : "Non ça ne vaut pas la peine." Il lui obéit complètement. C'est presque la caricature de ce que vous avez écrit. Si j'avais lu votre livre avant, ça m'aurait peut-être bloqué. Alors j'ai eu un double plaisir : de vous lire et de vous lire trop tard⁸. »

Kundera, par la suite, fera du désir mimétique le mécanisme de tout phénomène de séduction, allant jusqu'à énoncer, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, ce qu'il appellera « le grand secret de la vie » : « Les femmes ne recherchent pas le bel homme. Les femmes recherchent l'homme qui a eu de belles femmes. » Dans *La Plaisanterie*, la description du mécanisme triangulaire était déjà des plus précises. L'enjeu du coït de Ludvík avec Helena n'est pas cette dernière, mais son mari,

Pavel Zemanek, responsable à ses yeux de tous ses malheurs. D'où, dans une étonnante dissociation du corps et de l'âme, cette sensation qu'éprouve Ludvík au cœur de l'étreinte avec Helena : il sent la présence implicite d'une troisième personne, objet de sa vengeance, qu'il a l'intention d'anéantir par ce coût. « Mon âme a vu le corps d'une femme. [...] Elle savait que ce corps n'avait pour elle de sens que parce qu'il était d'habitude pareillement vu et aimé de quelqu'un qui n'était pas là ; aussi essayait-elle de regarder ce corps avec les yeux du tiers absent ; aussi s'appliquait-elle à devenir le médium de ce tiers [...]. Non seulement mon âme devenait médium de ce tiers, mais elle commandait à mon corps de se substituer au sien... »

Dans cet épisode de *La Plaisanterie*, les trois personnages, chacun à un pôle du triangle, sont nommément identifiés. Mais, selon René Girard, le processus mimétique est plus global et indifférencié. Pour exister, tout désir d'objet a besoin du regard que portent sur ledit objet « les autres », ces derniers n'étant pas forcément perçus comme tels. Cette conception du regard comme maillon existentiel est omniprésente chez Kundera. On la retrouve par exemple chez le jeune journaliste de *Risibles Amours*, déjà évoqué, pour qui l'image que les autres perçoivent de lui en compagnie de sa petite amie authentifie la réalité de son propre désir. « Car, outre qu'il était vu lui-même par les yeux de sa partenaire, tous deux étaient vus et jugés ensemble par les yeux des autres (par les yeux du monde), et il tenait beaucoup à ce que le monde fût satisfait de son amie, sachant qu'en la personne de son amie, son choix, son goût, son niveau seraient jugés donc lui-même. Mais précisément parce qu'il s'agissait du jugement des autres, il n'osait pas trop se fier à ses propres yeux ; jusque-là, au contraire, il s'était contenté de prêter l'oreille à la voix de l'opinion générale et à s'identifier à elle. »

Par la suite, Kundera reviendra avec toujours plus d'insistance sur la dépendance de chaque individu au regard de l'autre. Il est ainsi conduit à distinguer quatre sortes de regard : « Premièrement, il y a des gens qui désirent être regardés par le public, c'est-à-dire par beaucoup d'yeux anonymes. Ce sont des gens possédés de la gloire, de la notoriété. Deuxièmement, il y a des gens qui désirent le regard de gens concrets, qu'ils

connaissent. Ceux qui font sans cesse des cocktails, des dîners. Ensuite, il y a les gens qui ne peuvent pas vivre sans le regard de quelqu'un qu'ils aiment. La quatrième catégorie, ce sont les gens qui vivent sous le regard de quelqu'un qui n'est pas présent. Ce sont des rêveurs. Par exemple, je peux vivre sous le regard de mon père, qui est mort⁹. »

D'après Alain Finkielkraut, « Kundera estime que la sexualité est une dimension capitale de l'expérience humaine. Et c'est à ce titre qu'il en fait l'exploration, puisque pour lui le roman est une découverte. Que découvre-t-on de l'humanité à travers la sexualité ? C'est là la question¹⁰. » Afin que la sexualité le renseigne sur l'être, Kundera en examine chaque facette, à commencer par l'excitation, traduction physique du désir, dont il cherche à comprendre les ressorts à travers les situations érotiques vécues par ses personnages.

Parmi les divers jeux sexuels évoqués par Kundera comme préambules au coït, il en est un qui interroge : le fantasme de viol. Non mentionné en tant que tel, le viol est implicite dans *La Plaisanterie*, lorsque Lucie, traumatisée par une agression sexuelle antérieure, se refuse à Ludvík. Ce refus provoque chez lui une violente réaction : « d'autant plus que je savais son amour pour moi, ce qui rendait sa résistance aberrante et incompréhensible, et m'acculait à la fureur [...] ; je m'abattis sur elle ; employant toute ma force, je parvins à trousser sa jupe, à déchirer son soutien-gorge, à saisir sa poitrine dénudée [...] ».

Cet acte brutal, né de la frustration physique, prend dans d'autres livres une forme à la fois plus cérébrale et plus perverse, l'excitation du mâle n'étant plus paradoxalement engendrée par le viol lui-même, mais par sa non-réalisation, summum de l'humiliation de la femme. Il en va ainsi, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, de ce récit fait par Jan, l'un des personnages masculins, d'une sorte de « partouze avortée ». Une jeune fille retrouve un groupe d'hommes avec l'idée de faire l'amour avec eux. Son excitation est annihilée par l'attitude de ses partenaires qui préfèrent, après l'avoir déshabillée, l'attacher sur un divan sans la toucher. « Ils se

contentaient de l'examiner sous toutes les coutures. La fille avait l'impression d'être violée. »

Tout se passe comme si le fantasme du viol reposait moins sur le fait d'attenter à l'intégrité physique de la femme que sur la jouissance tirée de son humiliation. Autre illustration du dispositif, un passage du même livre dans lequel Sabina se présente devant son amant en sous-vêtements, un chapeau melon sur la tête : « Le chapeau melon n'était plus un gag, il signifiait la violence ; la violence faite à Sabina, à sa dignité de femme. [...] Les sous-vêtements soulignaient le charme de sa féminité, et le chapeau d'homme en feutre rigide la niait, la violait, la ridiculisait. Tomas était à côté d'elle, tout habillé, d'où il ressortait que l'essence de ce qu'ils voyaient n'était pas la blague, [...] mais l'humiliation. Au lieu de refuser cette humiliation, elle l'exhibait, provocante et fière, comme si elle s'était laissé violer de bon gré et publiquement, et finalement, n'en pouvant plus, elle renversa Tomas. »

La scène sous-entend que Sabina trouve dans la perspective du viol matière à excitation. Une supposition évocatrice du cliché sexiste selon lequel une femme violée peut y prendre plaisir, cliché déjà présent dans *La Valse aux adieux* à propos du personnage d'Olga : « Elle était comme une jeune fille qu'on viole et qui est brusquement saisie d'un plaisir étourdissant, d'autant plus puissant qu'il est rejeté. »

Dans un autre passage de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, le thème du viol réapparaît sous la forme d'un dialogue dans lequel Jan tente de démontrer à son amie Edwige que « le viol fait partie de l'érotisme ». Ce fait acquis lui semble éternel et immuable : « Cette histoire est en nous et on ne peut pas y échapper [...]. La femme qui se donne et l'homme qui prend. La femme qui se voile, l'homme qui lui arrache ses vêtements. Ce sont des images séculaires que nous portons en nous ! » Des images que la jeune femme juge dépassées et idiotes. Ce à quoi Jan acquiesce tout en postulant la nécessité absolue de ces clichés ancestraux dans la sexualité humaine : « Tu as tout à fait raison. Mais si notre désir du corps féminin dépendait précisément de ces images stupides et d'elles seules ? Quand elles seront détruites en nous, ces vieilles images stupides, un homme pourra-t-il encore faire l'amour avec une femme ? »

Ces considérations sur le viol, dans la mesure où elles sont exprimées par des personnages de roman, ne traduisent pas nécessairement l'opinion de l'auteur. Aussi serait-il hâtif d'en conclure que ce fantasme du viol est aussi le sien. Pourtant, un passage du *Livre du rire et de l'oubli* semble indiquer le contraire. Kundera y relate une scène scatologique et sexuelle dont il est un des protagonistes, l'autre étant une amie grâce à qui il a trouvé son travail d'astrologue. Nous sommes quelques mois après l'écrasement du Printemps de Prague. Les deux amis se retrouvent dans un appartement prêté pour un rendez-vous clandestin qui, s'il venait à être connu des autorités, pourrait leur attirer des ennuis. Stressée, la jeune femme, prise d'une soudaine colique, s'absente un moment aux cabinets. Cette situation, dans laquelle une femme perd la maîtrise de ses fonctions organiques, déclenche chez l'écrivain une violente excitation sexuelle. « Des toilettes nous parvenait le chuintement de l'eau qui coulait dans le réservoir, et j'éprouvai soudain une envie frénétique de lui faire l'amour. Plus exactement : une envie frénétique de la violer. De me jeter sur elle et de la saisir dans une seule étreinte avec toutes ses insoutenablement excitantes contradictions, avec ses vêtements parfaits et ses intestins en révolte, avec sa raison et sa peur, avec sa fierté et sa honte. »

Cet épisode provoquerait aujourd'hui un tollé des tenants du « politiquement correct ». Si ce ne fut pas le cas à la sortie du livre en 1979, il valut pourtant à Kundera, ainsi que sa manière jugée dégradante de considérer les femmes, une solide réputation de misogynne. Raison pour laquelle, selon Alain Finkielkraut, l'écrivain franco-tchèque n'obtiendra jamais le prix Nobel de littérature : « Ce reproche est un malentendu. On lui fait un faux procès. Il est vrai qu'il y a un certain type de pathos, ou d'hystérie féminine qui lui est odieux. Mais il se garde bien de généraliser et ses personnages les plus émouvants, les plus attachants et les plus positifs sont des femmes. Sabina dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Agnès dans *L'Immortalité*, Lucie dans *La Plaisanterie*. Mais certaines féministes ne lui ont pas pardonné la peinture sarcastique qu'il fait de certaines femmes car elles veulent une sorte de version féministe du réalisme socialiste. Selon elles, toutes les femmes doivent être des personnages positifs, ce qui

n'est pas le cas chez Kundera. C'est pourquoi, comme le fut Philip Roth, il est un éternel recalé du Nobel¹¹. »

Les accusations de misogynie portées contre lui seront suffisamment répétées et virulentes pour que Kundera éprouve le besoin non pas de les réfuter, mais du moins de préciser sa pensée. Sans s'excuser ni rien renier, pour décrire les rapports entre les sexes, il distingue deux types d'hommes. Le *macho*, qui « adore la féminité et désire dominer ce qu'il adore », et le *misogyne* qui, au contraire, à cause « d'un rapport harmonieux ou dysharmonieux avec l'archétype de la virilité et celui de la féminité représentés par le père et la mère [...], a horreur de la féminité » et « fuit les femmes trop femmes¹² ».

Un des thèmes récurrents des romans de Kundera est aussi celui de la jalousie des femmes vis-à-vis des hommes infidèles. La configuration inverse – des hommes jaloux de femmes infidèles – est pratiquement absente de son œuvre. Cette optique conduit l'auteur à faire émerger deux autres catégories d'hommes : le romantique et le libertin. Si le premier est volage et multiplie les aventures, c'est qu'il est à la recherche d'une femme qu'il imagine dans ses rêves. Perpétuellement déçu, il poursuit sa quête en séduisant d'autres femmes, non pour additionner les conquêtes, mais parce qu'il espère chaque fois trouver celle qui corresponde à son idéal. Rien de cela chez le libertin, dont la polygamie n'est pas liée à une quelconque déception. Véritable amoureux des femmes, sans idéal préconçu, le libertin explore de l'une à l'autre la féminité dans toute sa diversité. Contrairement au romantique, il ne désire pas la femme idéale, mais aime tellement les femmes qu'il veut toutes les posséder. C'est le cas de Tomas dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : « Il n'est pas obsédé par les femmes, il est obsédé par ce que chacune d'elles a d'inimaginable, autrement dit, par ce millionième de dissemblable qui distingue une femme des autres. »

Kundera constate – déplore ? – qu'au romantique même les féministes les plus convaincues, sans doute parce qu'elles croient discerner dans son idéalisme une forme de vertu, ont tendance à trouver des excuses, alors que la curiosité insatiable

du libertin est par nature scandaleuse à leurs yeux, et généralement à ceux de la société. L'auteur, dans *L'Art du roman*, souligne en outre la difficulté du public français à saisir cette typologie : « Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, on parle de deux types de coureurs de femmes : coureurs lyriques (ils cherchent dans chaque femme leur propre idéal) et coureurs épiques (ils cherchent chez les femmes la diversité infinie du monde féminin). [...] Hélas, cette conception du lyrique et de l'épique est si peu familière aux Français que j'ai été obligé de consentir que, dans la traduction française, le coureur lyrique devienne le baiseur romantique et le coureur épique le baiseur libertin. La meilleure solution, mais qui m'a quand même un peu attristé. »

On devine sans peine que sa détestation du lyrisme conduirait Kundera à se ranger lui-même dans la catégorie des libertins. S'il est toujours resté muet sur sa vie amoureuse, il ne fait pas de doute qu'il a été un « homme à femmes », ce que confirment certains de ses proches. Alain Finkielkraut rappelle que « la sexualité a tenu une grande place dans sa vie. Il a été un grand séducteur. Il ne s'en est jamais caché. Il a un beau visage qui plaît beaucoup aux femmes. Il ne m'a jamais fait de confidences de ce type, mais je crois qu'on peut le déduire très facilement de son œuvre¹³ ». Antonín Liehm, quant à lui, confirme que « Milan était un séducteur. Il aimait les femmes et il leur plaisait. Malgré tout, cela n'a pas empêché son mariage avec Vera d'être une union très solide¹⁴ ».

Le libertinage a d'autant plus les faveurs de Kundera qu'au XVII^e et au XVIII^e siècles le mot ne désigne pas seulement une manière libérée d'envisager les rapports sexuels et amoureux, mais une attitude philosophique. Aux confins de l'athéisme, le libertin, pour mener sa vie, préfère s'en remettre à la raison plutôt qu'à la foi en Dieu. L'archétype du libertin « historique » est sans conteste Don Juan, qui traverse toute l'œuvre de Kundera. Cette fascination de l'auteur pour le personnage apparaît dès *Risibles Amours*. Cependant, si le romancier évoque si souvent Don Juan, c'est moins pour en faire la louange ou un modèle que pour déplorer sa disparition. Don Juan est mort, constate-t-il, tué par la libération des mœurs.

Pire, non seulement il a perdu sa dimension épique et subversive, mais il s'est mué en un vulgaire consommateur d'une désolante banalité : « Le malheur du don Juan d'aujourd'hui réside dans l'impossibilité d'être don Juan. Dans un monde où tout est permis, dans le monde de la révolution sexuelle, le grand conquérant qu'était don Juan s'est transformé en grand collectionneur de femmes. Mais il y a une très grande différence entre un grand conquérant et un grand collectionneur. Le don Juan d'autrefois transgressait les conventions et les lois. Le grand collectionneur est conforme aux lois et aux conventions, parce que collectionner des femmes fait désormais partie du bon ton. Nous sommes presque obligés de les collectionner ! Les don Juan d'aujourd'hui sont privés du tragique ; leur libertinage a perdu son caractère de défi ; leurs aventures deviennent dérisoires¹⁵. »

Si, comme l'affirme Alain Finkielkraut, certains des plus beaux personnages de Kundera sont des femmes, il omet de rappeler que ces femmes sont presque toujours des victimes (Lucie, Tamina, Tereza). Une constante remarquée par la romancière bangladaise Taslima Nasreen, qui reproche à Kundera non pas sa misogynie *stricto sensu*, mais sa vision réductrice, si ce n'est caricaturale des deux sexes. Dans un brillant réquisitoire, elle réfute un par un les clichés sur la féminité véhiculés par celui qu'elle considère pourtant comme un grand écrivain. « Nous ne recherchons pas les hommes accompagnés de belles femmes. Ce n'est pas vrai. Je ne comprends pas qu'un homme aussi fin et moderne que Kundera puisse encore croire à cette théorie patriarcale, misogyne et sexiste, selon laquelle les femmes seraient des êtres d'émotions et les hommes des êtres rationnels : les hommes auraient pour attributs masculins la force et l'agressivité, et les femmes pour attributs féminins joliesse et timidité. Selon cette théorie, les femmes sont faibles, peureuses, geignardes, idiotes, confuses, dépendantes, stupides ! En réalité, ces qualités et ces défauts ne sont pas une question de sexe car les femmes peuvent être aussi méchantes, barbares, perverses et puantes que les hommes, elles ne sont pas intrinsèquement passives ni pacifiques. Elles sont

intrinsèquement humaines et rien d'autre. Les hommes chez Kundera sont convaincus que s'ils s'abandonnent à leurs émotions, cela les rendra soumis et serviles. Dans ses livres, les femmes sont fidèles mais les hommes presque toujours infidèles. L'inverse n'advient pratiquement jamais. Cette représentation caricaturale des femmes par Kundera m'attriste profondément. Et pourtant, malgré ma consternation, ses histoires m'entraînent dans un monde qui m'est à la fois connu et inconnu. Et ce monde m'intrigue¹⁶. »

Il est un point au moins sur lequel et Kundera et Nasreen semblent s'accorder : c'est que les sentiments humains ne sont pas liés au sexe de celui ou de celle qui les éprouve. Malheureusement, par l'exemple qu'il choisit pour illustrer cette constatation, le romancier apporte de l'eau au moulin de ceux qui fustigent sa misogynie. Dans *La Valse aux adieux*, le Dr Skreta pose cette question : « Savez-vous qui sont les plus virulents misogynes ici-bas ? » Réponse provocatrice du gynécologue : « Les femmes. Messieurs, pas un seul homme [...] n'a jamais éprouvé envers les femmes autant de haine que les femmes elles-mêmes à l'égard de leur propre sexe. Pourquoi pensez-vous qu'elles s'efforcent de nous séduire ? Uniquement pour pouvoir défier et humilier leurs consœurs. Dieu a inculqué dans le cœur des femmes la haine des autres femmes parce qu'il voulait que le genre humain se multiplie. » De manière moins péremptoire et plus analytique, Kundera reprendra l'idée dans son lexique de *L'Art du roman*. À l'entrée « Misogyne », il introduira le néologisme « Gynophobe », un mot qui, explique-t-il, s'applique autant aux femmes qu'aux hommes : « Il y a autant de gynophobes que d'androphobes (ceux qui vivent en dysharmonie avec l'*archétype* de l'homme). Ces attitudes sont des possibilités différentes et tout à fait légitimes de la condition humaine. Le manichéisme féministe ne s'est jamais posé la question de l'androphobie et a transformé la misogynie en une simple injure. Ainsi a-t-on esquivé le contenu psychologique de cette notion, le seul qui soit intéressant. »

La domination sexuelle, selon les féministes, a pour principale conséquence de « réifier » les femmes, d'en faire des objets, notamment quand elles doivent subir à longueur de

temps les assauts des dragueurs. Ce point de vue est récusé par Kundera, qui estime que dans ce jeu où elles sont des proies, loin d'être désarmées, les femmes finissent par prendre le dessus grâce à l'acuité de leur regard. L'écrivain, pour l'illustrer, a recours à une métaphore, empruntée à la construction : « C'est comme si le marteau avait soudain des yeux et observait fixement le maçon qui s'en sert pour enfoncer un clou. Le maçon voit le regard mauvais du marteau, il perd son assurance et se donne un coup sur le pouce. Le maçon est le maître du marteau, pourtant c'est le marteau qui a l'avantage sur le maçon, parce que l'outil sait exactement comment il doit être manié, tandis que celui qui le manie ne peut le savoir qu'à peu près¹⁷. »

Autre exception à la règle du « sexe faible », tout comme il est des femmes misogynes, il existe des femmes libertines qui, sans renier leur féminité, adoptent un comportement de prédatrice à l'égard des hommes. C'est le cas d'Eva, personnage du *Livre du rire et de l'oubli*, qui participe à un coït à trois avec Karel et sa femme et dont Kundera, en quelques lignes, dresse un portrait qui n'est pas sans rappeler celui de Mme de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses* : « Eva est un joyeux chasseur d'hommes. Mais elle ne les chasse pas pour le mariage. Elle les chasse comme les hommes chassent les femmes. L'amour n'existe pas pour elle, seulement l'amitié et la sensualité. [...] si jamais elle se mariait, son mari serait un ami, un ami auquel elle permettrait tout et dont elle n'exigerait rien. »

Le plus déroutant chez Kundera, lorsqu'il évoque les femmes, est qu'il peut faire voisiner les vieux clichés et les réflexions les plus fines et les plus subtiles ; les remarques les plus convenues et les observations les plus originales. Au point que la question : « Kundera est-il un écrivain misogyne ? » paraît parfois perdre toute pertinence. Pour sortir de cet antagonisme stérile, le romancier britannique Jonathan Coe choisit judicieusement de renoncer au terme de « misogynie », au profit de la notion d'« androcentrisme » : « J'évite le mot "misogynie" car je ne pense pas qu'il haïsse les femmes ou qu'il leur soit hostile systématiquement, mais il a vraiment l'air de voir le monde d'un point de vue exclusivement

masculin, et cela limite ce qui aurait pu donner lieu à ses réussites les plus totales en tant que romancier et essayiste¹⁸. »

Philip Roth, « Conversation avec Milan Kundera », in *Parlons travail*, *op. cit.*

Le Livre du rire et de l'oubli.

Entretien avec Philip Roth, in *Parlons travail*, *op. cit.*

Entretien avec l'auteur.

Risibles Amours.

Grasset, 1961.

« Le désir triangulaire », www.rene-girard.fr

« Le Bon Plaisir », France Culture, 11 novembre 1989.

« Apostrophes », Antenne 2, 27 janvier 1984.

Rencontre avec l'auteur.

Rencontre avec l'auteur.

L'Art du roman.

Entretien avec l'auteur.

Idem.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

In Didier Jacob, « Tout le monde se lève pour Kundera », *L'Obs*, 6 avril 2014.

Le Livre du rire et de l'oubli.

Jonathan Coe, « How important is Kundera today ? », *The Guardian*, 22 mai 2015.

Polyphonie

Formé par son père, puis par ses professeurs Pavel Haas et Václav Kaprál, Milan Kundera se destinait à une carrière de musicien. Jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, c'est à la composition qu'il consacre le plus clair de son temps. Sa première composition – celle qu'il jugea digne de ce nom – est un quatuor pour piano, alto, clarinette et batterie. Comme il le racontera plus tard¹, la structure de ce quatuor anticipait de manière prémonitoire celle de ses futurs romans : polyphonie en sept parties, contenu instrumental et stylistique hétérogène que relie plusieurs thèmes unificateurs.

Malgré des débuts prometteurs, le jeune homme ne persévérera pas. Un renoncement moins dû, ainsi qu'il le confiera à Antonín Liehm, à la musique elle-même qu'à ceux qui la pratiquent : « Vous savez, je suis resté un fervent mélomane, mais ça ne m'a pas empêché de ressentir de l'antipathie pour le milieu musical depuis ma prime jeunesse. Le génie de la musique ne brille pas d'une dose d'esprit extraordinaire. Les musiciens bornés ne sont pas rares et j'ai vu combien mon père souffrait de leur entourage. L'idée de passer ma vie dans cette seule société m'avait donné la chair de poule². »

À mesure qu'il se détourne de la musique, Milan, sous l'influence de son cousin Ludvík, se voue à la littérature. En toute logique, il choisit le genre littéraire le plus proche de la musique : la poésie. Il s'y consacrera une dizaine d'années durant, appliquant à l'écriture la science du rythme et de la mélodie acquise lors de ses études musicales. Quand il jette aux orties la poésie dans les années 1960 pour devenir romancier et essayiste, il semble en avoir fini avec la musique.

Elle est cependant présente dans toute son œuvre, qu'il s'agisse du contenu, ou surtout de la forme. Il en convient lui-même lorsqu'il déclare à Bernard Pivot en 1984 : « J'ai trahi la musique, mais quelque chose m'en est vraiment resté quand je construis mes romans³. »

La Plaisanterie, à l'instar du quatuor, comprend sept parties. Cette structure se retrouvera dans ses six premiers romans, hormis dans *La Valse aux adieux*. Ce recours systématique au chiffre 7 peut sembler superstitieux, impression que le romancier s'efforce de nuancer : « C'est quand même un peu plus profond que cela. Les nombres ont une signification non pas magique mais complètement rationnelle. Si on divise un roman en deux, quatre ou huit parties, le roman a tendance à se couper, à se scinder en deux parties. Il n'est pas suffisamment lié, uni, compact. Pour créer une vraie unité de la construction, cette construction doit être indivisible. Et c'est la signification des nombres premiers. Ni *La Plaisanterie* ni *La vie est ailleurs* ne peuvent être divisés en deux ou trois parties ; leur construction est compacte. C'est aussi une question de proportion et de nombres. J'admets que cette façon d'envisager la forme est propre plutôt au compositeur qu'au romancier⁴. »

C'est davantage en musicien que Kundera aborde le sujet de la construction romanesque, notamment par sa capacité à concevoir la structure de son livre avant de l'écrire. Ce processus est selon lui plus auditif que visuel : « J'entends le roman, j'entends sa composition. Aragon dit toujours qu'il ne sait jamais comment son roman va finir [...]. C'est quelque chose de très typique pour un romancier. Alors que moi, et c'est peut-être mon défaut, je sais toujours comment mon roman va finir. [...] Je crois qu'un roman, c'est une certaine distribution de tempos. Dans ce sens, je peux dire que j'entends toujours le roman, et ma première idée est toujours rythmique⁵. » En rien préméditée, cette perception musicale du roman est plus intuitive que le fruit d'un raisonnement. Si les premiers romans sont – à l'exception d'un seul – composés de sept parties, ce n'est pas pourtant par respect d'une règle préétablie. « La structure mathématique d'un roman, insiste-t-

il, n'est pas quelque chose de calculé, c'est un impératif inconscient, une obsession⁶. »

Tous les romans de Kundera, ou presque, répondent à un principe musical commun, celui de la polyphonie, c'est-à-dire, d'après la définition du Robert, « une combinaison de plusieurs voix, de plusieurs parties, chaque partie étant traitée de manière indépendante (écriture horizontale), mais formant avec les autres un tout ». Ce principe polyphonique, le romancier va le complexifier et le raffiner au fil de ses romans. La division en sept parties l'inaugure dès *La Plaisanterie*, selon un schéma relativement simple et qui, malgré de nombreuses digressions, s'articule autour d'une même intrigue et de personnages liés entre eux. Chacun se voit attribuer une ou plusieurs parties, sous forme de monologues (trois pour Ludvík, une pour Helena, une pour Jaroslav, une pour Kostka) ; la dernière partie, qui regroupe Ludvík, Helena et Jaroslav, est la seule chorale du livre. Cette structure asymétrique contribue, selon l'auteur, à présenter chaque personnage sous un éclairage différent : « Ludvík se trouve en pleine lumière, illuminé et de l'intérieur (par son propre monologue) et de l'extérieur (tous les autres monologues tracent son portrait). [...] Chaque personnage est éclairé par une intensité de lumière et de façon différente⁷. »

N'ayant pas définitivement retenu la division en sept parties, Kundera commence par composer son deuxième roman – *La vie est ailleurs* – en six parties. Toutefois, le résultat ne le convainc pas : « L'histoire me paraissait plate. Subitement l'idée m'est venue d'insérer dans le roman une histoire qui se passait trois ans après la mort du héros. C'est l'avant-dernière partie, la sixième : “Le quadragénaire”. D'emblée tout a été parfait⁸. » François Ricard souligne l'audace de cet ajout : « L'une des inventions les plus frappantes est l'insertion, vers la fin du roman, d'un épisode tout à fait imprévisible qui semble n'avoir aucun lien avec l'histoire de Jaromil. [...] Suspendant l'intrigue, brisant la continuité temporelle et narrative, introduisant un personnage jusque-là complètement inconnu, cette partie donne en effet à l'ensemble de la composition un équilibre et un relief inattendus, comme si, soudain, une fenêtre s'ouvrait par où

l'air et la lumière pénétraient l'univers frénétique du roman et, pendant un instant, l'allégeaient⁹. »

Si cette courte partie, ajoutée après coup, allège tant l'ensemble, c'est d'abord parce que, grâce au recul temporel, elle apporte une clarté à l'intrigue. Par ailleurs, elle renforce l'équilibre global par l'irruption d'un nouveau personnage, le Quadragénaire, qui est le contrepoint de Jaromil. Au lyrisme du jeune poète exalté que l'idéologie transforme en un salaud délateur s'opposent la maturité et la compassion d'un libertin pourtant rétif à toute sentimentalité. Cette respiration, ce répit dans le livre procurent à l'auteur un tel plaisir qu'il éprouve le besoin de le partager avec son lecteur, procédé alors nouveau pour lui mais qui deviendra par la suite systématique : « Dans notre roman aussi, ce chapitre n'est qu'une pause tranquille où un homme inconnu a allumé soudain la lampe de la bonté. Gardons-la encore quelques instants encore devant les yeux... »

Amant de la petite amie de Jaromil, bien qu'il n'apparaisse nulle part ailleurs dans le roman, le Quadragénaire n'est pourtant pas tout à fait étranger à l'intrigue. Il n'en est pas de même de Xavier, le personnage de la deuxième partie du livre, qui n'entretient aucun lien avec le reste de l'histoire, du fait de son caractère onirique. Pour la première fois, en effet, Kundera incorpore ici le rêve, un élément pour lui si essentiel à la méditation romanesque qu'il le fera figurer dans maints romans ultérieurs. On pense au rêve de Tamina sur l'Île aux enfants dans *Le Livre du rire et de l'oubli* ou à ceux de Tereza qui ponctuent *L'Insoutenable Légèreté de l'être*.

Au cœur de cette succession de romans polyphoniques, *La Valse aux adieux* représente une sorte de parenthèse ou de récréation. C'est le livre dont Kundera dira qu'il a eu le plus de plaisir à écrire. Ce roman semble un interlude nécessaire au milieu du marasme qui suivit le Printemps de Prague. Nul hasard si, au même moment, il écrit *Jacques et son maître*, en hommage à Diderot. Et sans doute *La Valse aux adieux* s'est-il senti de cette concomitance. Renouant avec les premiers romanciers européens, Kundera a conçu son livre comme un divertissement, léger mais empreint de gravité. « Il y a chez lui un souci constant de marier la profondeur et la légèreté, insiste

Alain Finkielkraut. D'éviter que la profondeur ne devienne lourdeur¹⁰. » La volonté de divertir a conduit le romancier à privilégier l'intrigue, donnant à l'œuvre sa forme atypique. Divisé en cinq parties correspondant à cinq journées, *La Valse aux adieux* occupe une place singulière dans l'œuvre romanesque de Kundera. « Il est absolument homogène, sans digressions, composé d'une seule matière, raconté sur le même tempo, il est très théâtral, stylisé, fondé sur la forme du vaudeville¹¹. »

Ces expérimentations formelles trouvent un nouvel aboutissement dans le quatrième roman, *Le Livre du rire et de l'oubli*, où Kundera invente la formule polyphonique qu'il recherchait. C'est une trouvaille presque fortuite. Persuadé d'en avoir fini avec la littérature, il n'a pas écrit depuis plusieurs années. Peu de temps après son emménagement en France, tel un convalescent, il se remet lentement au travail, avec l'idée d'écrire un recueil de nouvelles dans la veine de *Risibles Amours*. « Après avoir terminé la deuxième nouvelle, j'ai compris que ce que j'entreprenais était un livre lié par une unité de composition, un livre dont les parties ne seraient pas indépendantes comme dans un recueil de nouvelles, mais où chacune jetterait une lumière nouvelle sur les parties précédentes, si bien que seule la dernière donnerait au livre son sens tout entier. Plus je réfléchissais sur mon manuscrit, plus j'étais sûr que ce que je faisais était un roman, tel que je conçois et comprends le roman¹². »

Si l'intuition et le hasard ont certes joué leur rôle dans la mise au point de la polyphonie romanesque qui désormais structurera ses romans, cette découverte suppose aussi une connaissance approfondie des tentatives de ses prédécesseurs en la matière. Depuis Cervantès, rappelle Kundera, tous les romanciers ont essayé de briser la structure linéaire du récit. C'est dans ce but qu'ils inventèrent d'abord la technique de l'« emboîtement » des récits, consistant à intégrer dans leur roman des digressions sans rapport avec l'histoire. Kundera prend comme exemple de ce procédé un passage de *Don Quichotte* dans lequel se croisent, dans une taverne perdue au fin fond de l'Espagne, des personnages tous plus loufoques les uns que les autres, dont les histoires s'entremêlent de manière

invraisemblable. On retrouvera cet usage de la digression ludique et grotesque dans *Jacques le Fataliste*.

C'est dans ce même souci de s'affranchir de la linéarité que, bien plus tard, de nombreux écrivains superposeront dans leurs romans plusieurs voix et plusieurs histoires, à l'instar de Dostoïevski dans *Les Démons*, roman constitué de trois histoires indépendantes mais simultanées, et liées par des personnages communs. Il rend ensuite hommage à la grande innovation d'Hermann Broch qui, au début des années 1930, dans sa monumentale trilogie des *Somnambules*, entrecroise non seulement des histoires, mais des genres littéraires différents : le roman, la nouvelle, le reportage, le poème et l'essai. Malgré son admiration pour Broch, et tout en saluant l'importance historique, Kundera en perçoit pourtant les limites : « Le troisième roman des *Somnambules* est composé de cinq éléments, de cinq lignes intentionnellement hétérogènes [...]. Pourtant ces lignes, bien qu'elles soient traitées simultanément, dans une alternance perpétuelle (c'est-à-dire avec une claire intention "polyphonique"), ne forment pas un ensemble indivisible ; autrement dit, l'intention polyphonique reste artistiquement inaccomplie¹³. »

Le Livre du rire et de l'oubli, lui, comprend sept parties dont seules la quatrième et la sixième ont un personnage en commun : Tamina, la serveuse tchèque émigrée en France. Toutes les autres parties pourraient passer pour des récits autonomes. Comme des nouvelles, elles ont des personnages et une intrigue qui leur sont propres : Mirek, qui cherche à récupérer des lettres d'amour écrites dans sa jeunesse à une femme qu'il renie aujourd'hui à cause de sa laideur (première partie : « Les Lettres perdues ») ; Karel, dont le projet d'organiser un coït à trois avec sa femme et sa maîtresse est perturbé par la présence de sa mère dans la maison (deuxième partie : « Maman »), etc. Cette quasi-autarcie de chaque histoire incite, comme le fera Christian Salmon dans *L'Art du roman*, à se poser la question : « Est-ce encore un roman ? » Interrogation légitime aux yeux de Kundera, qui admet : « Ce qui lui enlève l'apparence d'un roman, c'est l'absence d'unité d'action. On a du mal à imaginer un roman sans elle. » Pourtant, à cette absence *a priori* rédhibitoire, il a trouvé une

parade. Il livre son secret, sa façon à lui d'envisager la polyphonie romanesque : « Le principe est le suivant : dans le même récit vous racontez plusieurs histoires qui ne sont liées ni par des personnages, ni par des rapports de causalité, et qui constituent chacune un genre littéraire (essai, récit, autobiographie, fable, rêve). Unifier tous ces éléments exige une alchimie véritable de manière que tous ces éléments, si disparates, soient finalement perçus comme un seul ensemble conduit de façon tout à fait naturelle¹⁴. » Il précise par ailleurs sa pensée : « Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la cohérence de l'ensemble est créée uniquement par l'unité de quelques thèmes (et motifs) qui sont variés. Est-ce un roman ? Oui, selon moi¹⁵. »

L'emploi du mot « thème » suscite une interrogation. Kundera l'entend-il dans son acception musicale – séquence d'exposition sur laquelle s'appuie une œuvre et que le compositeur reprend périodiquement en la modifiant – ou dans son sens littéraire plus général de sujet ? Il semble que ce soit les deux. « Un thème, explique-t-il, est une interrogation existentielle. Un roman est fondé sur quelques mots fondamentaux [...]. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la série est la suivante : l'oubli, le rire, les anges, la *litost*, la frontière. Ces cinq mots principaux sont, dans le cours du roman, analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégories de l'existence¹⁶. » Ajoutons que chaque thème se subdivise lui-même en motifs ; par exemple celui du froid dans *La vie est ailleurs*. « Quand j'ai commencé à écrire, je savais vaguement que Jaromil devait mourir par le froid. Ce n'était pas un symbole, c'était une idée fixe que je ne sais pas bien expliquer. L'idée du froid accompagne tout le récit, le motif du froid se répète plusieurs fois dans ce roman. C'est ça, la composition musicale. Il y a un certain motif et ensuite ce motif se répète dans une variation¹⁷. »

Ainsi, pour jouer pleinement son rôle unificateur, le thème doit être répété au cœur de l'œuvre, chaque fois de manière différente. « Le principe de la pensée musicale, c'est le principe de la répétition et de la variation. Par exemple, prenez une sonate. Il y a le thème *a*, le thème *b*, le thème *c*. Vous faites varier chacun de ces thèmes, ensuite vous reprenez le

thème *a*, etc. Le principe de la composition musicale, c'est que si vous exposez un motif, vous ne devez jamais l'oublier tout au long du travail. Vous devez revenir à ce motif encore une fois, et encore une fois le faire varier. Une composition musicale possède une très grande cohérence que le roman ne connaît pas. Parce que c'est une cohérence très multiple¹⁸. »

Kundera pousse dans ses dernières limites ce choix délibéré de structurer ses livres en s'inspirant des principes de la composition musicale. En ce sens, la musique lui sert non seulement à unifier ses romans d'un point de vue thématique, mais également à en déterminer le découpage et le rythme. C'est en transposant chaque élément constitutif de la musique dans le champ littéraire qu'il va créer son esthétique romanesque : « Une partie, c'est un mouvement. Les chapitres, ce sont les mesures. Ces mesures sont ou bien courtes, ou bien longues, ou bien d'une durée très irrégulière. Ce qui nous amène à la question du tempo. Chaque partie de mes romans pourrait porter une indication musicale : *moderato*, *presto*, *adagio*, etc.¹⁹ »

Kundera restera fidèle près de quinze années à ce modèle de construction en sept parties plus ou moins autonomes, expérimenté avec *Le Livre du rire et de l'oubli*. En 1995, avec *La Lenteur*, il abandonne le tchèque au profit du français et inaugure un nouveau type de construction : « brièveté (160 pages), absence de grandes divisions internes, disposition d'une chaîne continue d'un cinquantaine de petits chapitres, sans titre ni changement de page²⁰ ». Devenu romancier français, Kundera n'en continue pas moins à s'inspirer de la composition musicale pour construire ses romans, même s'il change de format. Comme il l'expliquera à Guy Scarpetta dans *Le Nouvel Observateur* : « Les romans tchèques, c'était comme la forme d'une sonate : grande composition à plusieurs mouvements qui contrastent. Avec *L'Immortalité*, je suis allé au bout de cette forme. Après, il ne me restait plus qu'à fermer la porte ou qu'à changer de forme. Quand j'ai écrit *La Lenteur*, d'emblée j'ai été ailleurs. De l'art de la sonate, je suis entré dans l'art de la fugue²¹. »

Quelle que soit la formule, débarrassé du souci d'établir une continuité narrative, de l'obligation de créer des liens logiques entre des personnages, Kundera peut faire varier les thèmes qui donnent au roman son ossature – par exemple celui, spécifiquement tchèque, de la *litost*, « cet état tourmenté né du spectacle de notre propre misère soudainement découverte²² ». De cette façon, il enrichit ces thèmes d'ingrédients habituellement identifiés comme non romanesques, à commencer par la réflexion philosophique. « L'obsession de Kundera, estime Alain Finkielkraut, c'est d'unir le roman et l'essai. C'est pourquoi les deux auteurs dont il est le plus proche sont Broch et Musil. D'un autre côté, sa manière d'intégrer la pensée dans le roman est purement kundérienne. Il a la même obsession qu'eux, mais il la réalise "à sa manière". Sa manière, ce sont des chapitres courts, une certaine façon de faire alterner le récit et la réflexion. Kundera est un penseur. Il est porté par une vision du monde. Il pense le monde. Ce n'est pas un philosophe car il ne développe aucune thèse, mais c'est un homme pour qui le roman a la même ambition que la philosophie. C'est pourquoi on peut le lire comme un philosophe²³. »

Comme le fait remarquer Christian Salmon à Kundera, les réflexions contenues dans ses romans ne sont pas exprimées par des personnages, mais par l'auteur lui-même, ce qui lui fait occuper une position parfois ambiguë. Kundera ne voit pas l'inconvénient de ces interventions intempestives dans le cours du roman, dans la mesure où, selon lui, elles ne reflètent pas forcément son opinion propre : « Même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage. Je veux penser ses attitudes, sa façon de voir les choses, à sa place et plus profondément qu'il ne pourrait le faire²⁴. » À moitié convaincu, Salmon objecte que certaines de ces méditations ne se rapportent à aucun personnage. Contraint de l'admettre, Kundera se justifie non sans une pointe de mauvaise foi : « C'est vrai. J'aime intervenir de temps en temps directement, comme auteur, comme moi-même. En ce cas-là, tout dépend du ton. Dès le premier mot, ma réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif²⁵. »

Si, dans sa polyphonie, Kundera intègre de nombreuses considérations philosophiques – dans le but de créer un roman « qui pense » –, on y trouve également, du point de vue stylistique, des traces de son passé de poète : « C'est à la poésie moderne que je dois le sens du raccourci, le goût de l'intensité, la méfiance de l'ornement... Cela dit, je n'en lis que dans les accès de nostalgie, comme on ouvre un tiroir pour lire une vieille correspondance. C'est une lecture strictement récapitulative²⁶. » « J'aime que chaque chapitre soit un tout, revendique-t-il. Comme un poème, avec une attaque et une chute. Je voudrais que chaque chapitre ait un sens en lui-même et ne soit pas seulement le maillon d'une chaîne narrative. Mais, plus encore, ce choix correspond à mon esthétique du roman. Il me semble que des chapitres courts, formant chacun un tout, incitent le lecteur à s'arrêter, à réfléchir, à ne pas se laisser emporter par le torrent de la narration²⁷. » Intention littéraire qu'Alain Finkielkraut qualifie de flaubertienne : « Comme chez Flaubert, il y a chez Kundera une volonté de ne pas réserver la poésie à la poésie. Flaubert voulait mettre la prose à la même hauteur que la poésie, qu'elle soit aussi harmonieuse, aussi exigeante. Même si son style n'a rien à voir, Kundera a le même genre d'ambition. Il veut donner une intensité poétique à sa prose. Son choix d'écrire en petits paragraphes numérotés en témoigne. Un paragraphe de deux ou trois pages doit être une totalité close où chaque mot compte, résonne avec les autres mots. Et qui donc doit pouvoir se lire comme un poème en prose²⁸. »

Si la musique est chez Kundera l'art auquel ses romans empruntent leur structure formelle, elle est aussi pour le romancier l'objet d'une réflexion incessante. Peu d'écrivains ont aussi fréquemment abordé la musique dans leurs livres. Sa manière est souvent celle d'un musicologue : il n'hésite pas, à l'appui de ses démonstrations, à les illustrer par des portées musicales manuscrites. D'autres fois, son approche est plus historique. Mais comme il n'est ni musicologue ni historien de la musique, c'est avant tout en tant que romancier et essayiste qu'il traite le sujet. Dans ses livres, les passages sur la musique s'inscrivent à l'intérieur d'une intrigue romanesque ou bien s'intercalent avec d'autres sujets envisagés sur un mode aussi

bien fictionnel que réflexif. C'est le cas dans la quatrième partie de *La Plaisanterie* où, sans que cela entretienne le moindre rapport avec l'intrigue, cinq longues pages sont, sans nécessité apparente, subitement consacrées à la spécificité de la musique morave. Ce développement musicologique paraîtra si incongru à certains éditeurs étrangers qu'il sera par exemple supprimé, sans qu'en soit averti l'auteur, de la première traduction anglaise en 1969.

Pourquoi cette incursion « hors-sujet » ? Outre le fait qu'au moment où il commence *La Plaisanterie*, à cause de l'ostracisme pragois vis-à-vis des provinciaux, Kundera reste un écrivain morave plus qu'un écrivain tchèque, et qu'il éprouve le désir d'écrire sur son pays natal, ce qui le fascine dans le folklore morave est le mystère entourant ses origines. Le mystère, qu'il porte sur les pratiques culturelles ou qu'il entoure la destinée individuelle, est d'ailleurs l'un des thèmes sous-jacents du livre. Par la voix de Jaroslav, revêtant ses habits de musicologue, Kundera commence par relever une bizarrerie de la musique folklorique morave. Contrairement à la musique baroque de cour, elle est écrite en mode lydien, qui comporte une quarte augmentée. Cette singularité modale et harmonique défie les canons de la musique occidentale. « Les chants moraves présentent une complexité inimaginable de tonalités. Leur pensée harmonique est énigmatique. Commencant en mineur, ils s'achèvent en majeur, ils ont l'air d'hésiter entre différents tons. [...] Et ils possèdent la même ambiguïté dans l'ordre rythmique. [...] Il n'existe aucun moyen d'en transcrire le rythme dans notre système de notation... »

Pour tenter d'élucider l'énigme structurelle de la musique morave, Kundera émet l'hypothèse, en raison de l'isolement séculaire de la Moravie, d'une origine païenne remontant à la Grèce antique. Des années plus tard, dans *Les Testaments trahis*, il reviendra sur ce mystère, s'interrogeant une nouvelle fois sur la genèse de cette musique si atypique : « Comment sont-elles nées, ces chansons ? Collectivement ? Non, cet art a eu ses créateurs individuels, ses poètes et ses compositeurs de village, mais qui, une fois leur invention lâchée de par le monde, n'ont eu aucune possibilité de la suivre et de la

protéger contre les changements, les déformations, les éternelles métamorphoses. »

La musique, l'art européen le plus ancien, loin d'être un épiphénomène, est dans l'œuvre de Kundera une sorte de boussole. L'étude de ses transformations au cours de l'Histoire et de sa place dans la société contemporaine lui permet non seulement de mieux comprendre les autres arts – notamment la littérature –, mais encore de le renseigner sur l'état du monde.

Les trois musiciens qui reviennent le plus souvent sous la plume de Kundera sont Beethoven, Leoš Janáček et Igor Stravinsky. Le romancier considère le premier comme « le plus grand architecte de la musique » (la sonate *opus* 111 est citée à plusieurs reprises comme l'exemple de son génie créateur). Si la musique de Beethoven est un motif récurrent de plusieurs de ses livres – en particulier dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, où elle joue un rôle déterminant dans la rencontre entre Tereza et Tomas –, celle de Janáček et de Stravinsky, par son modernisme, a inspiré sa propre conception du roman. Saisir la complexité de l'existence humaine dans le monde moderne implique pour Kundera « une technique de l'ellipse et de la condensation ». C'est en cela qu'il s'inscrit dans la même lignée esthétique que Janáček. Le grand mérite de son compatriote de Brno est selon lui de s'être révolté contre les clichés de la composition musicale en vigueur depuis le romantisme, notamment les remplissages de l'orchestration et autres artifices inutiles. De tout cet habillage Janáček fait table rase pour aller droit au but. « Au lieu des transitions, une brutale juxtaposition, au lieu des variations, la répétition, et aller toujours au cœur des choses : seule la note qui dit quelque chose d'essentiel a le droit d'exister. Avec le roman, c'est à peu près pareil : lui aussi est encombré par la "technique" [...]. Mon impératif est "janáčekien" : débarrasser le roman de l'automatisme de la technique romanesque, du verbalisme romanesque, le rendre dense²⁹. »

La musique de Stravinsky trouve elle aussi des échos dans la conception que Kundera se fait du roman, mais pour des raisons plus conceptuelles que techniques. Si les romans de Kundera traitent abondamment de l'amitié, de l'amour et des rapports affectifs dans leur ensemble, ils sont cependant

exempts, sauf rares exceptions, de toute sentimentalité. Une sentimentalité qu'il exècre, tel un fléau niché clandestinement au cœur de la culture occidentale, et dans laquelle il entrevoit l'une des sources du kitsch. « La civilisation européenne est censée être fondée sur la raison. Mais on pourrait dire tout aussi bien que l'Europe est une civilisation du sentiment, elle a donné naissance au type humain que j'aimerais appeler l'homme sentimental : *Homo sentimentalis*³⁰. »

Kundera débusque cette tyrannie du sentiment dans toute l'histoire de l'art – en particulier dans la musique –, mais sous différentes formes et à des degrés divers. Ainsi, si la musique de Jean-Sébastien Bach fait naître chez celui qui l'écoute des émotions, ce sont celles de l'auditeur lui-même et non celles du compositeur. Tout change avec les romantiques, pour qui l'art a pour mission de transmettre leurs propres sentiments. Stravinsky contestera fermement cette conception : « La musique est impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique [...]. La raison d'être de la musique ne réside pas dans sa faculté d'exprimer des sentiments³¹. » Des tels propos vaudront à Stravinsky la réputation d'un « sans-cœur » et conduiront même le philosophe et musicologue Theodor Adorno à parler à son sujet d'« indifférence au monde³² ». Dans *Les Testaments trahis*, Kundera, excédé, invite le lecteur à s'ériger contre un jugement aussi péremptoire : « Va-t-on un jour en finir enfin avec cette imbécile inquisition sentimentale, avec cette Terreur du cœur ? » Contre ce dogmatisme, il préfère voir dans le projet artistique de Stravinsky une volonté de renouer avec une musique païenne, c'est-à-dire antérieure à ce christianisme qui a fait de l'amour le sentiment par excellence et la valeur suprême. Ainsi cette vision très nietzschéenne du *Sacre du printemps*, décrit par Kundera comme un « portrait apollinien de l'extase dionysiaque ».

En 1989, dans une lettre à Philippe Sollers³³, Kundera applique à l'histoire de la musique sa théorie des deux mi-temps, initialement élaborée pour servir à l'histoire du roman. Tout comme les romanciers modernes cherchent à retrouver les intentions premières des inventeurs du roman, les musiciens modernes redécouvriraient les musiciens de la

première mi-temps, les grands précurseurs d'avant l'âge baroque. Ainsi Stravinsky, à qui l'on demandait dans les années 1950 quels musiciens il écoutait, eut-il une réponse surprenante : ce maître de la musique moderne cita des compositeurs du Moyen Âge comme Pérotin, Dufay ou Guillaume de Machaut.

Autre exemple, celui de Clément Janequin, compositeur du XVI^e siècle traité par les musicologues avec condescendance, nous dit Kundera, à cause de sa propension à reproduire dans sa musique les sons de la vie quotidienne – « chant des oiseaux, bavardage des femmes, jacassement des rues » –, exercice amusant mais jugé trop superficiel par ceux qui attendent de la musique plus de profondeur. Mais « qu'est-ce qui est profond » et « qu'est-ce qui ne l'est pas ? », s'agace Kundera. L'art de Janequin – comme, quatre siècles plus tard, celui de Janáček avec ses études sur le langage parlé – est de mettre en évidence « un univers acoustique extérieur à l'âme³⁴ humaine et qui n'est pas seulement composé de bruits de la nature, mais aussi de voix humaines qui parlent, qui crient, qui chantent³⁵ ». Kundera est conduit à s'interroger sur l'importance de la sensibilité en art. S'épancher, lâcher la bonde à ses chagrins comme à ses joies est à son avis, au-delà du narcissisme dont témoigne une telle attitude, aussi vain que mortifère. Contrairement à ce que croit l'*Homo sentimentalis*, ce n'est pas en lui-même que l'homme trouvera une échappatoire à ses tourments, mais au-dehors : « Comme si le pleur d'une âme, écrit-il dans *Les Testaments trahis*, ne pouvait être consolé que par la non-sensibilité de la nature. Je dis bien : “la non-sensibilité de la nature”. Car la non-sensibilité est consolante ; le monde de la non-sensibilité, c'est le monde en dehors de la vie humaine ; c'est l'éternité. »

Malgré cet attrait pour le Moyen Âge, la musique de Stravinsky n'a rien de passéiste. Le compositeur russe tourne le dos à la nostalgie d'un paradis perdu. Comme tous les modernes – en peinture, en littérature ou en musique –, il cherche simplement une couleur qui aurait été perdue et dont la redécouverte viendrait enrichir sa palette. Sa « troisième mi-temps » consiste à se réapproprier l'histoire de la musique pour en faire quelque chose de neuf. Un projet

mégalo-maniaque que ses détracteurs assimileront à une absence de style. Reproche absurde selon Kundera qui, tout en rendant hommage à l'inventivité de Stravinsky, perçoit pourtant dans cette dynamique à la fois globalisante et constructiviste un dernier sursaut créatif avant la mort. « Une image me poursuit, écrit-il dans *Les Testaments trahis* : selon une croyance populaire, dans la seconde de l'agonie celui qui va mourir voit se dérouler toute sa vie passée. Dans l'œuvre de Stravinsky, la musique européenne s'est souvenue de sa vie millénaire ; cela a été son dernier rêve avant de partir pour un sommeil éternel sans rêves. »

Lorsque Stravinsky s'éteint en 1971, la musique a bien changé. Elle a même perdu jusqu'à son nom. De « classique », puis « moderne », elle est devenue « contemporaine ». Expérimentale et difficile, réservée à une élite de plus en plus réduite, la musique des « créateurs », celle de Varèse, de Stockhausen, de Ligeti, de Xenakis ou de Penderecki, a quitté le devant de la scène. Non que la musique ait disparu. Au contraire, elle n'a jamais été aussi présente : « elle hurle dans les ascenseurs, dans les rues, dans les salles d'attente, dans les salles de gymnastique, dans les oreilles bouchées des *walkmen*... » Imposée à tous, reproduite et amplifiée par des moyens techniques toujours plus puissants, la musique, poursuit-il, est moribonde, supplantée par le bruit, noyée dans la rumeur anonyme et sans forme : « des fragments de rock, de jazz, d'opéra, flot où tout s'entremêle sans qu'on sache qui est le compositeur [...], sans qu'on distingue le début ou la fin [...], l'eau sale de la musique où la musique se meurt³⁶ ».

S'il constate avec tristesse et nostalgie la mort prochaine de la musique, Kundera s'est au contraire toujours inscrit en faux contre ceux qui annonçaient la mort du roman, convaincu que celui-ci est encore loin d'avoir épuisé ses ressources pour explorer la diversité de l'existence humaine. « C'est dans ce sens que le roman semble l'art voué à recueillir l'héritage de la musique, écrit le critique littéraire Bertrand Vibert. [...] Si la musique fournit un modèle au roman, réciproquement le roman pourra suppléer un art désormais voué à se retourner sur son passé. Car le roman au contraire, même s'il montre la bêtise et la laideur du monde moderne, peut continuer à

explorer le chemin de sa beauté propre. Ce faisant, il prend en charge la musique, thème et objet de réflexion que vont incarner des personnages³⁷. »

Entretien avec Christian Salmon dans *L'Art du roman*.

Trois générations, op. cit.

« Apostrophes », Antenne 2, 27 janvier 1984.

Entretien avec N. Biron, art. cit.

Entretien avec Viviane Forrester, Antenne 2, 9 novembre 1976.

L'Art du roman.

Ibid.

Ibid.

François Ricard, *op. cit.*

Rencontre avec l'auteur.

L'Art du roman.

Note de l'auteur pour la première édition tchèque de *Risibles Amours*, 1991.

L'Art du roman.

Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Lire*, février 1984.

L'Art du roman.

Ibid.

Revue *Liberté*, numéro spécial « Milan Kundera », vol. 21, n° 1, janvier-février 1979.

« Apostrophes », Antenne 2, 27 janvier 1984.

L'Art du roman.

François Ricard, *op. cit.*

« La frontière invisible », *Le Nouvel Observateur*, 15 janvier 1998.

Cf. la cinquième partie du *Livre du rire et de l'oubli*.

Rencontre avec l'auteur.

L'Art du roman.

Ibid.

« Kundera lit de préférence les philosophes », *La Quinzaine littéraire*, n° 411, 16 février 1984.

Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Lire*, février 1984.

Rencontre avec l'auteur.

L'Art du roman.

L'Immortalité.

Igor Stravinsky, *Chronique de ma vie* (1935), cité par Kundera dans *Les Testaments trahis*.

Cité par Kundera *ibid.*

« Sur l'histoire de la musique européenne », *L'Infini*, printemps 1989.

C'est nous qui soulignons.

Les Testaments trahis.

L'Ignorance.

Bertrand Vibert, « D'un humanisme antilyrique : "la bêtise de la musique" selon Milan Kundera », *Recherches & Travaux*, n° 78, 2011, « La Haine de la musique », Université Stendhal, Grenoble III.

Contre les « kafkologues »

« Pour savoir écrire, il faut avoir lu, et pour savoir lire, il faut savoir vivre¹ », affirmait Guy Debord. Comme tous les grands écrivains, Milan Kundera est aussi un grand lecteur. Poètes, romanciers ou philosophes, d'une époque reculée ou plus récente, compatriotes ou originaires de contrées éloignées, les écrivains lui sont si familiers qu'ils habitent la plupart de ses livres. Parfois même, Kundera les met en scène sous la forme de personnages de fiction dans des situations inventées, aussi fantaisistes qu'incongrues.

Ainsi, dans la cinquième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, un étudiant pragois se rend à une soirée organisée par le « Club des gens de lettres » dont les membres s'appellent Voltaire, Goethe, Lermontov, Iessénine ou encore Verlaine, Pétrarque et Boccace. Sous ces patronymes d'auteurs célèbres se cachent des personnes réelles, reconnaît Kundera, des pairs qu'il a côtoyés quand lui-même fréquentait le monde littéraire et auxquels il repense avec nostalgie. Il vient tout juste de quitter la Tchécoslovaquie, alors qu'eux y sont restés. « Je les aime tous beaucoup et j'hésite à leur donner des noms banals pris au hasard dans l'annuaire du téléphone. S'il faut cacher leur visage derrière le masque d'un nom d'emprunt, je veux leur donner ce nom comme un cadeau, comme un ornement et un hommage. » Déclaration d'intention quelque peu perfide, dans la mesure où, à y regarder de plus près, l'hommage rendu à ses anciens amis a tout d'un cadeau empoisonné. La plupart sont en effet présentés comme une bande d'ivrognes menteurs, querelleurs et mesquins, ressemblant à ces dieux de l'Olympe animés par les mêmes viles passions que le commun des mortels. Pourquoi ces portraits si peu flatteurs ? Tous ces écrivains qu'il baptise de noms prestigieux sont, à l'exception

de Boccace, plus ou moins poètes. Sans doute, en les écrasant de ridicule, règle-t-il ses comptes avec le poète qu'il a été. Une manière de mesurer le chemin parcouru : eux sont demeurés sur place et continuent à se chamailler pour des vétilles ; lui est parti, a tiré un trait sur la poésie lyrique de sa jeunesse pour devenir romancier et explorateur de l'existence.

Dans un registre un peu différent, dans *L'Immortalité*, son dernier roman écrit en tchèque, Kundera imagine une rencontre entre Goethe et Hemingway, dans l'au-delà. Le dialogue entre ces deux écrivains que tout sépare – l'époque, le style, la langue – tourne autour de l'immortalité. Par ce détour, Kundera imagine sa propre postérité. Hemingway se plaint qu'après sa mort on ait préféré raconter sa vie intime dans des biographies plutôt que de lire ses livres. Goethe lui rétorque que, ayant tout fait pour devenir immortel, il ne peut s'en prendre qu'à lui-même. Déni de l'Américain qui, à l'évidence, reflète la position de Kundera : « Sornettes, j'écrivais des livres, c'est tout [...]. Que mes livres soient immortels, je n'ai rien contre. Je les ai écrits de telle façon qu'on ne puisse pas en changer un mot. J'ai tout fait pour qu'ils résistent aux intempéries. Mais en tant qu'homme, en tant qu'Ernest Hemingway, l'immortalité je m'en fous ! » Goethe juge cette ligne de conduite téméraire et soutient qu'elle ne suffit pas à se prémunir, une fois mort, contre les « fouilleurs de poubelle » : « Mais vous auriez dû vous montrer plus prudent quand vous étiez en vie. Désormais il n'y a plus grand-chose à faire. » Quelque cent cinquante pages plus loin, les deux hommes reprennent leur échange sur le même sujet. Hemingway est parvenu à cette conclusion pessimiste : « Nos livres, il est probable qu'on cessera bientôt de les lire [...]. Mais sur les moindres détails de votre vie, les hommes ne cesseront jamais leur bavardage. »

Dans le même ouvrage, Kundera ose une variation sur le même thème, à propos du Goethe historique. Il raconte en détail la relation entre le précurseur du romantisme allemand et Bettina von Arnim, née Brentano. La jeune femme, que Goethe rencontra peu de fois, ne cessa par la suite de lui envoyer des lettres enflammées. Après la mort de l'écrivain, elle ira jusqu'à réécrire leur correspondance, dans le but de

devenir pour la postérité son égérie et s'approprier ainsi une part de sa gloire. Relation d'autant plus ambiguë, si l'on en croit Kundera, que, « hormis une avalanche de mots, rien, en fait, ne se produisit, et l'on peut se demander pourquoi leur histoire d'amour est si célèbre. Et voici la réponse : elle est si célèbre parce que dès le début il s'était agi d'autre chose que d'amour ». Et le romancier, un peu plus loin, de lever le mystère : « Je ne prolongerai pas le suspense. Ce dont il s'agissait n'était pas l'amour mais l'immortalité. »

C'est comme auteurs que les écrivains apparaissent le plus souvent dans les livres de Kundera, aussi bien dans ses romans que dans ses essais. En littérature, ce sont les découvreurs qui le fascinent le plus. Peut-être parce qu'il s'est lui-même efforcé d'en être un. Aussi ne cesse-t-il d'exprimer sa gratitude envers ceux qu'il considère comme les grands inventeurs de son art : Cervantès (« L'oisiveté heureuse² »), Rabelais (« Paradis à jamais perdu de l'immense gaieté de l'imagination³ »), Sterne et Diderot (« La forme romanesque en tant que jeu⁴ »). À cette euphorie originelle, déplore Kundera, devait succéder la lourdeur d'une littérature codifiée (celle-ci revêtant les habits du romantisme autant que du naturalisme, ou reflétant un engagement politique), d'où le jeu et l'invention sont exclus.

Après ce long tunnel de plus d'un siècle, à la fin du XIX^e, revient le temps des inventeurs. Bien que, pour des raisons affectives et d'ordre historique, il ait souvent exprimé un certain rejet de la littérature russe, Kundera, à qui l'hystérie d'un Dostoïevski répugne, voit en revanche en Tolstoï l'un de ces écrivains qui surent renouveler l'art du roman. « Tolstoï fut le premier, peut-être, à saisir à saisir le rôle de l'irrationnel dans les comportements humains. [...] Relisez les passages précédant la mort d'Anna Karénine. Pourquoi s'est-elle tuée sans le vouloir vraiment ? Comment est née sa décision ? Pour saisir ces raisons, Tolstoï photographie le *courant de conscience* d'Anna. Elle était dans un fiacre ; les images de la rue se mélangent dans sa tête avec ses pensées fragmentées et illogiques. Le vrai créateur du monologue intérieur n'a pas été Joyce mais Tolstoï, dans ces quelques pages d'*Anna Karénine*. Ce qui est rarement reconnu⁵. »

Dans *Les Testaments trahis*, Kundera consacre de longues pages à *La Guerre et la Paix*. Retient son attention le caractère protéiforme des personnages, lesquels, contrairement à ceux de Dostoïevski, mus par une idéologie personnelle qui les guide d'un bout à l'autre de l'existence, suivent « un itinéraire, un chemin sinueux ». Leur vie est « un voyage dont les phases successives sont non seulement différentes, mais représentent souvent la négation totale des phases précédentes ». D'abord musicien, puis poète lyrique communiste, romancier sceptique mis à l'index dans son pays, à l'origine écrivain provincial très lié à sa Moravie natale et acquérant une renommée internationale, Kundera a lui-même expérimenté cette succession de phases parfois contradictoires. Le passage du tchèque au français comme langue d'écriture en étant le parachèvement. Toutes ces péripéties, ces changements, il les assume en bloc et ne renie rien. Ce qui lui fait écrire, à la lumière des transformations vécues par les personnages de *La Guerre et la Paix* : « On pourrait dire que les différentes phases d'un itinéraire se trouvent, les unes envers les autres, dans un rapport ironique. Dans le royaume de l'ironie règne l'égalité ; ce qui signifie qu'aucune phase de l'itinéraire n'est moralement supérieure à l'autre. »

Le roman de Tolstoï est rythmé par les guerres napoléoniennes et les scènes de bataille – d'Austerlitz à la Moskova – y abondent. Pourtant, *La Guerre et la Paix* n'a rien d'un roman historique, c'est un roman sur l'Histoire. Plus exactement, qui développe une réflexion sur l'homme dans l'Histoire : « Tolstoï, parlant de l'Histoire, nous dit Kundera, ne s'intéresse pas, comme le ferait un historien, à la description exacte des événements [...], il s'intéresse à l'histoire en tant que *nouvelle dimension de l'existence humaine*. »

Kundera retiendra la leçon. Lorsqu'il s'agira, dans ses premiers romans, de confronter ses personnages à l'univers communiste, il fera sienne cette approche purement romanesque et existentielle du contexte historique. Pour parler de la guerre et de la paix, Tolstoï aurait pu écrire un essai, mais il a préféré écrire un roman, avec des personnages et une

intrigue. Le roman n'en fourmille pas moins de passages « essayistes ».

Vingt ans après la mort de Tolstoï, l'écrivain autrichien Robert Musil publie *L'Homme sans qualités*, imposant ouvrage dans lequel il mélange également pensée et roman. Auparavant, il a écrit des essais sur les thèmes développés dans son grand œuvre, que Kundera trouve « lourds et ennuyeux ». Dans *Les Testaments trahis*, ce dernier procède à une distinction qui éclaire sa propre démarche : « Musil est un grand penseur *seulement* dans ses romans. Sa pensée a besoin de se nourrir des situations concrètes de personnages concrets ; bref, c'est une *pensée romanesque*, non pas philosophique. »

En 1985, quand Olga Carlisle lui demande quelles sont ses influences littéraires, Kundera cite trois grandes catégories d'écrivains. D'abord ceux du « premier temps » (Rabelais, Cervantès, Diderot, etc.), puis les romanciers d'Europe centrale du ^{xx}e siècle – Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz : « Ces romanciers sont merveilleusement méfiants vis-à-vis de ce qu'André Malraux appelait les “illusions lyriques”. Méfiants envers les illusions concernant le progrès, méfiants envers le kitsch de l'espoir. Je partage leur chagrin à propos du crépuscule de l'Occident. Pas un chagrin sentimental. Un chagrin ironique. » Enfin, dernière référence, la poésie moderne tchèque, pour lui une école de l'imagination : « Il y a là une pléiade d'auteurs tout à fait remarquables. Le plus connu est Holan⁶. On peut le comparer à Rilke ou à Valéry, mais il a une imagination beaucoup plus folle, beaucoup plus diabolique et aussi bien plus proche de la vie : sa poésie est profondément plébéienne, c'est une poésie des banlieues, des ouvriers, des servantes, des ivrognes. Tout ce monde vu comme un mystère métaphysique. À sa mort, Seifert a pu écrire : “Avec mépris, il a jeté autour de lui ses vers comme des morceaux de viande crue dans cette volière lugubre qu'est la Bohême⁷.” » Curieusement, parmi ces poètes tchèques du ^{xx}e siècle, il en est un que Kundera ne mentionne pas et dont il fut pourtant très proche : Vítězslav Nezval, le poète surréaliste morave découvert à l'âge de dix ans. C'est à lui que Kundera emprunta ce goût pour le vaudeville, peu répandu dans la littérature tchèque, que l'on retrouve

notamment dans *La Valse aux adieux*. De même, l'idée de mêler dans ses romans plusieurs genres littéraires n'est pas sans rappeler certaines créations poétiques de Nezval construites sur le même principe, tel *Perroquet sur le motorcycle* qui combine « vaudeville, pantomime, poème photogénique, jeux rimés, poésie associative, poésie-dessin, essai⁸ ».

Mais, au-delà de ces multiples influences, revendiquées ou non, l'écrivain moderne le plus cher à Kundera et celui qui, à ses yeux, surpasse tous ceux qui ont révolutionné la littérature du xx^e siècle, est Franz Kafka. Son œuvre est pour lui un sujet de méditation inépuisable. D'origine juive, Kafka est le fils d'un riche commerçant pragois. Il entretient avec le judaïsme des rapports compliqués. D'abord indifférent à la religion, il découvre grâce à une troupe de théâtre yiddish venue de Lemberg (aujourd'hui Lviv, en Ukraine) les contes hassidiques, de petites fables symboliques dont son écriture garde certainement des traces et à propos desquels il confiera, dans une lettre à son ami Max Brod : « Ce sont les seules choses juives dans lesquelles je me sente aussitôt chez moi. »

Bien que s'exprimant en allemand avec sa famille, Kafka est bilingue et parle tchèque avec les domestiques. Après des études de droit, il devient chef du service juridique dans une société d'assurances qui gère les accidents du travail en Bohême. Son travail lui laisse du temps libre pour se consacrer à l'écriture. Cette activité est sans doute pour lui, que ses lettres et son journal montrent comme un jeune homme tourmenté – en conflit avec son père, ayant des rapports complexes avec les femmes –, un moyen d'exorciser son mal-être. Pourtant, nul détail autobiographique dans ses écrits, nulle psychologie. Il est d'ailleurs difficile d'en définir le sujet, tant ses personnages, en dehors de tout contexte historique, géographique ou social, sont énigmatiques. Ils n'ont souvent pas de nom (ou alors celui-ci se limite à l'initiale K, comme Kafka), pas de passé, pas de métier, pas de sentiments, pas d'émotions. Ils ont l'air à la fois coupés du réel et confrontés à des situations bien concrètes qui les dépassent.

On perçoit cependant, dans ses nouvelles et ses romans, certains thèmes récurrents, notamment celui de l'identité, comme le confirme une lettre à Felice Bauer, sa première fiancée, dans laquelle il se demande : « Les uns font de moi un écrivain allemand, les autres un écrivain juif. Qui suis-je ? » Les livres de Kafka sont peuplés d'êtres hybrides, mi-animaux mi-humains (ou bien d'humains devenant vermine, comme dans *La Métamorphose*), qui pourraient incarner ce rapport douloureux à l'identité. Dans l'une de ses nouvelles, *Communication à une académie*, un singe savant et parlant constate : « Mes exploits n'auraient pas été possibles, si j'avais voulu m'opiniâtrer à songer à mes origines [...]. En revanche mes souvenirs s'effacèrent de plus en plus » – peut-être une allusion déguisée au reproche que faisait Kafka à son père, Juif assimilé, de vouloir oublier ses racines. Dans le même ordre d'idées, une autre nouvelle nous montre un chien faisant des recherches sur son histoire.

L'étrangeté et le mystère qui habitent ses écrits en font un objet d'interprétation idéal. Pour désigner ces champions de l'herméneutique dont les commentaires de toutes sortes – politiques, sociologiques, psychanalytiques – ont, selon lui, défiguré Kafka, Kundera a créé dans *Les Testaments trahis* le néologisme « kafkologues ». « Comment définir la kafkologie ? se demande-t-il. Par une tautologie : la kafkologie est le discours destiné à kafkologiser Kafka. À substituer à Kafka le Kafka kafkologisé. » « C'est en s'efforçant de le déchiffrer que les kafkologues ont tué Kafka », précise-t-il dans *L'Art du roman*. Selon Kundera, le tout premier de ces kafkologues fut son ami Max Brod, qui le fit passer pour un mystique, voire un saint, même si, reconnaissait-il, Kafka « n'a jamais donné une explication systématique de sa philosophie et de sa conception religieuse du monde. Malgré cela, on peut déduire sa philosophie de son œuvre, notamment de ses aphorismes, mais aussi de sa poésie, de ses lettres, de ses journaux, ensuite aussi de sa façon de vivre (surtout d'elle)⁹. »

Parmi les autres kafkologues incriminés, Kundera cite Alexandre Vialatte, son premier traducteur en français, à qui Kundera reproche son interprétation biographique du *Procès*. Vialatte, selon lui, a tort de réduire la pseudo-culpabilité de K

à celle de l'auteur, coupable entre autres d'avoir rompu ses fiançailles avec Felice. Autre trahison et énième représentation erronée, en vogue dans les « pays capitalistes », mais aussi dans la Tchécoslovaquie communiste des années 1960, celle d'un Kafka visionnaire et prophète. Ainsi, en août 1968, trois semaines seulement avant l'invasion de son pays par les Soviétiques, le kafkologue marxiste Eduard Goldstücker expliquait-il au Français Claude Roy l'engouement de la jeunesse tchèque pour l'auteur du *Château* : « L'écrivain devint une arme de la Guerre froide. Ceux qui l'utilisaient ainsi n'apercevaient qu'un aspect de son œuvre, qu'ils interprétaient comme une description de l'homme dans la société totalitaire, le précurseur de la bureaucratie inhumaine qui régnait dans la partie socialiste du monde. Et il advint ainsi que Kafka – ce qui l'aurait beaucoup surpris – se métamorphosa en une scène de champ de bataille, une bataille de Verdun spirituelle. Ce qui attira l'attention sur lui de milliers de lecteurs, de jeunes en particulier, qui n'y auraient peut-être pas pris garde s'il n'avait été proclamé un fruit défendu et devenu un symbole. Kafka prophète ? Il n'y avait certes jamais songé. Mais sa quête masochiste sur les conditions de vie dans le monde actuel créait une atmosphère à laquelle les lecteurs tchèques pouvaient s'identifier, retrouvant leur propre impuissance en face de la force anonyme qui gouvernait leurs destins¹⁰. »

Alors que Kafka est généralement considéré comme un écrivain « torturé », Max Brod raconte que, lorsqu'il lisait à ses amis des bouts de ce qu'il venait d'écrire, ceux-ci étaient pliés en deux de rire. Pourquoi cette réaction qui met à mal l'image d'un Kafka sombre et mélancolique ? Sans doute parce que le romancier et ses amis étaient issus du même terreau, de la même ville. Kafka, même s'il écrit en allemand, est avant tout un auteur pragois. Ce fait est essentiel à la compréhension de son univers. Il est « l'exemple même, écrit l'historien Bernard Michel, d'une symbiose étroite entre un écrivain et la cité dans laquelle il a vécu et créé ». Willy Haas¹¹, son contemporain, notait dans ses *Mémoires* : « Je ne peux me représenter comment un homme pourrait le comprendre, s'il n'est pas né à Prague, autour de 1880 ou

1890. [...] Franz Kafka, pour dire la vérité, n'avait pas beaucoup à nous donner que nous ne sachions pas et n'ayons souvent discuté dans des débats qui duraient des nuits entières. Son grand exploit a été de savoir l'exprimer dans des images géniales¹². »

« “Kafka était Prague et Prague était Kafka, dira son ami Johannes Urdizil, dans un discours prononcé le jour de son enterrement. Et nous, ses amis, [...] nous savions que cette Prague était contenue partout dans l'œuvre de Kafka, dans des quantités les plus remarquables¹³”. » Kundera lui-même perçoit cette influence de Prague sur l'œuvre de Kafka dans son goût pour le fantastique et la magie, tradition pragoise séculaire : « La cour de l'empereur Rodolphe II, au déclin de la Renaissance, fut le centre européen des sciences ésotériques et de l'art fantastique. C'est à cette époque-là qu'ont travaillé à Prague Kepler, astrologue et astronome, Arcimboldo, ce Salvador Dalí du XVI^e siècle, ou le grand humaniste juif Rabbi Löw qui, selon la légende, a créé le premier homme artificiel, un robot, le Golem¹⁴. »

En novembre 1922, envisageant une mort prochaine, Kafka fait de Max Brod son exécuteur testamentaire. À cet effet, il lui demande par lettre de brûler la plupart de ses écrits, à l'exception de quelques-uns : *Le Verdict*, *Le Soutier*, *La Métamorphose*, *La Colonie pénitentiaire*, *Le Médecin de campagne* et le récit *Un artiste de la faim*. Convaincu du génie de Kafka, Brod passera outre ses dernières volontés. Au cours des trois années suivant la mort de son ami, il fera publier les trois romans qui rendront celui-ci célèbre post-mortem : *Le Procès* en 1925, *Le Château* en 1926 et *L'Amérique* en 1927.

C'est adolescent que Kundera, à l'époque surtout friand de romans d'aventures, ouvre par hasard un livre de cet écrivain dont il n'a jamais entendu parler : « C'était vers la fin de la guerre. Il y avait dans la bibliothèque de mon père une traduction tchèque du *Château*... Je ne connaissais pas le nom de l'auteur. Je sortais juste des *Trois Mousquetaires* : j'étais amoureux des deux de la même façon¹⁵. » Sans doute ne voit-il d'abord dans ces récits que des histoires fantastiques sans

queue ni tête, avant de prendre conscience de la portée d'une œuvre dont la manière et l'extrême originalité le séduisent d'emblée. Plutôt qu'un philosophe ou un prophète, Kafka doit être, à son avis, avant tout appréhendé comme un artiste : « On ne peut pas lire Kafka sans être fasciné par son art. Selon moi, son art réside dans son imagination. Ce que Kafka a apporté de tout à fait nouveau, qui n'existait pas avant lui, c'est une autre imagination. Une imagination qui ressemble à celle des rêves, qui vous conduit dans un univers où il se passe des choses qui ne sont pas vraisemblables. Jusqu'à Kafka [...], on ne pouvait imaginer un roman qui serait *invraisemblable*. Tout d'un coup Kafka libère la fantaisie, et son imagination a quelque chose d'extraordinairement beau¹⁶. »

Pour Kundera, cependant, l'apport de Kafka n'est pas strictement formel. S'il appartient pleinement à la modernité, c'est qu'il rend compte de l'existence de l'individu dans l'absurdité du monde moderne tout juste sorti d'une guerre mondialisée, un monde devenu piège, et il n'y a plus nulle part où s'échapper. Cette configuration existentielle inédite, selon Kundera, apparaît en filigrane de tous les livres de Kafka, à commencer par *Le Procès*. « Toute la vie intérieure de K est absorbée par la situation dans laquelle il se trouve pris au piège et rien qui pourrait se référer à un au-delà de cette situation (les souvenirs de K, ses réflexions métaphysiques, son approche des autres) ne nous est révélé. [...] Kafka ne se demande pas quelles sont les motivations internes qui déterminent le comportement d'un homme. Il pose une question radicalement différente : quelles sont les possibilités qui restent à un homme dans un monde dans lequel les déterminants externes sont devenus si puissants que les pulsions internes ont cessé d'avoir du poids¹⁷ ? »

Écrivain pragois, Kafka est au carrefour de trois cultures : allemande (par la langue), tchèque (par la tradition littéraire¹⁸) et juive (par la sensibilité). Du temps de l'Autriche-Hongrie – ce patchwork de nationalités –, les Juifs n'en sont même pas une. Émancipés depuis 1848, ils ont abandonné la forme locale du yiddish, qu'on appelait le *Mauschel*, pour l'allemand, considéré comme la langue du pouvoir. Pourtant, à l'époque de Kafka, les germanophones sont minoritaires à Prague. Parmi

eux, les Juifs forment une « sous-minorité » étrangère à la culture allemande. Conscient du paradoxe, Kafka tente d'en évaluer les conséquences pour lui-même, auteur juif de Prague écrivant en allemand. « Après de nombreuses lectures sur le sujet, écrit la chercheuse Pascale Casanova, Kafka esquissa une sorte de théorie des “petites nations” en se fondant sur une comparaison et un rapprochement entre les littératures tchèque et yiddish [...]. Kafka réfléchissait, dans les termes infiniment paradoxaux d'un écrivain appartenant à un espace littéraire dominant [...], aux effets que produirait le fait d'écrire à partir d'un autre point de vue, à partir d'une autre conception de l'art littéraire ou aux conditions réelles et réalistes des écrivains produisant dans des langues dominées. Dans sa position d'écrivain de langue allemande, Kafka tenta de comprendre la position, le travail de ceux qui écrivaient dans une perspective inversée, de prendre la mesure des différences entre eux et lui, et saisir comme de l'intérieur ce qui faisait l'avantage de leur travail [...] Kafka aurait été un théoricien spontané qui cherchait des moyens de mettre en pratique dans son écriture les caractéristiques “avantageuses” des petites littératures¹⁹. »

Kundera reprend à son compte la défense des petites nations et de leurs « caractéristiques avantageuses : « Un Juif ou un Tchèque n'ont pas eu tendance à s'identifier à l'Histoire, à voir le sérieux et le sens dans ses spectacles. Leur expérience immémoriale leur a désappris de vénérer cette Déesse, de faire l'éloge de sa sagesse. Ainsi, l'Europe des petits, mieux protégée contre la démagogie de l'Histoire, a eu une image plus lucide de l'avenir que l'Europe des grandes nations, toujours prêtes à s'enivrer de leur glorieuse mission historique²⁰. »

Conscient de l'importance du substrat juif dans l'œuvre de Kafka, Kundera ira, comme le relate Alain Finkielkraut, jusqu'à se plonger dans l'étude du Talmud : « À l'époque, Kundera avait l'idée d'intégrer la dimension judaïque dans l'un de ses romans. Son intérêt pour le Talmud était donc professionnel. C'est pourquoi le rabbin Gilles Bernheim nous a donné quelques cours, peut-être trois ou quatre. Le rabbin venait chez Kundera. Celui-ci mettait une petite kippa, achetée par sa femme. Tout cela se faisait sur un ton très joyeux, très

drôle. On écoutait Bernheim faire des commentaires talmudiques, un peu à la Levinas. On prenait studieusement des notes comme de bons élèves. Je ne sais même pas si l'on posait des questions. Cela n'a pas duré, sans doute parce que Kundera a abandonné son projet. »

Kundera n'a jamais fait mystère de son attirance pour le monde juif, vis-à-vis duquel il se sent d'autant plus redevable qu'il a joué, selon lui, un rôle majeur dans la constitution de la culture européenne, particulièrement en Europe centrale : « Aucune partie du monde n'a été aussi profondément marquée par le génie juif. Élevés au-dessus des querelles nationales, les Juifs étaient au ^{xx}^e siècle le principal élément cosmopolite et intégrateur de l'Europe centrale, son ciment intellectuel, condensation de son esprit, créateur de son unité spirituelle. C'est pourquoi je les aime et je tiens à leur héritage avec passion et nostalgie, comme si c'était mon propre héritage personnel²¹. »

Guy Debord, *La Véritable Scission dans l'Internationale*, Champ libre, 1972.

« L'héritage décrié de Cervantès », dans *L'Art du roman*.

« Milan Kundera, gardien des lettres tchèques », *Le Monde*, 27 avril 1984, mis à jour le 28 août 2009. Voir, pour la liste complète : www.lemonde.fr/le-monde-2/article_interactif/2009/08/28/milan-kundera-gardien-des-lettres-tcheques_1232677_1004868_2.html.

Ibid.

« A Talk with Milan Kundera », interview avec Olga Carlisle, *The New York Times*, 1985.

Vladimir Holan (1905-1980).

La Quinzaine littéraire, n° 411, art. cit.

Zuzana Krupickova, « Appel du jeu : les influences tchèques sur l'œuvre de Milan Kundera », *op. cit.*

Max Brod, *Le Royaume enchanté de l'amour* (1928), Viviane Hamy, 1990.

« Les écrivains tchèques : la passion de la vérité », *Le Monde*, 3 août 1968.

Écrivain, journaliste, critique de cinéma et scénariste né à Prague en 1891 et mort en 1973.

Cité par Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, *op. cit.*

Ibid.

« Prague, poème qui disparaît », *Le Débat*, *op. cit.*

« Kundera lit de préférence les philosophes », *La Quinzaine littéraire*, art. cit.

« Apostrophes », *Antenne 2*, 27 janvier 1984.

L'Art du roman.

Certains commentateurs notent chez Kafka, comme chez son contemporain Karel Čapek, un attrait pour l'utopie, thème très présent dans la littérature d'Europe centrale depuis *Le Labyrinthe du monde* de Jan Amos Komenský, écrit au XVII^e siècle, que Kafka avait étudié au lycée en cours de tchèque.

Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Seuil, 2011.

« Prague, poème qui disparaît », art. cit.

« Un Occident kidnappé... », art. cit.

L'impossible retour

Kundera aime à introduire dans ses romans des problématiques philosophiques qui lui servent à élucider le paradoxe d'une situation ou à éclaircir le comportement de ses personnages. La lecture des philosophes n'inspire en rien telle ou telle péripétie de ses romans, mais elle vient parfois attester, le livre achevé, de la justesse de certaines intuitions romanesques : « Je ne me sens pas "influencé". Je dirais plutôt que ces auteurs sont venus pour moi comme des confirmations, le plus souvent *a posteriori*. Un exemple : j'ai lu Heidegger après *La vie est ailleurs*, or, ce livre met déjà en œuvre une méthode phénoménologique. Plus que d'influence, il faudrait donc parler d'une parenté découverte après coup¹. » Rien de tel, cependant, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* qui repose sur le principe inverse : ici, la thèse philosophique est posée *a priori*, et les actions des personnages n'en sont que l'illustration. L'incipit – fait peu répandu – a la forme originale d'un questionnement purement philosophique : « L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras : penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répétera encore indéfiniment ! Que veut dire ce mythe loufoque ? »

Ce concept du retour du même, Nietzsche l'a emprunté aux stoïciens et à leur vision cyclique de l'univers. Ainsi, pour Épictète, tout ce qui advient est déjà advenu et adviendra de nouveau. Si Kundera l'emprunte à son tour, c'est pour introduire la notion qui va donner son titre au roman : l'insoutenable légèreté de l'être. Selon Nietzsche, l'éternel retour est le plus lourd des fardeaux. Cette pesanteur sous laquelle ploient nos vies laisse cependant entrevoir des

moments de légèreté, par exemple lors d'une relation amoureuse. Cette opposition pourrait laisser croire que la pesanteur est horrible et la légèreté souhaitable. Or, insiste Kundera, il n'en est rien : alors que la pesanteur est vitale, en ce qu'elle ancre l'homme dans la réalité, la légèreté, poussée à son paroxysme, a l'effet contraire : « L'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants². »

En dehors de ces considérations philosophiques, le thème du retour apparaît de manière très concrète dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, lorsque Tomas, qui a fui la Tchécoslovaquie communiste, y revient par amour. Il va rejoindre Tereza, qui a décidé de rentrer au pays. Le retour est ici purement géographique : loin de la répétition du déjà-vécu, il s'agit de revenir en arrière, c'est-à-dire de regagner le territoire d'où l'on vient et que l'on a quitté, soit de sa propre volonté, soit par obligation. Une éventualité qui, à un moment ou à un autre, traverse l'esprit de tout exilé.

Le sujet de l'exil, déjà présent dans *La Valse aux adieux* avec le départ de Jakub pour l'étranger, occupe une place de plus en plus importante dans l'œuvre de Kundera après qu'il a quitté la Tchécoslovaquie. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, premier de ses livres écrit en France, Tamina est une Tchèque émigrée dont le souci permanent est d'entraîner sa mémoire à ne pas oublier le pays d'où elle vient, celui-ci étant personnifié par son mari mort. Son pays d'accueil, la France, semble n'avoir pour elle aucune consistance – simple décor neutre sur lequel elle projette ses souvenirs. De même lui est-il impossible d'y nouer de nouvelles relations, les Français qu'elle rencontre n'ayant pas d'existence en eux-mêmes, mais seulement à l'aune de son passé tchèque. La jeune femme a de sa condition une conscience malheureuse, proche, imagine-t-on, de celle de Kundera au cours de ses années rennaises. Cependant, entre 1979, date de sa déchéance de la nationalité tchécoslovaque, et 1981, année où il est naturalisé français, l'écrivain connaît ce qu'il appellera l'« ivresse des apatrides »,

une expérience qui modifie en profondeur sa perception du statut d'exilé.

L'Insoutenable Légèreté de l'être (1984) traduit de ce point de vue une évolution. L'exilé y est certes montré comme un être de souffrance, fragilisé par l'éloignement de ses racines : « Qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance. » Toutefois, comme pour contrebalancer cette observation, pour la première fois Kundera remet en question la notion d'appartenance, par la voix de Sabina l'exilée. Celle-ci s'interroge sur ce qui la pousse à rechercher la compagnie de ses compatriotes : « Au fond, pourquoi devait-elle fréquenter des Tchèques, se demande-t-elle : qu'avait-elle en commun avec eux ? Un paysage ? Si on leur avait demandé ce qu'évoquait pour eux la Bohême, ce mot aurait fait surgir devant leurs yeux des images disparates dépourvues de toute unité. »

À la sortie du livre, revenant sur ces problèmes d'identité, Bernard Pivot lui demande si sa nouvelle vie en France est compatible avec sa fidélité à son pays d'origine. Piqué au vif par ce soupçon sur son patriotisme, Kundera préfère insister sur le paradoxe de sa situation : « J'ai perdu ma première patrie mais je suis en France très, très heureux. [...] Je ne m'y sens absolument pas appauvri, mais enrichi³. »

On est loin alors d'imaginer que, cinq ans plus tard, la « révolution de Velours » mettra fin à plus de quatre décennies de communisme en Tchécoslovaquie. Pourtant, parmi les plus fins observateurs, on voit le système se fissurer de plus en plus. Nombreux sont alors les journalistes qui interrogent Kundera sur la perspective d'un retour dans son pays natal. L'écrivain ne veut pas en entendre parler : « Mon séjour en France est définitif, précise-t-il à Olga Carlisle en 1985, et, donc, je ne suis pas un émigré. De même que je ne me sens pas déraciné. Depuis un millier d'années, la Tchécoslovaquie a fait partie de l'Occident. Aujourd'hui, elle fait partie de l'empire de l'Est. C'est pourquoi je me sentrais bien plus

déraciné à Prague qu'à Paris⁴. » Dans le magazine *Lire*, tout en excluant un possible retour, il nuance sa pensée : « Même si l'occasion m'en était donnée, j'hésiterais beaucoup. Je craindrais trop de déception et d'amertume. [...] Et puis, de toute façon, la question ne se pose pas. Mon vrai problème aujourd'hui, c'est que je ne connais pas assez la France⁵. » L'année suivante, dans la revue américaine *Salmagundi*, il dévoile les raisons profondes de son refus du retour : « Vous m'avez demandé si je pensais retourner un jour en Tchécoslovaquie et j'ai répondu que non, que la situation politique ne le permettrait jamais. Mais ce n'était la vérité qu'à moitié car, même si je pouvais retourner, je ne le souhaiterais pas ! Une émigration suffit dans une vie. Je suis un émigré de Prague à Paris. Je n'aurais jamais la force d'émigrer de Paris à Prague⁶. »

Cette conception du retour comme une seconde émigration – donc une seconde douleur – ne signifie pas pour autant que Kundera ait rompu tout lien affectif avec sa patrie, mot qu'il emploie d'ailleurs assez rarement, lui préférant celui de « chez-soi ». Si l'écrivain a adopté les habitudes et la manière de vivre de son pays d'adoption, sa sensibilité forgée au cours de ses années de formation ne s'est pas émoussée : « Je vis en France pleinement. Je ne me sens pas être un émigré, quelqu'un de nostalgique qui pense tous les jours à son pays d'origine. Mais il y a une évidence qui est valable pour tous les écrivains. Je crois que c'est pendant la première moitié de la vie que vous accumulez le stock des grandes expériences vécues, et sociales, et érotiques, et sexuelles. C'est pourquoi, en tant qu'écrivain, vous êtes toujours enraciné dans la première moitié de votre vie⁷. »

Le 9 novembre 1989 tombe le mur de Berlin. Une semaine plus tard, à Prague, une manifestation pacifique de quinze mille étudiants est réprimée par la police. La réaction en chaîne est immédiate et, le 20 novembre, une autre manifestation réunit un demi-million de personnes dans les rues de Prague, sans qu'un seul coup de feu soit tiré. Le 28, lâché par l'Empire soviétique dirigé par Mikhaïl Gorbatchev, le Parti communiste tchécoslovaque annonce qu'il se retire du pouvoir. Le 29 décembre, près de trois semaines après la

démission de Gustav Husák, Václav Havel est nommé président de la République.

À Paris, Milan Kundera suit de près l'écroulement du régime, non sans émotion. Ces événements, néanmoins, ne fléchissent pas sa décision de rester en France : « En novembre 1989, lors de la fin de l'occupation de la Tchécoslovaquie, le sentiment d'une immense joie m'a inondé – mais aussi de la mélancolie : pour moi ce changement arrivait trop tard ; trop tard pour que je puisse – et pour que je veuille – encore une fois renverser ma vie, encore une fois changer de chez-moi⁸. »

Réaffirmé inlassablement au cours de la seconde moitié des années 1980, le choix de Kundera de ne pas retourner vivre en Tchécoslovaquie est bien définitif. Il n'y dérogera pas. S'il n'éprouve pas la moindre pointe de regret, Kundera n'en a pas fini pour autant avec le thème du retour. Il y consacrera de nombreuses pages dans un essai de 1993, et même un livre entier dix ans plus tard. Comme on pouvait s'y attendre, plutôt que de l'inscrire dans un contexte historique précis, il aborde le thème de l'émigration dans sa dimension existentielle. Ce parti pris implique l'étude d'un certain rapport au temps et à l'espace. Un être humain passe la première partie de sa vie, d'une durée plus ou moins longue, dans un coin du monde où se construit son identité. Il en connaît les paysages, les habitants, les codes, et le plus important d'entre eux : la langue. Pour des raisons diverses, il doit le quitter pour un autre. Déplacement qui le fait passer du connu à l'inconnu. S'il veut survivre dans son pays d'accueil, il doit faire en sorte de s'y adapter, d'apprendre une nouvelle langue, de s'initier à de nouveaux codes – autant d'occupations qui l'éloignent de son pays d'origine, celui-ci finissant peu à peu par se dissoudre dans sa mémoire.

Le temps s'écoule et ce qui naguère était encore familier s'éteint peu à peu pour sombrer dans l'oubli – thème kundérien s'il en est. Se substitue alors à l'ancien monde, fait de souvenirs de plus en plus diffus, un monde plus immédiat et plus concret. Ce monde de proximité renforce les liens de l'émigré avec son nouveau lieu de vie. Cette évolution qui, à terme, conduit à la disparition totale du statut d'émigré est

irréversible. Mais elle prend du temps, comme le laisse entendre cette définition, dans *Les Testaments trahis*, du mot « émigration » : « Un séjour forcé à l'étranger pour celui qui considère son pays natal comme son unique patrie. Mais l'émigration se prolonge et une nouvelle fidélité est en train de naître, celle au pays adopté. »

En France, Kundera éprouve un attachement croissant envers sa nouvelle patrie, à mesure que s'estompe celui qui le lie au pays natal : « Quand j'ai terminé *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, en 1982, j'ai eu le fort sentiment que quelque chose s'était définitivement fermé ; que je ne reviendrais plus à la thématique de l'histoire tchèque. [...] J'étais de plus en plus possédé par la langue française : j'avais traduit en français ma pièce *Jacques et son maître*, j'étais en train de préparer un livre d'essais écrits en français (*L'Art du roman*). Dans mes cahiers, mes observations sur la France devenaient de plus en plus nombreuses. Il y avait de moins en moins de souvenirs tchèques. Quand ma mère est morte à Brno en 1984, cela a coupé le dernier fil qui me reliait à mon ancienne patrie⁹. »

Son émigration a été, de l'aveu de Kundera, l'événement le plus décisif de son existence : « Il est la clef de ma vie comme de mon travail. [...] C'est en France que j'ai vécu la plus importante partie de ma vie d'adulte. Ici, pendant dix-huit ans, j'ai eu mon petit séminaire et mes élèves. C'est ici que j'ai noué les amitiés qui me sont les plus chères, que j'ai écrit mes livres les plus mûrs, ici aussi que j'ai été compris plus tôt et mieux qu'ailleurs¹⁰. » Avec encore plus de force et de constance peut-être que les autres écrivains étrangers ayant fait le choix du français pour écrire – Ionesco, Cioran, Kristeva ou Makine –, Kundera ne cessera de témoigner sa reconnaissance envers son pays d'adoption. Francophile, certes, et encore davantage. Cet émigré défend ardemment la culture française quand on cherche à la rabaisser, et sans doute plus encore que les Français eux-mêmes : « Quand je voyage, j'entends partout, comme un refrain : “La littérature française ne représente plus rien.” Une sottise, dira-t-on. Mais ce qui rend la sottise importante, c'est la délectation avec laquelle elle est prononcée. Car la francophobie, ça existe. C'est la médiocrité

planétaire voulant se venger de la suprématie culturelle française qui a duré des siècles [...]. L'arrogance francophobe m'offense personnellement, comme m'offensait l'arrogance des grands à l'égard du petit pays d'où je viens¹¹. »

Si Kundera n'est pas retourné en Tchécoslovaquie dès novembre 1989, alors qu'il y aurait été accueilli comme le fils prodigue, c'est parce qu'il avait refait sa vie en France, où était à présent son « chez-lui », mais sans doute aussi pour des raisons plus intimes, plus cachées. Quoi qu'il en soit, la question du retour n'a jamais cessé de le tarauder. En 1993, dans un chapitre des *Testaments trahis* intitulé « L'arithmétique de l'émigration », il insiste sur le fait qu'il n'est pas un cas isolé : nombre d'artistes ont fait le même choix. Et de citer l'exemple de quatre écrivains – Joseph Conrad, Witold Gombrowicz, Kazimierz Brandys et Vladimir Nabokov – et de deux musiciens – Bohuslav Martinů et Igor Stravinsky.

Cette liste des tenants du non-retour, certes troublante, ne permet pas de tirer une règle générale. Et l'on pourrait opposer à Kundera des contre-exemples. Dans le passé, celui du vieil Hugo regagnant la France après dix-neuf ans d'exil. Et du temps même de Kundera, celui d'Alexandre Soljenitsyne qui, en 1994, revint vivre les dernières années de sa vie dans sa Russie natale, après vingt ans d'absence. « La vie d'un émigré est une question arithmétique », affirme Kundera, qui met en balance le nombre d'années passées par l'émigré dans son pays d'origine avec la durée de son éloignement. Le cas des artistes exilés, remarque-t-il, présente une spécificité : « les blocs de la vie n'ont pas le même poids s'ils appartiennent à l'âge jeune ou à l'âge adulte. Si l'âge adulte est plus important et plus riche, tant pour la vie que pour l'activité créatrice, le subconscient, la mémoire, la langue, tout le soubassement de la création se forme très tôt ». L'hétérogénéité des périodes, dans une vie d'artiste, est souvent source de déséquilibre et de déchirement. Loin d'être inéluctable, poursuit-il, cette épreuve peut être surmontée, à condition de « mobiliser toutes ses forces, toute sa ruse d'artiste pour transformer les désavantages de cette situation en atout¹² ».

Parmi tous ces artistes « réfractaires au retour », Kundera s'attarde sur le cas de Stravinsky. L'exil du compositeur russe, particulièrement long, se divise en deux périodes : vingt-neuf ans en France et en Suisse francophone, trente-deux ans en Amérique, soit soixante et un ans au total. Stravinsky aura passé sa vie à voyager, ses déplacements étant motivés à la fois par des raisons artistiques (l'attraction pour l'avant-garde française) et par la nécessité historique (la Révolution russe et les deux guerres mondiales). En quoi cette itinérance a-t-elle exercé une influence sur son évolution artistique ? Kundera remarque que, pendant les dix premières années de son exil, Stravinsky, ayant gardé l'espoir de retourner en Russie, produit une musique profondément russe par sa thématique et sa forme. Dans les années 1920, le compositeur prend conscience que le régime soviétique est là pour durer. La Russie qu'il a connue n'est plus. Refusant de céder à une nostalgie stérile, il comprend qu'il lui faut élargir son champ d'action artistique. Sa patrie cesse alors d'être cet endroit précis du monde, plongé dans une période historique donnée, pour devenir la musique tout entière, une musique globale qu'il concevra désormais à l'échelle de la planète et à l'aune de sa propre mémoire historique. Kundera explique ainsi ce tournant : « Le commencement de son voyage à travers l'histoire de la musique coïncide à peu près avec le moment où son pays natal n'existe plus pour lui ; ayant compris qu'aucun autre pays ne peut le remplacer, il trouve sa seule patrie en musique ; [...] sa seule patrie, c'était la musique, son seul chez-soi, c'était la musique, toute la musique de tous les musiciens, l'histoire de la musique, c'est là qu'il a choisi de s'installer de s'enraciner, d'habiter¹³... » Remplacer l'appartenance à un pays par celle à un art : c'est à l'évidence la démarche de Kundera lui-même, dont la seule identité revendiquée, malgré son amour de la France, est celle de romancier.

Dix ans plus tard, dans *L'Ignorance*, il revient sur le sujet en modifiant l'angle d'approche. L'impossible retour est abordé non plus à partir du pays d'adoption que l'on ne veut pas quitter, mais du point de vue du pays natal où l'on revient, sans que cela soit forcément définitif, après des années

d'absence. Cette expérience n'est pas celle de Kundera, même s'il lui est arrivé de retourner en République tchèque après 1989, à l'occasion, semble-t-il, de rares et courts séjours, et toujours incognito. S'il y consacre tout un livre, le premier, depuis qu'il s'est installé en France, dont l'action se déroule entièrement à Prague, c'est que le retour de l'exilé dans le pays de sa jeunesse lui semble une configuration instructive du point de vue existentiel. Selon François Ricard, la question posée par Kundera est la suivante : « Que devient l'existence quand l'homme a cessé de vivre dans un monde qu'il peut considérer et aimer comme sa patrie ? » Une question en forme de postulat, puisqu'elle présuppose la fatalité d'une rupture du lien affectif de l'ex-émigré avec son pays natal.

Ce désamour, les deux principaux personnages de *L'Ignorance* – Irina qui s'est installée à Paris et Josef qui a refait sa vie au Danemark – n'en sont pas conscients, ils « l'ignorent ». Cependant Kundera semble avoir créé ces personnages, qui ne sont ni artistes ni écrivains, dans le seul but de généraliser l'impossibilité du retour à *tout* exilé.

Irina et Josef ne sont pas retournés en Bohême depuis plus de vingt ans. Ils n'ont pas décidé de revenir vivre dans le pays qui s'appelle à présent la République tchèque. Seules les circonstances les conduisent à Prague le temps d'un séjour d'une semaine. Alors qu'ils se font une joie de retrouver la ville où ils ont été jeunes, de revoir parents et amis qui ont peuplé leurs souvenirs au cours de leur exil, ils ressentent d'emblée un sentiment d'étrangeté. Ni l'un ni l'autre ne reconnaît la ville quittée après le Printemps de Prague. Elle est devenue une ville sans passé. C'est d'ailleurs l'impression de tous ceux qui – on aurait tort de les oublier –, contrairement à Kundera, ont fait le choix du « Grand Retour ». Il en va ainsi d'Antonín Liehm, redevenu pragois après des années passées en France et aux États-Unis. En 2004, il déplorait la disparition, après la révolution de Velours, de ce qui faisait la richesse de la ville : « Prague n'est plus aujourd'hui une ville de création. La qualité de la culture tchèque, l'ironie, l'autodérision, la tradition, Kafka, Chvėik, est-ce que vous la voyez aujourd'hui ? Moi, je ne la vois pas. [...] Milan Kundera avait dit, dans le temps, que la culture tchèque dans

les années 1960 était l'un des grands monuments de la culture européenne du XX^e siècle. Après 1990, on l'a éradiquée complètement. Au lieu de préserver ces traditions, on a dit que cela n'avait jamais existé, que tout ce qui existait avant 1990 était mauvais. Et on a voulu créer quelque chose de complètement différent, sans tradition, sans continuation des impulsions qui avaient duré des centaines d'années. Le fait que la culture tchèque se soit coupée de son glorieux passé rend les choses difficiles¹⁴. »

Cette occultation de la tradition culturelle tchèque, cette volonté de faire table rase du passé auront des répercussions jusque sur la langue elle-même. Josef, dans *L'Ignorance*, le remarque : alors qu'il dîne seul dans un restaurant, prêtant l'oreille aux conversations autour de lui, il s'aperçoit qu'en son absence les sonorités de sa langue maternelle se sont subrepticement transformées. Pourtant, il a grand peine à déterminer la véritable nature de ce changement : « Que s'était-il passé avec le tchèque pendant ces deux pauvres décennies ? Était-ce l'accent qui avait changé ? Apparemment. Jadis fermement posé sur la première syllabe, il s'était affaibli ; l'intonation en était comme désossée. La mélodie paraissait plus monotone qu'autrefois, traînante. Et le timbre ! Il était devenu nasal, ce qui donnait à la parole quelque chose de désagréablement blasé¹⁵. »

Dans cette Prague qui n'a plus rien à voir avec celle de son enfance, « où, en hiver, elle faisait du ski dans des ruelles qui montaient et descendaient, la Prague où les forêts d'alentour, à l'heure du crépuscule, entraînent en secret répandre leur parfum », Irina déambule jusqu'au quartier de la Vieille-Ville, transformé en décor pour touristes : « C'est là que commence la Prague des cartes postales, la Prague sur laquelle l'Histoire en délire a imprimé ses multiples stigmates [...], la Prague des restaurants si chers que ses amis tchèques ne peuvent pas y mettre les pieds¹⁶. » Cette ville est devenue le produit phare des agences de voyage et a fait de l'un de ses enfants, inconnu de son vivant, une sorte de Che Guevara chétif dont la photo est reproduite à des milliers d'exemplaires sur des T-shirts portant l'inscription « *Kafka was born in Prague* »...

Si Prague, pense Irina, lui est aujourd'hui étrangère, l'un des moyens de se réconcilier avec elle est sans doute de revoir ses amies de l'époque. Prague a changé, elle-même aussi, à cause de l'exil et du temps enfui. Elle espère un instant que ces jeunes filles dont elle a été proche vingt ans auparavant, ces jeunes filles devenues des femmes mûres, lui permettront de retisser un lien avec le passé. Dans un restaurant, elle organise une réception de retrouvailles. Ayant appris en France à aimer les bons vins, pour leur faire honneur elle a apporté une douzaine de bouteilles de bordeaux millésimés. Indifférentes à ce geste, peu portées sur la dégustation, les femmes dédaignent les subtilités du vin français pour la vigueur païenne de la bonne bière tchèque, l'une des plus anciennes d'Europe. Sans leur en tenir rigueur, Irina prend soudain conscience du fossé qui s'est creusé entre elle et ses anciennes amies. Peu importe, elle va tâcher de renouer le dialogue avec chacune d'elles. Mais, à cause de l'ivresse, il lui est difficile de se faire entendre. Les conversations, vides et bruyantes, se chevauchent. Elle aimerait leur raconter ce qu'elle a vécu pendant la séparation. C'est d'ailleurs ce qu'elle souhaite, qu'on l'interroge à ce sujet. Mais rien de cela. Pas une question. Non par pudeur ni par discrétion, mais tout simplement parce que cela ne les intéresse pas. Une manière de lui signifier qu'elle n'est plus des leurs. Elle finit par le comprendre, son émigration n'aura pas été vécue par celles qui sont restées comme un geste de courage, mais comme une fuite. Un péché dont elle devra se faire absoudre : « Vingt ans de ma vie passés à l'étranger se changeront en fumée au cours d'une cérémonie sacrée. Les femmes chanteront et danseront avec moi autour du feu avec des chopes de bières dans leurs mains levées. C'est le prix à payer pour que je sois pardonnée. Pour que je sois acceptée. Pour que je redevienne l'une d'elles¹⁷. »

Kundera voit dans l'émigration une sorte de dualité : d'un côté, la nostalgie d'un paradis perdu – paradis largement fantasmé ; de l'autre, l'horreur d'un pays natal devenu pour l'émigré un enfer où il n'a plus sa place. Séparées par la ligne de partage du conscient et de l'inconscient, les deux visions ne se rejoignent jamais, l'une appartenant à la vie diurne, l'autre à

la vie nocturne, celle des rêves. Irina voit apparaître dans les moments les plus inattendus de sa vie quotidienne des images de paysages familiers de sa jeunesse ; quelques heures plus tard, elle est sortie de son sommeil par des cauchemars dans lesquels ses anciens compatriotes sont toujours des ennemis menaçants : « Elle était bousculée dans un wagon de métro et, soudain, une allée dans un quartier vert de Prague surgissait devant elle pendant un fragment de seconde. Toute la journée, ces images fugaces lui rendaient visite pour pallier le manque de sa Bohême perdue. Le même cinéaste du subconscient qui, le jour, lui envoyait des morceaux du paysage natal telles des images de bonheur, organisait, la nuit, des retours effrayants dans ce même pays. Le jour était illuminé par la beauté du pays abandonné, la nuit par l'horreur d'y retourner¹⁸. »

On lit souvent dans les récits de voyage que l'une de ses vertus serait de faire voir d'un autre œil le lieu d'où l'on était parti. À son retour de Prague, après avoir constaté avec tristesse que cette ville n'était plus sa ville, Irina s'aperçoit que quelque chose a changé dans sa manière de voir Paris. À sa fenêtre, elle se perd dans la contemplation des toits parisiens et, au bout d'un moment, perçoit avec une netteté accrue en quoi ce paysage de cheminées lui est familier et en quoi il diffère de celui des petits jardins pragois. Comme jamais auparavant, elle sent alors à quel point elle est heureuse à Paris. Cette sensation de bonheur a pour effet de bouleverser l'image qu'elle s'était faite jusqu'alors de sa condition d'émigrée, de lui faire comprendre que celle-ci a peut-être été fabriquée par d'autres. « Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en un instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains ? Et elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie. Les forces implacables de l'Histoire, qui avaient attenté à sa liberté, l'avaient rendue libre¹⁹. »

Apparaît ici la principale assertion ontologique du roman. Selon Kundera, l'idée de malheur inhérente à l'émigration est fautive. Cette construction idéologique à laquelle l'émigré finit par s'identifier ne repose sur aucune réalité objective. Pire, elle est une représentation *kitsch*, spécifique d'un certain moment historique : « Notre moitié du siècle a rendu tout le monde extrêmement sensible au destin des gens interdits de leur pays. Cette sensibilité compatissante a embrumé le problème de l'exil d'un moralisme larmoyant et a occulté le caractère concret de la vie de l'exilé²⁰. »

Si Kundera met tant d'obstination à détruire ce cliché de l'émigré malheureux, c'est qu'il s'est toujours refusé à voir son destin réduit à celui d'une victime. Ce refus, il l'a manifesté très tôt après son émigration, le plus souvent sans être entendu. Aussi a-t-il dû prendre le contrepied de cette idée reçue en affirmant que l'émigration, loin d'avoir été pour lui un drame, a au contraire été une expérience très positive en termes de création. Le romancier partage ce point de vue iconoclaste avec la poétesse tchèque Vera Linhartova²¹, elle-même émigrée en France, qui parle d'« exil libérateur ». En décembre 1993, Linhartova participe à un colloque organisé par l'Institut français de Prague, au cours duquel elle prononce un discours intitulé « Pour une ontologie de l'exil ». « Je n'ai jamais lu sur ce sujet, écrira Kundera, rien de moins conformiste et de plus lucide²². » S'opposant à la *doxa*, la poétesse démolit d'une manière radicale les préjugés sentimentaux dans lesquels les bien-pensants ont toujours voulu l'enfermer : « Mes sympathies vont aux nomades, je ne me sens pas l'âme d'une sédentaire. Aussi suis-je en droit de dire que mon exil à moi est venu combler ce qui, depuis toujours, était mon vœu le plus cher : vivre ailleurs. »

Bien que Kundera admette que la perception de l'exil fluctue en fonction des événements historiques, ceux du xx^e siècle (en premier lieu le communisme) retenant plus particulièrement son attention, il voit en même temps dans l'exil un thème intemporel, et même l'un des mythes fondateurs de la civilisation européenne. Ulysse, le plus célèbre des exilés, rappelle-t-il, a passé vingt ans loin de chez lui : dix comme soldat au siège de Troie, et dix autres

consacrés à vaincre les multiples obstacles qui l'empêchaient de regagner son Ithaque natale. Ulysse est pour Kundera le « plus grand aventurier et le plus grand nostalgique » de l'Histoire. Au cours de son périple, il se tire par la ruse de maints périls, mais connaît aussi le bonheur auprès de la nymphe Calypso qui, pour le retenir, lui propose l'immortalité. Ulysse décline l'offre et ne dévie pas de son projet obsessionnel : retrouver son île, son épouse Pénélope et leur fils Télémaque. Choix ontologique s'il en est, par lequel il assume pleinement sa condition humaine : « À l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préféra l'apothéose du connu (le retour). À l'infini (car l'aventure ne prétend jamais finir), il préféra la fin, car le retour est la réconciliation avec la finitude de la vie²³. »

On connaît les circonstances du retour d'Ulysse à Ithaque. Déposé par les Phéaciens pendant son sommeil sur les rivages de l'île, alors qu'il s'attendait à être accueilli en héros, il s'aperçoit avec stupeur qu'on l'a oublié et que nul ne le reconnaît, hormis son chien Argos. Pour recouvrer son statut de roi et d'époux, il devra affronter une ultime épreuve : apporter à ses proches la preuve de son identité. Alors que l'*Odyssee* connaît un heureux dénouement grâce auquel les siècles encenseront le courage et la ténacité du héros, Kundera, reliant le mythe à la condition de l'exilé moderne, préfère insister sur la déception d'Ulysse. Comme les personnages de *L'Ignorance*, tristes de constater qu'ils ont disparu de la mémoire de leurs compatriotes pendant leur absence, Ulysse prend conscience que l'obsession de revoir son île l'a fourvoyé : « Pendant vingt ans [...], il n'avait pensé qu'à son retour. Mais, une fois rentré, il comprit, étonné, que sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor, il l'avait perdu. »

Milan Kundera, lui, n'a jamais manifesté, au cours des quatorze ans séparant son émigration de la chute du communisme en Tchécoslovaquie, le désir de retourner vivre dans son pays d'origine. Au cours des années 1980, devenu un écrivain français à la notoriété internationale, il a compris que

« sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque ».

La révolution de Velours ne ranime guère en Kundera le désir de reprendre part, même à l'occasion de sporadiques conférences ou colloques, à la vie culturelle de son pays natal. Fidèle à sa « politique de l'invisibilité », inaugurée en 1985, il fait tout pour n'y avoir aucune existence publique. L'écrivain va jusqu'à opposer son veto à la publication tchèque de ses livres parus à l'étranger, au moment où ceux-ci étaient interdits par la censure communiste. Les Tchèques, alors que ces livres ont été écrits dans leur langue, se voient ainsi refuser l'accès à *La vie est ailleurs*, à *La Valse aux adieux*, au *Livre du rire et de l'oubli* et à *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Kundera fera preuve de la même intransigeance à l'égard de son œuvre théâtrale : il fait interdire en 1990 la représentation de sa pièce *Ptákovina* (« La sottise »), écrite en 1967, que le dramaturge Zdeněk Hořínek avait l'intention de mettre en scène à Prague. Des décennies durant, les Tchèques n'ont pu lire leur plus grand écrivain. Il faudra attendre le milieu des années 2010 pour qu'Atlantis, maison d'édition de Brno, publie enfin certains romans écrits dans les années 1970 – *La vie est ailleurs*, *Le Livre du rire et de l'oubli* –, non sans que leur auteur ait auparavant largement modifié son texte.

Comment expliquer une telle réticence ? Et pour quelle raison Kundera a-t-il jugé nécessaire de ne livrer au lectorat tchèque qu'une version révisée de son œuvre ? Sans nul doute craignait-il qu'une publication *in extenso* de ses romans les plus politiques n'accroisse un malentendu historique, cette longue période lui paraissant indispensable pour que s'estompent peu à peu dans le brouillard de l'Histoire les événements évoqués dans ses livres. Aujourd'hui, la jeunesse tchèque n'a qu'une idée approximative de ce que fut le Printemps de Prague ; quant au mot « dissidence », il n'a plus guère à ses yeux qu'une lointaine et vague signification. D'après le critique littéraire Miroslav Balaščík, rédacteur en chef du magazine *Host*, « si Milan Kundera a longtemps hésité à publier ses livres en tchèque, c'est essentiellement parce que ses romans ont souvent été interprétés par la critique tchèque dans le contexte de la réalité historique dans laquelle ils

s'inscrivaient. Or Kundera a toujours considéré la littérature comme une expérience philosophique qui s'oppose à une telle lecture²⁴ ».

Privés des livres de Kundera écrits dans leur langue, les Tchèques pouvaient au moins envisager de lire en traduction ses livres français. Mais, se considérant seul apte à traduire ses propres ouvrages en tchèque, ce qu'il n'a jamais pu faire faute de temps, Kundera a toujours formellement refusé de recourir à des traducteurs. Cette exigence a souvent été perçue en République tchèque comme un caprice, ou comme la marque d'une certaine condescendance, contribuant à y ternir son image. À l'admiration déçue de tout un peuple a pu parfois se substituer un ressentiment aigu. Au-delà des considérations purement littéraires, la personne même de Kundera s'est trouvée en butte à une hostilité croissante. De cette évolution négative, la presse française s'est fait parfois l'écho. En témoigne notamment un article de 2009 intitulé : « Pourquoi les Tchèques détestent Milan Kundera²⁵ », dans lequel le journaliste et écrivain d'origine tchèque Martin Danes avance quelques explications. L'acharnement contre le « grand homme », qui a culminé en octobre 2008 avec le séisme de l'affaire Dvořáček²⁶, l'auteur l'attribue à « cet esprit tchèque forgé à l'époque de la “résurrection nationale” des XVIII^e et XIX^e siècles et selon lequel quitter la patrie égale pour un homme de lettres presque la haute trahison ». Il voit dans cette conception de l'exil une spécificité tchèque, qu'illustre par exemple un vers de Viktor Dyk dans son poème « La terre parle » (1921). La Patrie y met en garde l'un de ses fils contre ses velléités de départ : « Si tu m'abandonnes, je ne périrai pas. Si tu m'abandonnes, tu périras. »

« Kundera lit de préférence les philosophes », art. cit.

L'Insoutenable Légèreté de l'être.

« Apostrophes », Antenne 2, 27 janvier 1984.

« A Talk with Milan Kundera », interview avec Olga Carlisle, *The New York Times*, art. cit.

Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Lire*, février 1984.

Joran Elgrably, « Conversations with Milan Kundera », *Salmagundi*, Saratoga Springs, n° 73, hiver 1987.

« Livre à vous », Radio-Télévision suisse, 17 février 1987.

Postface à l'édition tchèque de *L'Immortalité*. Cité par François Ricard, *op. cit.*

Ibid.

« La francophobie, ça existe », *Le Monde*, 24 septembre 1993.

Ibid.

Les Testaments trahis.

Ibid.

Interview avec Václav Richter, Radio Prague, 2004.

L'Ignorance.

Ibid.

Ibid.

Ibid.

Ibid.

« L'exil libérateur », *Le Monde*, 7 mai 1994.

Née à Brno en 1938, vit en exil à Paris depuis 1968.

« L'exil libérateur », *Le Monde*, art. cit.

L'Ignorance.

Radio Prague, 2016.

Le Nouvel Observateur, 27 avril 2009.

Voir p. 269 et suivantes.

L'affaire

Le 12 octobre 2008, l'historien Adam Hradilek et le journaliste Petr Třešňák publient dans l'hebdomadaire tchèque *Respekt* un article intitulé « La dénonciation de Milan Kundera ». Les auteurs y citent un rapport du 14 mars 1950 émanant du STB, équivalent tchèque du KGB. Le document est issu des archives de l'Institut pour l'étude des régimes totalitaires, organisme créé l'année précédente, qui donne accès à des dizaines de milliers de dossiers secrets et de microfilms émis par la police politique du régime communiste entre 1948 et 1989.

Alors qu'il enquêtait sur l'affaire Dvořáček, le jeune historien est tombé par hasard sur un rapport de police ainsi libellé : « Milan Kundera, né le 1^{er} avril 1929 à Brno, s'est présenté au poste de police le 14 mars 1950 à 16 h 00 pour rapporter qu'Iva Militká, résidente de la même cité universitaire que lui, avait dit à un étudiant nommé Dlask, également résident dans cette cité, qu'elle avait rencontré un ami à elle, Miroslav Dvořáček, à Prague ce même jour. Ledit Dvořáček a apparemment laissé une valise dans sa chambre en disant qu'il viendrait la chercher dans l'après-midi. [...] Dvořáček est apparemment un déserteur de l'armée et, depuis le printemps de l'année dernière, il a peut-être séjourné en RFA, où il se serait rendu illégalement. »

L'information est d'emblée relayée par la presse internationale, principalement européenne, qui curieusement conclut, sans preuves, à la culpabilité de Kundera. Ainsi *Le Monde* n'hésite-t-il pas à écrire, dans son édition du 13 octobre 2008 : « L'écrivain Milan Kundera, auteur du best-seller *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, a dénoncé, en 1950, un

étudiant à la police communiste, ce qui conduisit à l'arrestation et à la condamnation à vingt-deux ans de prison de celui-ci. » Même son de cloche en Autriche et en Allemagne, où le quotidien *Die Welt* rapproche le cas Kundera de celui de Günter Grass, Prix Nobel de littérature qui, en juillet 2006, dans les colonnes du *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, avait révélé avoir servi dans la Waffen-SS à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

L'affaire Kundera est donc lancée. L'auteur de *La Plaisanterie*, connu comme un pourfendeur du régime communiste, se retrouve du jour au lendemain dans la peau d'un vulgaire délateur. À l'inverse de Grass, dont les aveux révèlent un péché de jeunesse occulté pendant plus de soixante ans, Kundera non seulement nie farouchement les faits dont on l'accuse, mais également l'authenticité du document sur lequel ils reposent.

Dérogeant au principe qu'il s'est fixé vingt ans plus tôt de ne plus accorder, sauf exception, d'entretiens à la presse, Kundera se voit contraint de sortir de son silence et d'accepter une conversation téléphonique avec l'agence de presse tchèque CTK. « Je suis complètement pris au dépourvu par une chose à laquelle je ne m'attendais pas du tout, avoue l'écrivain à son interlocuteur. Dont je ne savais rien hier encore et qui n'a pas eu lieu. C'est un coup bas. Je n'ai jamais vu, jamais rencontré cette personne. C'est tout ce dont je me souviens. » Sa surprise exprimée, Kundera tente de trouver une raison à cette accusation. La date de la révélation lui fournit un commencement d'indice : « C'était le premier jour de la Foire du livre de Francfort. Cela pourrait être une coïncidence... mais ce n'est probablement pas le cas, n'est-ce pas ? C'est trop bien pensé. [...] La Foire du livre a commencé, les journaux sont dans les kiosques et pas un centimètre d'espace n'est réservé à ma voix. Ils auraient dû allouer non pas un centimètre, mais un grand espace pour ma voix, car ces allégations sont trop graves. Je suis outragé... » Quant à la mention de son nom sur le rapport de police exhumé par *Respekt*, elle le laisse dubitatif : « Comment mon nom est arrivé là, c'est le seul mystère que je ne peux expliquer... Je sais que mon nom est écrit là-bas, ce qui reste un mystère pour

moi. Mais comment puis-je donner des informations sur quelqu'un que je ne connais pas ? » Poussant l'écrivain dans ses derniers retranchements, le journaliste l'interroge sur la rumeur selon laquelle il aurait été en rapport avec la police secrète. Une fois encore, Kundera réfute une affirmation aussi incongrue qu'absurde à ses yeux. À la question : « Vous ont-ils contacté ? », il répond : « J'ai souvent été l'objet d'enquêtes, mais pas avant les années 1960. Au début des années 1950, je n'étais même pas suspect. J'étais un étudiant inconnu à la Faculté. Quelqu'un s'est-il dissimulé derrière mon nom ? Je n'en sais rien. »

Pour comprendre les tenants et aboutissants de cette affaire, il faut revenir quelque soixante-dix ans en arrière. En 1950, Milan Kundera, âgé de vingt et un ans, loge à la résidence universitaire pragoise de Kolonka, dont il est l'un des responsables étudiants. Parmi ses condisciples et camarades se trouvent Miroslav Džask et sa petite amie Iva Militká. Un an plutôt, en janvier 1949, moins d'un an après l'arrivée des communistes au pouvoir, Miroslav Dvořáček, ami d'enfance d'Iva, et son ami Miroslav Juppá, à l'époque l'amoureux de la jeune fille, tous deux pilotes dans l'aviation tchécoslovaque, ont décidé de désertier et de passer à l'Ouest. Avant de franchir la frontière ouest-allemande, ils ont habité quelques jours à Prague chez Iva, dont l'intention était de les rejoindre par la suite.

Une fois en RFA, Dvořáček et Juppá sont recrutés par une agence de renseignements américaine qui les charge d'effectuer des missions d'espionnage dans leur pays d'origine. En mars 1950, Dvořáček se rend clandestinement en Bohême afin d'y rencontrer un certain Václavík, ingénieur chimiste travaillant pour la grande usine Chemapol. Il n'y parvient pas et, dans le tramway, tombe par hasard sur son amie d'enfance Iva Militká. Il lui demande l'hospitalité pour la nuit à la résidence universitaire de Kolonka, où elle a une chambre. Il lui confie alors une valise qu'il compte récupérer le soir.

Tombée amoureuse entre-temps de Miroslav Džask, un jeune militant communiste dont elle a adopté l'idéologie, Iva a abandonné l'idée d'émigrer. Le retour inopiné de son ami

d'enfance, dont elle ignore les activités d'espion, mais pas la situation de déserteur recherché par la police, la perturbe. Elle en parle lors du déjeuner à son petit ami Dlask, à qui elle demande de s'abstenir de lui rendre visite ce soir-là.

Lorsque Dvořáček se présente à la résidence universitaire vers 20 heures, deux policiers l'attendent qui procèdent à son arrestation. Après être passé de prison en prison, il sera transféré en mars 1952 dans une mine d'uranium où il travaillera jusqu'à la fin de 1963, date à laquelle il sera libéré sous condition. Peu après l'invasion soviétique, en 1968, il émigre et s'installe en Suède définitivement à partir de 1975. En 2012, il est contacté par Adam Hradilek, mais meurt deux mois plus tard d'un AVC, avant que l'historien ait pu recueillir son témoignage. Il aurait néanmoins confié à sa femme, après avoir lu l'enquête de *Respekt*, qu'à son avis le rôle de Kundera dans son arrestation ne faisait aucun doute.

Dès la révélation du rapport, la question est posée de son authenticité. Selon Rudolf Vevoda, historien à l'Institut, elle est incontestable : « Nous l'avons fait analyser par le service des archives de la Sécurité tchèque, qui a étudié la nature du papier, la nomenclature, l'identité et la signature du fonctionnaire de police, etc. Il a été conclu qu'il est authentique¹. » Le nom de Milan Kundera figurant sur ce document ne signifie pas toutefois que le jeune homme se soit lui-même rendu au commissariat, d'autant moins, comme cela sera confirmé plus tard, qu'il ne connaissait pas Dvořáček. Iva Militká, qui finira par épouser Miroslav Dlask, soupçonnera longtemps son mari d'avoir été l'auteur de la dénonciation. Après avoir longtemps nié, Dlask avouera avoir parlé dans l'après-midi à son ami Milan de la venue le soir de Dvořáček. Lui aurait-il demandé de se rendre au commissariat à sa place et, si oui, Kundera était-il au courant des activités de Dvořáček ? Rien n'est moins sûr. À supposer qu'il soit bien allé au commissariat ce jour-là, il n'était pas dans son intention de dénoncer un traître, mais plutôt de signaler la présence dans la résidence d'un individu suspect. Kundera étant alors un responsable étudiant, on eût pu lui reprocher de n'avoir rien fait.

Quoique plausible, ce scénario ne suffit pas à disculper Kundera aux yeux de ses compatriotes, qui l'ont toujours considéré comme un traître à sa patrie et continuent à lui tenir rigueur de sa prétendue condescendance envers son pays d'origine². On lui reproche en outre d'avoir tenté d'occulter son passé d'écrivain communiste en interdisant la republication de ses écrits de jeunesse. Certains de ses anciens amis, tel le critique Milan Jungmann, l'accuseront même dans les années 1980 d'avoir, dans une interview donnée au *Monde*, réinventé sa biographie à l'intention du public occidental : « Ceux qui ont connu Milan Kundera dans les années 1950 et 1960 peuvent à peine le reconnaître dans ce récit. Cet autoportrait a été retouché de façon à ce que la véritable apparence de Kundera ait disparu. Tous les éléments essentiels qui formaient l'image de Kundera en tant qu'intellectuel de premier ordre des décennies précédentes de l'histoire tchèque ont disparu³. »

De fait, depuis son émigration en 1975, Milan Kundera a suscité, dans une fraction de l'opinion tchèque, une franche hostilité. Les raisons de ce ressentiment, en particulier parmi les écrivains qui n'ont pas émigré, sont au centre d'une passionnante conversation entre Philip Roth et son ami le romancier Ivan Klíma⁴, lors d'un séjour de l'écrivain américain à Prague en 1990, peu de temps après la révolution de Velours. Roth, au début des années 1970, avait pris l'habitude de se rendre chaque printemps à Prague, où il avait alors fait connaissance avec Klíma et Kundera. À cause de ces rencontres jugées suspectes, il s'était vu refuser son visa à partir de 1976. C'est donc après quatorze ans d'absence dans la capitale tchèque qu'il retrouve son ami Klíma, avec qui il évoque la Tchécoslovaquie post-communiste et aborde notamment la situation des écrivains.

La conversation ne tarde pas à porter sur la polémique dont Kundera est l'objet. Principal reproche des écrivains tchèques : son « internationalisme ». Selon eux, de prétendus « romans d'exil », comme *Le Livre du rire et de l'oubli* ou *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, auraient été écrits à l'usage spécifique des Français ou des Américains. Roth voit plutôt, dans ce que ses détracteurs décrivent comme une opération de

marketing culturel, la volonté de Kundera de s'adapter à sa nouvelle vie : « Personnellement, je penserais plus volontiers que, lorsqu'il s'est retrouvé à l'étranger, il a décidé avec réalisme qu'il valait mieux ne pas faire semblant d'être encore dans son pays, et qu'il en a tiré une stratégie littéraire adaptée à la complexité de sa situation plutôt qu'à l'ancienne. Tout jugement de valeur mis à part, la différence sensible de manière entre les livres publiés en Tchécoslovaquie, comme *La Plaisanterie* et *Risibles Amours*, et ceux écrits en France ne représente pas à mes yeux un manquement à l'intégrité, et encore moins une falsification de son expérience, mais bien plutôt la réponse énergique et novatrice à un défi qu'il fallait bien relever⁵. »

Tout en souscrivant à cette analyse, et même en soulignant l'inévitable jalousie de ceux qui ont moins bien réussi que l'auteur honni, Klíma apporte quelques nuances aux propos de Roth, en particulier sur le bien-fondé de la déception des lecteurs tchèques – peu nombreux au demeurant, compte tenu de l'absence en librairie des romans de Kundera parus à l'Ouest – quant à la manière du romancier de restituer la vie sous le régime communiste : « Le système totalitaire fait la vie très dure aux gens, Kundera le reconnaît, mais la dureté de leur vie revêt des aspects bien plus complexes que ce qu'il nous donne à voir. [...] C'est un tableau qui plaît aux lecteurs de l'Ouest parce qu'il confirme ses attentes, qu'il corrobore le conte de fées où s'affrontent les forces du bien et celles du mal [...]. Seulement les lecteurs tchèques, eux, savent bien que la réalité n'a rien d'un conte de fées. Ils auraient espéré de la part d'un écrivain de la stature de Kundera un tableau à la fois plus vaste et plus nuancé, une immersion plus profonde dans leur vie⁶. »

Mais la principale raison du rejet de Kundera par une partie de l'intelligentsia tchèque, selon Klíma, est extralittéraire. Sitôt sa carrière devenue internationale, l'auteur de *La Plaisanterie* aurait tout bonnement abandonné ses compatriotes à leur sort dans leur combat contre le régime totalitaire. « Les intellectuels restés au pays comme ceux en exil ont participé à cette lutte. Ils ont enduré toutes sortes d'épreuves, sacrifié leur liberté personnelle, leur carrière, leur

temps, le confort de leur vie. [...] Beaucoup de gens ont le sentiment que Kundera s'est désolidarisé de cet effort. Certes, c'était son droit – au nom de quoi faudrait-il que tout écrivain soit résistant ? D'ailleurs on pourrait tout à fait soutenir qu'il a fait davantage pour la cause tchèque par ses écrits eux-mêmes⁷. »

Claude Roy, intime de Kundera qui eut la chance de le fréquenter assidûment avant et après son émigration, n'a cessé de proclamer l'injustice de ce procès en trahison. En 1987, il se dit convaincu que l'apparente indifférence de son ami envers son pays dissimule une profonde souffrance : « Non, je ne crois pas que Milan ait oublié sa patrie, ait effacé son passé et trahi ses racines. Son attitude me semble toute différente. De son for intérieur, Milan a fait un fort intérieur. Il s'est tendu, durci, pour répondre à l'agression. Vengeances d'État, ignobles : toutes les matrices des admirables enregistrements de son père, un grand pianiste, détruites pour "punir" Milan. Sa vieille mère mourante, assiégée, isolée, circonvenue, emprisonnée dans son agonie même pour la dérober un peu plus au fils lointain⁸. »

Quoi qu'il en soit, d'après l'historienne Muriel Blaive, spécialiste des régimes totalitaires, c'est bien dans un contexte de ressentiment, si ce n'est de règlement de comptes que s'inscrit le « scandale » Kundera. En 1989, avec la chute du communisme, régime politique qui reposait notamment sur la surveillance mutuelle des citoyens et la délation généralisée, commence en Tchécoslovaquie une chasse aux sorcières dont le but est d'identifier ceux qui ont collaboré, à un moment ou un autre, à ce système policier. En 1992, l'ancien dissident Petr Cibulka publie une liste de cent soixante mille personnes⁹ soupçonnées d'avoir travaillé pour la police politique, sans que soit donnée la moindre indication sur la nature et la durée de cette collaboration. Cette imprécision entretient les fantasmes paranoïaques de la population. Et chacun d'éplucher la liste à la recherche de proches ou de voisins « compromis », découvrant parfois au passage, parmi les informateurs, les noms d'opposants reconnus. À cela s'ajoutent des rumeurs de manipulation : certains agents avérés ne figurent pas dans la liste, alors que de prétendus collaborateurs, faute d'avoir accès

à leur dossier, se trouvent dans l'impossibilité de prouver leur innocence.

La meilleure façon de contrecarrer cette publication « sauvage » aux effets pervers désastreux sera l'ouverture officielle des archives de la STB, qui s'effectue par étapes dans les années 2000. Un progrès, certes, mais qui n'empêche pas les vengeances personnelles. Les archives rendues publiques ne reflètent souvent qu'une vision policière de la réalité. Ainsi la mention du nom de l'étudiant Kundera, sans plus d'explication, sur un rapport de police ne suffit-elle pas à confirmer catégoriquement que ce dernier ait dénoncé un déserteur-espion en connaissance de cause. Mais elle peut tout aussi bien accréditer la justesse de cette hypothèse. De cette incertitude, les ennemis de l'écrivain se serviront pour le discréditer. Ils auront beau jeu de rappeler qu'à l'époque le jeune homme était encore un communiste convaincu, pour qui livrer un traître aux autorités avait tout d'un devoir. Son exclusion récente du Parti, pour d'obscures raisons, l'incitait à se montrer zélé. L'occasion est donc trop belle de faire d'une pierre deux coups : non contents de faire resurgir le passé politique de l'écrivain, en associant celui-ci aux pratiques les plus sordides de l'époque stalinienne, ils mettaient en doute son intégrité et son sens moral. Et, en fin de compte, la légitimité de son œuvre.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la « relecture », par certains journaux tchèques, des livres de l'auteur à la lumière de l'article accusateur de *Respekt*. Ainsi ces allusions insidieuses, distillées à deux jours d'intervalle par le quotidien *Lidové noviny* : « La dénonciation a toujours joué un rôle important dans l'œuvre de Kundera. Et d'après l'historienne de la littérature Michaela Bečková, il est très probable que cette partie jusqu'alors secrète de son passé constitue une clef d'interprétation supplémentaire de ses textes » ; « À quoi ressemble la prose de Milan Kundera au vu des nouvelles révélations sur sa biographie ? Puisque l'auteur se consacre souvent dans ses romans à un personnage dont la vie est influencée par le régime totalitaire, il est particulièrement instructif de se pencher sur les passages consacrés à la délation¹⁰. »

Sans surprise, c'est hors de la République tchèque que Kundera trouvera ses plus ardents défenseurs, ceux-ci dénonçant une honteuse campagne diffamatoire. Parmi eux, des écrivains de renommée internationale : le Sud-Africain J. M. Coetzee, le Mexicain Carlos Fuentes, le Colombien Gabriel García Márquez, le Turc Orhan Pamuk, l'Américain Philip Roth, le Britannique d'origine indienne Salman Rushdie. En France aussi, patrie d'adoption de Kundera, les intellectuels expriment sans réserve leur soutien à l'écrivain. « Non, franchement, je vois mal l'auteur de *Risibles Amours*, même dans une autre vie, même dans sa préhistoire, endosser ce rôle de mouchard. Et tout, dans cette affaire, pue d'ailleurs la manipulation grossière¹¹ », écrit Bernard-Henri Lévy. Dans le magazine *Causeur*, l'éditorialiste Élisabeth Lévy se réjouira, après la publication de nouveaux témoignages innocentant Kundera, de l'échec du complot dont celui-ci aurait été la victime. « Les accusateurs de l'écrivain ne faisaient pas le poids. Droits dans leurs bottes quand l'authenticité du providentiel document policier sur lequel était bâtie toute leur opération a été mise en doute, ils n'ont pas paru plus ébranlés par les déclarations de Zdeněk Pešat. Malade, âgé de quatre-vingts ans, cet historien qui connaissait les protagonistes de l'affaire a raconté comment, il y a près de soixante ans, ruptures politiques et rivalités amoureuses conjuguées plantaient les graines de la tragédie dans l'existence d'un groupe d'étudiants communistes, expédiant l'un d'eux pour quinze ans dans l'enfer du camp de travail. Zdeněk a dû donner le nom du véritable dénonciateur¹², innocentant complètement Kundera. “Je suis soulagé que cela soit tombé sur un mort” soufflait alors l'écrivain. Les “néo-flics qui fouillent dans les archives des vieux flics”, définition dont il a gratifié ses persécuteurs, ont fait comme s'ils n'avaient rien entendu¹³. »

Malgré ce dénouement, Jean Daniel, rédacteur en chef du *Nouvel Observateur*, revenant sur l'emballement médiatique provoqué par l'affaire, déplorera le préjudice moral subi par Kundera : « Les journalistes qui ont d'abord pris connaissance de l'information accusatrice connaissent tous désormais aussi bien le démenti de l'auteur que l'émotion de ses pairs. Ils

deviennent alors prudents. Mais pourquoi leur prudence ne sert-elle plus à rien ? Parce que dans les nouveaux usages de notre métier, si l'on publie un gros titre et une grande photo mettant en cause une personnalité, on procède à une mise en suspicion. On n'affirme pas que l'information est vraie, mais on la présente comme possible et même comme vraisemblable. Nous vendons du vraisemblable. Et dans l'empire du vraisemblable la calomnie ne perd jamais de sa vitalité¹⁴. »

Même critique des médias par la romancière et dramaturge Yasmina Reza, qui dénoncera une machination kafkaïenne destinée à broyer un individu toujours rétif à se placer dans la lumière des projecteurs : « On pardonne difficilement à un homme d'être grand et illustre. Encore moins, s'il réunit ces qualités, d'être silencieux. Dans l'empire du bruit, le silence est une offense. Qui ne consent au dévoilement, à quelque forme de contribution publique en dehors de l'œuvre est une figure gênante et une cible de choix. [...] Ce qui a lieu c'est l'inconséquente traînée de poudre médiatique, l'ambiguïté de certains titres, l'affreux conditionnel ("aurait dénoncé"), plus sournois et accusateur qu'une affirmation, ce qui a lieu c'est l'introduction du doute, la salissure, l'ombre subite portée sur une vie et une œuvre d'exception. Et, par-dessus tout, c'est la raison de ces lignes, l'impuissance absolue d'un homme face à un tel déferlement. Il n'a à sa disposition aucune réponse possible. Après la dénégation d'origine, toute prise de parole ne ferait qu'alimenter le processus accusatoire¹⁵. »

Abasourdi, sans voix, Kundera attendra un an, au détour d'un chapitre de son essai *Une rencontre*, pour répondre par écrit, en termes à peine voilés, à ses accusateurs : « À l'époque des procureurs, qu'est-ce que cela veut dire, la vie ? Une longue suite d'événements destinée à dissimuler, sous sa surface trompeuse, la Faute. Pour trouver la Faute sous son déguisement, il faut au monographe le talent du détective et un réseau de mouchards. Et pour ne pas perdre sa haute stature savante, il lui faut citer les noms des délateurs en bas de page car c'est ainsi qu'aux yeux de la science un ragot se transforme en vérité. »

Quand éclate l'« affaire Kundera », le romancier, presque octogénaire, a l'essentiel de son œuvre derrière lui. Il a réussi à échapper, sa vie durant, à l'indiscrétion des journalistes et des biographes, et le voilà précipité dans cet imbroglio médiatique. Dépouillé de son identité de romancier, il est soudain rabaissé au rôle qu'il exècre le plus, celui de protagoniste éphémère de l'actualité, de « héros » d'un vulgaire événement. « Qu'est-ce qu'un événement ? demandait-il déjà dans *L'Art du roman*. Une actualité si importante qu'elle attire l'attention des médias. Or on écrit un roman non pas pour faire un événement mais pour faire quelque chose de durable. » Cet homme de près de quatre-vingts ans voit subitement un épisode de sa vie privée – qu'il soit véridique ou pas, peu glorieux ou infamant, qu'importe – livré en pâture à un public qui ne connaissait que ses livres.

Kundera a toujours pris soin, en effet, de tracer une frontière infranchissable entre sa vie privée et son œuvre, laquelle ne se veut pas une suite d'expériences vécues, mais un outil d'exploration de l'existence humaine. Ce n'est qu'en devenant invisible, c'est-à-dire en renonçant à exister en tant qu'homme public, qu'un tel projet peut être mené à bien. « Ce n'est pas facile aujourd'hui où tout ce qui est tant soit peu important doit passer par la scène insupportablement éclairée de *mass media* qui, contrairement à l'intention de Flaubert, font disparaître l'œuvre derrière l'image de son auteur. Dans cette situation, à laquelle personne ne peut vraiment échapper, l'observation de Flaubert m'apparaît presque comme une mise en garde : en se prêtant au rôle d'homme public, le romancier met en danger son œuvre qui risque d'être considérée comme un simple appendice de ses gestes, de ses déclarations, de ses prises de position. Or le romancier n'est le porte-parole de personne et je vais même pousser cette affirmation jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées¹⁶. »

À l'appui de cette position de retrait, Kundera en appelle à Nabokov, déclarant : « Je déteste mettre le nez dans la précieuse vie des grands écrivains et jamais aucun biographe ne soulèvera le voile de ma vie privée¹⁷ » ; il convoque encore Faulkner qui formait « l'ambition d'être, en tant qu'individu,

supprimé, évacué de l'Histoire, sans y laisser aucune trace, aucun déchet, hormis mes livres imprimés¹⁸ ». Ce désir de ne pas laisser sa biographie occulter son œuvre, Kundera l'a aussi hérité de la conception de la littérature formulée par l'École de Prague. Ce groupe de linguistes tchèques et russes réfugiés à Prague, parmi lesquels Roman Jakobson et Nikolaï Troubetzkoï, a révolutionné la linguistique dans les années 1930. Une filiation soulignée par l'exégète Jan Čulík : « Milan Kundera est une personne extrêmement discrète, il protège les détails de sa vie privée comme un secret qui, comme il le dit, "ne regarde personne". En cela, il a été sans aucun doute influencé par l'enseignement du structuralisme tchèque, qui soutient que les textes littéraires se doivent d'être appréhendés uniquement en fonction de leurs mérites propres, en tant que structures de signes autonomes, sans l'interférence de la réalité extralittéraire¹⁹. » Cette approche « sémiologique » permet de mieux cerner la volonté farouche de Kundera, confinant au désir d'anonymat, de s'effacer derrière son œuvre. Ainsi cet aveu, lors de sa dernière apparition à la télévision en 1984 : « Je ne manque pas d'ambition, mais j'aimerais rester invisible. Ça a toujours été mon rêve d'écrire sous un pseudonyme. Mais c'est très difficile d'arranger une telle mystification²⁰. »

« Le trait distinctif du vrai romancier : il n'aime pas parler de lui-même », écrit encore Kundera dans *L'Art du roman*. Cette exigence implique l'absence de confidences et de confessions, mais le contraint également à s'abstenir de produire tout document écrit (lettres, journal, etc.) susceptible d'être publié contre son gré, que ce soit de son vivant ou *a fortiori* après sa mort. « Un vieillard se voit encore reconnaître tous les droits de l'homme. Le mort, au contraire, les perd l'instant même de son décès. Aucune loi ne le protège plus de la calomnie, sa vie privée a cessé d'être privée ; les lettres que lui ont écrites ses amours, l'album de souvenirs que lui a légué sa mère, rien de tout cela, rien, plus rien ne lui appartient²¹. »

« Nous n'avons pas eu de correspondance, confie son ami Alain Finkielkraut. Ce n'est pas un homme qui écrit des lettres car il se protège beaucoup. J'imagine mal qu'il existe une correspondance de Kundera. Peut-être avec certains de ses

amis pragois ? Mais je suis un peu dubitatif. Son obsession, c'est que rien ne s'interpose entre le lecteur et son œuvre. Voilà pourquoi il efface les traces : je souhaite bien du plaisir à son biographe. C'est la raison aussi pour laquelle il ne s'engage pas – ce n'est pas par peur. Il ne veut pas être un intellectuel mais un écrivain, un romancier, qui donc n'existe que par ses romans. C'est une obsession flaubertienne. Sauf que, contrairement à Flaubert, cela va jusqu'à un rejet de la correspondance. Il doit penser que celle-ci sera publiée et il n'en a pas envie. Seule compte son œuvre et rien qu'elle. Et c'est ainsi qu'il prépare sa postérité. Selon lui, l'auteur est un sujet souverain. C'est lui qui décide de ce qui fait partie de l'œuvre et de ce qui n'en fait pas partie. Il sait qu'aujourd'hui l'obsession de l'archive remplace le culte des œuvres et il ne veut pas que son œuvre soit dissoute dans l'archive. D'où sa volonté de ne pas laisser d'archives²². »

La radicalité avec laquelle Kundera protège sa vie privée n'a pas que des fondements littéraires. Elle découle aussi de son expérience du totalitarisme, pour lequel l'homme sauvegardant sa vie privée est *a priori* suspect, puisqu'il a forcément quelque chose à cacher. Ce postulat idéologique totalitaire apparaît dans *La Plaisanterie*, lorsque Pavel Zemanek, jeune responsable communiste, déclare dans l'une de ses allocutions : « L'homme nouveau diffère de l'ancien par le fait qu'il a rayé de sa vie le divorce entre le privé et le public. » Au même moment Helena, sa future femme, s'exclame sans ambages : « J'ai toujours pensé que la créature humaine était indivisible, seul le bourgeois dans son imposture se partage entre un être public et un homme privé, tel est mon credo. » Utopie de la transparence rêvée par André Breton dans *Nadja* (« je continuerai à habiter ma maison de verre où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite ») et cauchemardée par Ievgueni Zamiatine dans son roman dystopique *Nous autres* (1920), dont les personnages évoluent entre les « murs transparents » d'une « ville de verre »...

Kundera, qui a vécu sous la férule nazie puis communiste, sait que ce lyrisme de la transparence n'aboutit qu'à la terreur : « la seule réalisation réussie de ce rêve : une société complètement contrôlée par la police²³ ». La condition de la

liberté et de l'authenticité n'est pas, selon lui, la transparence, mais la possibilité pour l'être humain de se soustraire au regard des autres. « Vivre dans la vérité [...] n'est possible qu'à la condition de vivre sans public. Dès lors qu'il y a un témoin à nos actes, nous nous adaptons bon gré mal gré aux yeux de ceux qui nous observent et plus rien de ce que nous faisons n'est vrai²⁴. »

Sa vérité, l'homme ne pourrait l'atteindre pleinement que dans la solitude ou dans l'intimité, avec ceux qu'il a élus comme ses interlocuteurs et avec qui il se sent libre de dire ou de faire des choses qu'il s'interdirait devant des inconnus. Intimité que le totalitarisme lui refuse, ou alors lui dérobe sans qu'il le sache pour la pervertir et s'en servir contre lui. C'est ce qui est arrivé à Jan Prochazka, l'une des grandes figures du Printemps de Prague, dont les conversations téléphoniques, enregistrées par la police, furent ensuite diffusées en feuilleton sur les ondes dans le but de le discréditer. Viol de l'intimité qui inspirera cette réflexion à son ami écrivain : « Quand une conversation d'amis devant un verre de vin est diffusée publiquement à la radio, ce ne peut vouloir dire qu'une chose : que le monde est changé en camp de concentration²⁵. »

Dans le monde capitaliste, Kundera retrouve cette même tentation du dévoilement de la vie privée, sous une forme différente mais tout aussi dévastatrice : « Selon moi, l'indiscrétion est un péché capital. Qui que ce soit qui révèle la vie privée de quelqu'un d'autre mérite d'être fouetté. Nous vivons une époque où la vie privée est en train d'être détruite. La police la détruit dans les pays communistes, les journalistes la menacent dans les pays démocratiques et peu à peu les gens eux-mêmes perdent le goût de la vie privée et la perception qu'ils en ont. Une vie où l'on ne peut pas se cacher des yeux d'autrui, voilà l'enfer. [...] Sans intimité ni secret rien n'est possible, ni l'amour ni l'amitié²⁶. »

À la demande de ses éditeurs, Kundera, au début de sa carrière, a accepté de se prêter au jeu de la promotion en répondant aux interviews, principalement pour la presse écrite, avant de s'apercevoir que dans leurs articles les journalistes se montraient peu fidèles à ses propos ou lui faisaient dire le

contraire de ce qu'il pensait. Depuis 1985, il refuse de participer à des émissions de radio et d'apparaître à la télévision, ou même de se laisser photographier, considérant que son image lui appartient et ne saurait être reproduite sans son accord.

Pour échapper aux photographes, il a commencé par mettre au point des stratagèmes extravagants, comme le rapporte Georges Werler, metteur en scène de *Jacques et son maître* : « Quand on lance une nouvelle pièce, on organise une séance de photos pour la presse. Le jour de la séance, je vois arriver Kundera le visage couvert de sparadraps. Affolé, je lui demande ce qui lui est arrivé. Il me répond : "Ne t'inquiète pas. Ce n'est rien. C'est jusque que je ne veux pas être photographié"²⁷. » « Partout, il y a un photographe, écrira-t-il plus tard dans *L'Immortalité*. Un photographe caché derrière un buisson. Un photographe déguisé en mendiant boiteux. Partout il y a un œil. Partout il y a un objectif. »

Ne pas se montrer publiquement, donc, ou bien rester dans l'ombre. « Il a la phobie des photographes, confirme Alain Finkielkraut. Dans les années 1990, j'avais fait venir à Paris son ami philosophe Karel Kosík. Celui-ci a donné des conférences avec moi, notamment à la Fnac. Kundera y a assisté, caché dans la cabine technique. Cette phobie et ce refus sont allés en s'aggravant. Il y a une raison rationnelle : il n'aime pas l'indiscrétion journalistique et il y a aussi chez lui un souci de tout contrôler. En tout cas, les choses se sont durcies avec le temps. Il mène une vie beaucoup plus retirée que dans les années 1980²⁸. »

Comment expliquer cette quasi-réclusion dans laquelle vit aujourd'hui l'écrivain ? François Kérel, qui malgré leur amitié ne l'a plus rencontré depuis des années, ne s'en étonne qu'à moitié : « Tous les gens qui viennent des ex-pays communistes ont une caractéristique, ce sont tous des écorchés vifs. Ils ont appris à se méfier de tout, y compris de leurs amis. Ce sont des gens qui ont vécu dans la crainte. Et Milan n'échappe pas à cette règle. Il est très secret, il est comme ça. C'est quelque chose que je peux comprendre. Mais ce trait de caractère s'est peut-être exacerbé avec le grand âge²⁹. »

L'Express, 20 octobre 2008.

Comme le constate le critique Ondřej Horák : « Milan Kundera est sans doute une personnalité qui dépasse le milieu tchèque. Ce dernier a du mal à l'accepter et vice-versa : il semble que Kundera lui aussi ait du mal à accepter cette difficulté de compréhension qu'il suscite dans son pays » (*Lidové noviny*, cité par Radio Prague, novembre 2017).

Milan Jungmann, « *Le paradoxe de Kundera* », 1988, in Peter Petro (dir.), *Critical Essays on Milan Kundera*, G. K. Hall & Co, New York, 1999.

Né en 1931, Ivan Klíma est notamment l'auteur du roman *Amour et Ordures* (Seuil, 1992).

Philip Roth, « A Conversation in Prague », *The New York Review of Books*, 12 avril 1990, in *Parlons travail*, op. cit.
Ibid.

Notamment ses articles parus dans *Le Débat* : « Prague, un poème qui disparaît » (1980) et « Un Occident kidnappé » (1983).

Claude Roy, *La Fleur du temps, 1983-1987*, Gallimard, 1987.

Cf. *Ty Rudá krávo*, 2 (13, 14 et 15), 1992, « Kompletní seznam spolupracovníků StB I.díl » (Liste complète des collaborateurs de la STB, vol. 1, 2 et 3).

« Kundera prý udal svého známého komunistické policii » [Kundera aurait dénoncé l'une de ses connaissances à la police communiste], *Lidové noviny*, 12 et 14 octobre 2008. Cité par Muriel Blaive dans *L'Ouverture des archives de la police politique de Zdena Salivarova à Milan Kundera*, La Découverte, 2009.

« Pour l'honneur de Milan Kundera », *Le Point*, 23 octobre 2008.

D'après Zdeněk Pešat, le dénonciateur aurait été Miroslav Dlásk.

« On avait dû beaucoup calomnier Milan K. », *Causeur*, 6 novembre 2008.

« Les exils de Kundera », *Le Nouvel Observateur*, 31 octobre 2008.

« Milan Kundera ou l'offense du silence », *Le Monde*, 18 octobre 2008.

« Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », 10 mai 1985 ; in *L'Art du roman*.

L'Art du roman.

William Faulkner, lettre à Malcolm Cowley, 11 février 1949. Ce à quoi Kundera ajoute, dans *L'Art du roman* : « Soulignons : livres et imprimés ; donc pas de manuscrits inachevés, pas de lettres, pas de journaux. »

Jan Čulik (Université de Glasgow), « Milan Kundera », 2000 (www.blisty.cz/video/Slavonic/Kundera.htm). Traduit de l'anglais par l'auteur.

« Apostrophes », Antenne 2, 27 janvier 1984.

L'Immortalité.

Rencontre avec l'auteur.

Les Testaments trahis.

L'Insoutenable Légèreté de l'être.

Ibid.

Entretien avec Olga Carlisle, *New York Times*, art. cit.

Rencontre avec l'auteur.

Idem.

Conversation avec l'auteur.

Un moderne antimoderne

En 1950, Hermann Broch donne aux États-Unis une conférence sur le kitsch, sujet qu'il a déjà traité incidemment dans plusieurs essais. De cette conférence sera tiré cinq ans plus tard un petit livre intitulé *Quelques remarques à propos du kitsch*¹. Son originalité est d'étendre la notion de kitsch, réservée jusqu'alors à l'art et aux objets, aux individus et aux relations qu'ils entretiennent avec lesdits objets, mais aussi avec leurs congénères et avec eux-mêmes. D'origine allemande et d'étymologie incertaine (peut-être forgé d'après le verbe *kitschen* : ramasser les ordures dans la rue), le mot *kitsch*, d'abord employé davantage comme adjectif que comme substantif, apparaît dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Selon Broch, l'essor du kitsch est lié au mode de production capitaliste et bourgeois, la production de masse à l'usage du plus grand nombre se substituant à un art aristocratique destiné à une élite. Cependant, alors qu'initialement l'adjectif *kitsch* qualifiait une forme médiocre d'art, Broch introduit le concept d'« homme-kitsch », un être dont la manière stéréotypée d'envisager le monde est directement issue du romantisme sentimental allemand.

En 1984, Kundera fait du kitsch l'un des mots clés de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : « J'étais un peu inquiet, avouera-t-il plus tard dans *L'Art du roman*. [...] En effet, ce mot était quasi inconnu en France, ou bien connu dans un sens très appauvri. Dans la version française du célèbre essai d'Hermann Broch, le mot kitsch est traduit par "art de pacotille". Un contresens, car Broch démontre que le kitsch est autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût. Il y a l'attitude kitsch. Le comportement kitsch. » Kundera amplifie cet élargissement sémantique. Cantonné à l'origine à la sphère

esthétique, le kitsch devient sous sa plume une catégorie existentielle permettant de décrypter la plupart des domaines de la vie humaine : artistique, politique, philosophique, affective. Par ce biais, Kundera revient à son thème favori, celui de l'être. Il lui faut pour cela remonter à la Genèse et au récit de la création du monde. Il discerne deux attitudes. D'abord celle des croyants, qui adhèrent sans réserve à l'événement dans sa perfection : « Il [en] découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale accord catégorique avec l'être². » À l'inverse, la seconde attitude consiste à prendre acte de l'imperfection de ce monde, imperfection qu'illustre l'expulsion de la matière fécale à laquelle se livre l'homme à l'abri des regards.

En apparence triviale, cette dichotomie a, selon Kundera, des répercussions aussi bien théologiques (si l'homme a été créé à l'image de Dieu, cela implique que celui-ci a des intestins, idée pour le moins blasphématoire) qu'esthétiques : « Le désaccord avec la merde, poursuit-il dans le même ouvrage, est métaphysique. 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. [...] Il s'ensuit que l'accord catégorique avec l'être a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le kitsch³. »

Au-delà de ces considérations métaphysiques, le ralliement au caractère parfait du monde suffirait à justifier la nécessité de se reproduire. Le regard de Kundera sur le sujet est sans équivoque. Les personnages de ses romans sont, comme lui, sans enfants. Ou, lorsqu'ils ont engendré, ils entretiennent avec leur progéniture des rapports quasi inexistantes ou conflictuels : ainsi, dans *La vie est ailleurs*, la possessivité de la mère de Jaromil qui, par son comportement névrotique, empêche son fils d'accéder à l'âge adulte et entraîne indirectement sa mort prématurée.

Dix ans plus tôt, dans *La Valse aux adieux*, dont l'un des sujets est l'enfantement, Kundera énumérait déjà, par la bouche de Jakub devisant avec son ami Bertlef, toutes les raisons de ne pas procréer. « La maternité, déclare-t-il, est l'ultime et le plus grand tabou, celui qui recèle la plus grave malédiction. » Suit la liste des arguments contre l'enfantement, annonçant déjà le concept d'accord catégorique avec l'être : « Avoir un enfant, affirme-t-il, c'est manifester un accord absolu avec l'homme. Si j'ai un enfant, c'est comme si je disais : je suis né, j'ai goûté à la vie et j'ai constaté qu'elle est si bonne qu'elle mérite d'être répétée. » Démonstration péremptoire à laquelle le mystique Bertlef répond de la façon suivante : « Et vous ne trouvez pas que la vie est bonne ? » Embarrassé par la simplicité de la question, Jakub maintient sa position, tout en concédant que c'est plus le doute que la certitude qui dicte ses paroles : « [Il] voulait être précis et dit avec prudence : “Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne pourrai jamais dire avec une totale conviction : l'homme est un être merveilleux et je veux le reproduire”. »

Dans un élan catastrophiste, il assimile ensuite toute politique nataliste, qu'elle soit le fait des chrétiens ou des communistes, à une action de propagande menant l'homme à sa perte : « Guidée par le seul désir de perpétuer l'espèce, l'humanité finira par s'étouffer sur sa petite terre. » Affirmation aux accents malthusiens que, dans sa misanthropie, Kundera prolonge par une interrogation sur le conditionnement social et scolaire subi par les enfants : « Et évidemment je dois aussi me demander dans quel monde j'enverrais mon enfant. L'école ne tarderait pas à me l'enlever pour lui bourrer le crâne de contrevérités [...]. Faudrait-il que je voie mon fils devenir sous mes yeux un crétin conformiste ? » Enfin, ultime raison de s'abstenir de procréer, peut-être la plus importante pour un libertin, la désérotisation du corps féminin par la maternité : « Je ne peux penser sans dégoût que le sein de ma bien-aimée va devenir un sac à lait. » Klima, autre personnage du roman, partage cette répulsion. Son amante d'un soir, qu'il a mise en enceinte, a cessé de susciter son désir : « La grossesse de Ruzena la repoussait doucement et imperceptiblement dans le territoire asexué de l'angoisse. Il s'était certes enjoint de se montrer tendre avec elle, de

l'embrasser, de la caresser [...], mais ce n'était qu'un geste, un signe vide, où les intérêts du corps étaient complètement absents. »

Pour Kundera, le besoin d'enfanter est l'attitude kitsch par excellence, celle par laquelle l'homme-kitsch exprime son désir d'éternité. Le kitsch est un renoncement à la lucidité et un refus d'affronter la condition humaine : « C'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue⁴. » Émanation de la démocratie propre au capitalisme, le kitsch aurait quelque chose à voir avec la bêtise et la sentimentalité, deux facettes du mensonge. Pour fédérer les consciences, il n'a d'autre moyen que de tout niveler par le bas. Il s'agit, poursuit-il, de « plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. Il nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons et sentons⁵. »

Le kitsch serait donc un cache-misère, ou plutôt une représentation de cette misère sous des dehors gratifiants qui nous la rendent supportable. C'est pourquoi, souligne Kundera, il est si prisé par tous les hommes politiques de tout bord. Le kitsch, en tant qu'outil de propagande, fut d'abord l'apanage des régimes totalitaires. « Ce n'est pas un hasard, écrivait Hermann Broch, si Hitler (comme son prédécesseur Guillaume II) a été un partisan absolu du kitsch. Il vivait le kitsch sanglant et il aimait le kitsch des pièces montées. Ils les trouvaient beaux tous les deux. Néron, lui aussi, était un amateur de beauté empressé et ses dons artistiques étaient peut-être même supérieurs à ceux d'Hitler⁶. » De même, Staline enrôla le kitsch, rebaptisé pour la circonstance « réalisme socialiste », au service de sa dictature meurtrière. Pour Sabina, peintre et maîtresse de Tomas dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, le modèle communiste du kitsch est la fête du 1^{er} mai, où chacun est tenu de manifester sa joie sous peine de passer pour un traître à la classe ouvrière : « La fête du 1^{er} mai s'abreuvait à la source profonde de l'accord catégorique avec l'être. Le mot d'ordre tacite et non

écrit du cortège n'était pas "Vive le communisme !" mais "Vive la vie !". La force et la ruse de la politique communiste, c'était de s'être accaparé ce mot d'ordre. »

Ce mensonge de la joie obligatoire révolte Sabina. Elle préférerait presque, à cette mascarade du faux bonheur, une violence coercitive réelle, la violence sans fard du régime totalitaire. « Dans le monde communiste réalisé, dans ce monde de souriants crétins avec lesquels elle n'aurait pu échanger la moindre parole, elle aurait crevé d'horreur au bout de huit jours. » Une conscience qui l'entraîne à formuler une sentence que ses amis, militants anticommunistes, peinent à comprendre : « Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch⁷. »

Le kitsch n'est pas propre au communisme. Moins cynique que le kitsch totalitaire, mais plus insidieux, le kitsch « démocratique » joue pourtant sur les mêmes ressorts : l'émotion et la sentimentalité, ces deux ingrédients s'incarnant dans la figure de l'enfant. « Nul ne le sait mieux que les hommes politiques. Dès qu'il y a un appareil photo à proximité, ils courent après le premier enfant qu'ils aperçoivent pour le soulever dans leurs bras et l'embrasser sur la joue. Le kitsch est l'idéal esthétique de tous les hommes politiques⁸. » Militarisée jusqu'à la caricature dans les pays totalitaires, diffusée subrepticement par les médias dans les pays démocratiques, l'image est la même : celle d'un bonheur sans faille ou parfois aussi d'un malheur ou d'une plainte enrobés de bons sentiments⁹.

En Tchécoslovaquie, le jeune Milan Kundera, fervent communiste, crut un temps aux vertus émancipatrices du système soviétique. Artiste et amateur d'art moderne, il a pourtant toujours eu peine à accepter que cette forme d'art soit remplacée par l'esthétique abêtissante des clichés et des bons sentiments. Amoureux de la poésie surréaliste aussi bien tchèque que française, de la musique de Janáček, du cinéma de Fellini, il pensait encore pouvoir réconcilier ces arts bannis avec le socialisme. Sous le règne du kitsch totalitaire subsistait un espace, minuscule et constamment menacé de disparition, pour les comportements déviants : l'individualisme, le non-

conformisme, l'ironie, le scepticisme, l'homosexualité, le choix de ne pas avoir d'enfants. À l'ouest, Kundera s'apercevra que cet espace a disparu, que le kitsch a gagné la bataille et occupe tout le terrain. « Jusqu'à une époque récente, le modernisme signifiait une révolte non conformiste contre les idées reçues et le kitsch. Aujourd'hui la modernité se confond avec l'immense vitalité mass-médiatique, et être moderne signifie un effort forcené pour être à jour, être conforme, être encore plus conforme que les plus conformes. La modernité a revêtu la robe du kitsch¹⁰. »

Kundera s'est défini lui-même comme un « moderne antimoderne ». Cet oxymore impose de faire la distinction entre la modernité, mot lié à un certain moment de l'histoire de l'art, et le modernisme, idéologie progressiste reflétant l'état du monde et de la vie humaine déterminé par le développement des techniques. Comme artiste et romancier, Kundera se situe sans conteste dans le camp des modernes qui, à l'origine d'une révolution esthétique – il cite à cet égard Kafka et Gombrowicz –, balayant des décennies de pesanteur romantique, ont inventé un nouveau langage pour appréhender le monde moderne avec une acuité inédite.

Kundera insiste sans relâche sur l'antinomie entre modernité et monde moderne. Pour preuve, selon lui, le désamour dont est victime le cinéaste Federico Fellini à la fin de sa carrière et dans lequel le romancier perçoit, en 1987, un signe des temps tout à fait révélateur : « Dans la dernière décennie, je n'entends dire que du mal de lui. Ce qui ne me semble pas relever d'une simple versatilité d'humeur et de modes. Je crois y entrevoir quelque chose de plus grave : l'annonce de la fin de l'art moderne ; son rejet passionnel. Comme si (à un moment où les élites culturelles perdent partout leur influence) la médiocrité majoritaire avait pu (enfin !) dire ce qu'elle avait toujours pensé et se venger de ce qui lui était imposé contre ses goûts¹¹. »

Dans une perspective heideggérienne, le kitsch est l'aboutissement de cet oubli de l'être décrit par l'auteur d'*Être et Temps* et que le roman aurait pour tâche, selon Kundera, de réparer. Comme le remarque le critique littéraire iranien

Roghayeh Haghghat Khâh : « Dans l'univers du kitsch, tout aboutit à l'oubli, oubli de la nature, de l'histoire et de soi-même. Tout ce qui pêche par manque de beauté est éliminé car non désiré dans cet univers. Le kitsch nous fait oublier les vérités les plus fondamentales de la vie et Kundera le considère comme un paravent destiné à dissimuler la vérité et la complexité du monde ; un paravent dont personne n'est dépourvu. Actuellement, le kitsch est devenu universel, permanent et familier. Il nous poursuit et personne ne peut s'en défaire totalement. On peut penser d'une certaine manière que l'on fait tout pour oublier l'angoisse de la vie et de la mort en nous réfugiant dans le monde du kitsch, mais n'oublions pas qu'«avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli»¹². »

La septième et dernière partie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* a pour titre « Le sourire de Karénine ». Elle raconte l'agonie et la mort du chien adoré du couple Tomas-Tereza. Poignante et emplie de compassion, elle tranche avec la sécheresse habituelle de l'auteur. Si bien que Bernard Pivot, sur le plateau d'« Apostrophes » en 1984, ose demander au romancier : « Refus du sentimentalisme, sauf sur la mort du chien Karénine. Est-ce que là vous ne vous laissez pas aller au sentimentalisme ? » Dénégation de Kundera : « J'espère que non. Je pense n'être pas tombé dans ce piège. Après la sixième partie, qui est très cynique et brutale, sarcastique, j'ai senti la nécessité de finir dans un *lento adagio* très lent, dans une atmosphère idyllique. Mais cette idylle est minée par la mort qui va venir. Cette idylle est terriblement ambiguë. Tellement ambiguë que je ne crois pas que ce soit du sentimentalisme. » Réponse argumentée, mais non dépourvue d'ambiguïté. Kundera a beau écrire : « Nul [...] ne peut échapper entièrement au kitsch. Quel que soit le mépris qu'il nous inspire, le kitsch fait partie de la condition humaine », il a l'air de sous-entendre le contraire. Comme si l'ambiguïté, l'une de ses armes préférées contre les certitudes, suffisait à le mettre à l'abri du sentimentalisme.

La même idée est suggérée un peu plus tôt dans le même livre, lorsque Sabina, quoiqu'elle sache à quoi s'en tenir à

propos du kitsch, se laisse aller à s'émouvoir à l'écoute d'une rengaine sentimentale : « Cette chanson la touche, mais elle ne prend pas son émotion au sérieux. Elle sait fort bien que cette chanson-là n'est qu'un joli mensonge. À l'instant où le kitsch est reconnu comme un mensonge, il se situe dans le contexte du non-kitsch. » Par cette dernière remarque, Kundera présuppose la subsistance d'une part de vérité dans un monde de mensonge. Il est moins radical en cela qu'un autre critique de la société moderne, le situationniste Guy Debord, qui dès 1967 écrivait dans *La Société du spectacle* : « Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux. »

Son environnement familial et culturel¹³ fait de Milan Kundera un pur enfant de l'art moderne. Lorsqu'en 1947, à l'âge de dix-huit ans, il adhère aux Jeunesses communistes, la révolution esthétique de l'art moderne et la révolution sociale ne sont pour lui, comme pour des milliers de jeunes Tchèques, qu'un seul et même projet. Cette concordance ne fait pour eux aucun doute, comme l'exprime avec vigueur devant ses camarades le Jaromil de *La vie est ailleurs*, citant Marx pour qui la révolution implique le passage du domaine de la nécessité à celui de la liberté : « Ce qui correspondait à cette étape décisive, dans l'histoire de l'art, c'était le moment où André Breton et les autres surréalistes avaient découvert l'écriture automatique et avec elle le trésor miraculeux de l'inconscient humain. Le fait que cette découverte ait eu lieu à peu près en même temps que la révolution socialiste en Russie était hautement significatif, car la libération de l'imagination signifiait pour le genre humain le même bond dans le royaume de la liberté que l'abolition de l'exploitation économique. »

À l'inverse de Jaromil, le jeune Kundera ne tardera pas à déchanter devant l'art prolétarien, le réalisme socialiste défini par les idéologues soviétiques dans les années 1950 se situant aux antipodes de ses goûts artistiques profonds. « Mon scepticisme à l'égard de l'esprit d'avant-garde ne pouvait pourtant rien changer à mon amour pour les œuvres de l'art moderne. Je les aimais et les aimais d'autant plus qu'elles étaient les victimes de la persécution stalinienne¹⁴. » Pour Jaromil, l'art moderne et la révolution se confondent dans un même élan, qualifié par Kundera de lyrique. À cette

conception monolithique, celui-ci oppose, dans *L'Art du roman*, deux sortes d'art moderne, la frontière entre les deux recouvrant plus ou moins celle qui sépare la poésie du roman. L'art de Jaromil glorifie le progrès technique et les lendemains qui chantent, tandis que Kundera admire l'art antilyrique, celui d'un Franz Kafka par exemple, dans lequel il retrouve sa propre vision du monde : « Le monde moderne comme un labyrinthe où l'homme se perd. Le modernisme antilyrique, antiromantique, sceptique. Avec et après Kafka : Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... Au fur et à mesure qu'on s'enfonce dans l'avenir, l'héritage du modernisme antimoderne prend de la grandeur. »

Fidèle à son approche existentielle, Kundera distingue la modernité authentique et libératrice de sa version réifiée et aliénante : « Il y a des œuvres dans l'art moderne qui ont découvert un inimitable bonheur de l'être, le bonheur se manifestant par l'euphorique irresponsabilité de l'imagination, par le plaisir d'inventer, de surprendre, voire de choquer par une invention¹⁵. » Mais cette fragile euphorie de la création est constamment battue en brèche par les tenants de l'oubli de l'être. Dans *L'Immortalité*, Kundera a consacré plusieurs pages à la célèbre phrase de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne », à l'origine de bien des malentendus. Il voit dans le désir d'être moderne un archétype fonctionnant par un effet de miroir : « Est moderne, écrit-il par ailleurs, ce qui se déclare moderne et est accepté comme tel¹⁶. »

Il ne faudra que peu de temps à Kundera, après son installation en France, pour prendre conscience des menaces qui pèsent sur la culture dans la société capitaliste et du rôle néfaste qu'y jouent les médias. « La voix de la culture pourrait disparaître dans le vacarme du journalisme, prévient-il en 1984. [...] L'esprit des médias est contraire à celui de la culture, telle du moins que l'Europe des temps modernes la connaît : la culture est basée sur l'individu, les médias mènent vers l'uniformité ; la culture éclaire la complexité des choses, les médias les simplifient ; la culture n'est qu'une longue interrogation, les médias ont une réponse rapide à tout ; la culture est la gardienne de la mémoire, les médias sont chasseurs de l'actualité¹⁷. » Bref, comme ils tendent à la

simplification et à l'approximation, les médias introduisent de la confusion dans le monde. Ce constat n'est pas étranger au choix de Kundera de refuser toute demande d'interview, de peur que ses propos ne soient falsifiés.

Comme le prophétisait Tocqueville¹⁸ en 1840, l'individualisme forcené de la société démocratique engendre le plus grand conformisme. Ce paradoxe de notre société moderne où, sous couvert de liberté individuelle, chaque citoyen peut prétendre exprimer par écrit ses opinions et ses états d'âme et faire respecter ses droits, même quand cela confine au ridicule, Kundera en donne maints exemples. Parmi tant d'autres : la « graphomanie », traduction éditoriale, selon Kundera, du narcissisme contemporain : « L'autobiographie envahit le roman et tout le monde veut écrire. La passion moderne de tout un chacun est de parler de soi, de s'exprimer. On sacralise cette passion de la graphomanie, alors que, selon moi, il s'agit de la manifestation la plus grotesque, la plus dérisoire de la volonté de puissance d'aujourd'hui : imposer son moi aux autres¹⁹. » Dans *L'Immortalité*, c'est du « droit-de-l'hommisme » dont il se gausse : « Le monde est devenu un droit de l'homme et tout s'est mué en droits : le désir d'amour en droit à l'amour, le désir de repos en droit au repos, le désir d'amitié en droit à l'amitié, le désir de bonheur en droit au bonheur, le désir de publier un livre en droit à publier un livre, le désir de crier la nuit dans les rues en droit de crier la nuit dans les rues... »

Dans ce monde faussement moderne, se désole Kundera, les idéologues ont été remplacés par les « imagologues », étiquette dont il affuble publicitaires, conseillers en communication, designers, stars du show-business et autres créateurs de mode. Ces serviteurs du système, qui ont substitué l'image au slogan et édifié le kitsch comme norme esthétique et comportementale universelle, Kundera les traitait déjà en 1986, bien avant l'apparition d'Internet et la « révolution » numérique, de « collabos ». « On se rend compte que l'activité de l'homme a le caractère d'une collaboration. Tous ceux qui exaltent le vacarme mass-médiatique, le sourire imbécile de la publicité, l'oubli de la nature, l'indiscrétion élevée au rang de vertu, il faut les appeler : collabos du moderne²⁰. » Depuis, le

romancier s'est muré dans le silence, mais on devine aisément ce qu'il peut penser de l'époque actuelle, celle des réseaux sociaux et des *fake news*.

Dans le monde crépusculaire que décrit Kundera à partir du milieu des années 1980, les « imagologues » ont tellement perverti la réalité que, par un habile tour de passe-passe, ils ont réussi à faire oublier non seulement ce qu'était la beauté, mais aussi le caractère tragique de la condition humaine, sans que personne ne s'en aperçoive. « La mort devient invisible, observe-t-il. Il y a quelque temps déjà que la rivière, le rossignol, les chemins traversant les prés ont disparu de la tête de l'homme. [...] Quand la nature disparaîtra demain de la planète, qui s'en apercevra ? [...] Où sont encore les grands poètes ? Ont-ils disparu ou bien leur voix est-elle devenue inaudible ? En tout cas, changement immense dans notre Europe impensable jadis sans poètes. Mais si l'homme a perdu le besoin de poésie, s'apercevra-t-il de sa disparition ? La fin, ce n'est pas une explosion apocalyptique. Peut-être n'y a-t-il rien de plus paisible que la fin²¹. » Comme le remarque Alain Finkielkraut, ce pessimisme a quelque chose de paradoxal : « Cet homme qui met l'humour au cœur de son œuvre est en même temps complètement désespéré. Il n'attend plus rien, n'espère plus rien. Il a connu le communisme. On aurait pu croire qu'il se satisferait des bienfaits et des libertés qu'accorde la démocratie. Mais il voit aussi une autre version – certes plus douce – de la modernité à l'œuvre. Et cette modernité lui apparaît comme totalement destructrice²². »

Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Allia, 2012.

L'Insoutenable Légèreté de l'être.

Ibid.

L'Art du roman.

Ibid.

Hermann Broch, *op. cit.*

L'Insoutenable Légèreté de l'être.

Ibid.

On songe à ce rictus vide, tenant lieu de pensée, que raille Philippe Muray à propos de Ségolène Royal, dont il moque avec cruauté le « sourire à visage humain » : « C'est un sourire tutélaire et symbiotique. Un sourire en forme de giron. C'est le sourire de toutes les Mères et la mère de tous les sourires. [...] "Je souris partout" est le slogan caché de ce sourire et aussi son programme de gouvernement. [...] Ce n'est pas le sourire du Bien, c'est le sourire de l'abolition de la dualité tuante et humaine entre Bien et Mal, de laquelle sont issus tous nos malheurs, tous nos bonheurs, tous nos événements, toutes nos vicissitudes et toutes nos inventions, c'est-à-dire toute l'Histoire. » (*Le Sourire à visage humain*, Manitoba/Les Belles Lettres, 2007.)

« Discours de Jérusalem », in *L'Art du roman*.

« Kafka, Heidegger, Fellini », *Le Messager européen*, avril 1987.

« La légèreté et l'oubli de l'être. Retour sur *L'Insoutenable Légèreté de l'être* de Milan Kundera », *La Revue de Téhéran*, n° 2, janvier 2006.

Voir les chapitres 1 et 3, p. 9 et 41.

Les Testaments trahis.

Ibid.

L'Art du roman.

Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Lire*, février 1984.

Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*.

Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Lire*, février 1984.

L'Art du roman.

Conversation avec Christian Salmon, in *L'Art du roman*.

Rencontre avec l'auteur.

Épilogue

Le 1^{er} avril 2011, Milan Kundera fête son quatre-vingt-deuxième anniversaire. C'est l'occasion pour Gallimard, son éditeur de toujours, de publier l'écrivain dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade. Deux tomes regrouperont par ordre chronologique quinze de ses œuvres : un recueil de nouvelles, neuf romans, quatre essais et une pièce de théâtre. Kundera rejoindra ainsi le club très fermé des écrivains entrés dans la Pléiade de leur vivant : Gide, Malraux, Claudel, Montherlant, Martin du Gard, Green, Saint-John Perse, Yourcenar, Char, Gracq, Ionesco, Sarraute, Lévi-Strauss.

Malgré cette marque de reconnaissance, Kundera hésite avant de donner son accord à Antoine Gallimard. Peut-être craint-il d'être « panthéonisé » avant l'heure et d'assister, impuissant, à la dissection de son œuvre, analysée, commentée et annotée dans le cadre de l'approche critique spécifique à cette collection de référence. Il finit par accepter, non sans poser ses conditions : l'édition ne comprendra pas la totalité de ses écrits, mais seulement les œuvres qu'il aura jugées dignes d'y figurer. C'est pourquoi les volumes ont pour titre l'inhabituel *Œuvre*, au singulier, et non *Œuvres complètes*. Ils ne doivent nullement être considérés comme exhaustifs, ni comme une simple succession de livres, mais comme un tout, un ensemble construit, débarrassé de tout ce qui pourrait nuire à sa cohérence interne. Ainsi Kundera a-t-il écarté les écrits de circonstance, ou ceux qu'il juge inaboutis. On n'y trouve nulle trace de son œuvre poétique (antérieure à l'œuvre romanesque), ni son essai sur Vančura, ni de deux de ses trois pièces, *Ptákovina* (« La sottise ») et *Les Propriétaires des clefs* (pourtant publiée en français et déjà montée en France), non plus que ses articles parus dans *Le Débat* dans les années 1980. Autre singularité : l'absence totale d'annexes et d'archives, Kundera se refusant à dévoiler les coulisses de ses

livres. L'ouvrage, contrairement aux habitudes de la collection, ne contient aucun appareil critique : aucune note, aucune variante, aucune biographie de l'auteur, la seule biographie autorisée étant celle de l'œuvre, livre par livre, rédigée par l'universitaire québécois François Ricard.

« J'ai mis trois ans à préparer cette édition, raconte ce dernier. C'est vraiment une édition d'auteur. Ce n'est pas une édition savante ou universitaire qui chercherait à écraser le texte sous toutes sortes de commentaires et d'éclaircissements – et donc d'une interprétation. Ça donne un Pléiade bien plus léger, qui est complètement dominé par le texte. En somme, ce n'est pas le triomphe d'un critique, c'est le triomphe d'un auteur. [...] Dans le cas de Kundera, des notes explicatives auraient été vraiment superfétatoires, dans la mesure où il n'y a vraiment rien dans ses textes qui soit obscur. Le style de Kundera est la limpidité même. Il n'y a pas d'allusions obscures. Et les éclaircissements, à mon avis, deviendraient vite des interprétations. Quant aux variantes, elles auraient été quasi impossibles car Kundera retouche perpétuellement ses textes et ne conserve pas lui-même ses manuscrits. À ses yeux, publier ce qu'un auteur a raturé est une atteinte aux droits de l'auteur, autant que de censurer ce qu'il a publié¹. »

Cette présentation minimaliste ne sera pas du goût de tout le monde. Un groupe de six chercheurs de l'université de Lausanne publiera dans le quotidien suisse *Le Temps* un article au vitriol, intitulé « Kundera en Pléiade, une édition sans substance », dénonçant une tentative de manipulation. La mise à la trappe de toute archive n'est rien d'autre, selon eux, qu'un moyen pour l'auteur d'imposer une certaine image de son travail : « Plutôt que de texte “pur”, il faudrait alors parler d'un texte “épuré”, ce qui est tout autre chose. [...] Dans l'édition proposée en Pléiade, la complaisance active de l'éditeur et du professeur Ricard garantit à peu de frais la promotion déshistoricisée de Kundera en écrivain universel. L'auteur peut, c'est son droit, aspirer à un art spontanément définitif, cohérent et affranchi de toutes circonstances historiques. Mais qu'un professeur universitaire et une collection réputée sérieuse concourent à une telle vision, voilà en revanche qui inquiète². »

Ce Pléiade non pas exhaustif mais récapitulatif semble mettre un point final à une activité littéraire de près de soixante années. Or, en avril 2014, à la surprise générale, l'écrivain publie un nouveau roman, le premier depuis 2003, sorte de codicille à son œuvre-testament publiée trois ans plus tôt. Le titre de ce court texte de 129 pages, *La Fête de l'insignifiance*, donne à lui seul l'esprit du livre, un esprit inchangé dans lequel l'euphorie et la fantaisie le disputent au désespoir et à la lucidité. Malgré son grand âge, Kundera n'a rien perdu de sa verve. Il semble même n'avoir jamais été aussi jeune. Comme dans certaines de ses premières nouvelles (on pense notamment au *Colloque*, écrit au début des années 1960), la conversation prime sur l'intrigue. Le livre met en scène quatre amis – Ramon, Charles, Caliban et Alain – qui devisent nonchalamment sur différents sujets en flânant dans les allées du jardin du Luxembourg ou autour d'un verre. Le cinquième compère, D'Ardelo, est un vieux Don Juan, personnage kundérien par excellence. Avec malice, Kundera nous livre son secret de séducteur : l'insignifiance. « Quand un type brillant essaie de séduire une femme, celle-ci a l'impression d'entrer en compétition. Elle se sent obligée de briller elle aussi. De ne pas se donner sans résistance. Alors que l'insignifiance la libère. L'affranchit des précautions. [...] La rend insouciant, et partant, plus facilement accessible. »

À un âge où ne pèsent plus les enjeux amoureux, l'écrivain s'amuse à observer l'évolution des mœurs érotiques, comme le déplacement du centre de la séduction féminine de la poitrine ou des fesses vers le nombril, désormais impudiquement exhibé par les jeunes filles. Pourtant, sous le détail anecdotique, comme toujours, percent des sujets plus profonds, celui de l'amitié ou du bonheur, par exemple. Et, malgré la mélancolie perceptible derrière ces réflexions, Kundera, fidèle à lui-même, se garde bien de porter des jugements, préférant aborder les choses avec ce qui a toujours été son arme romanesque de prédilection : l'ironie. Un parti pris qui, au-delà de la noirceur et du désenchantement, le préserve de toute amertume et le conduit à écrire, comme un résumé de toute son œuvre : « Nous avons compris depuis longtemps qu'il n'était plus possible de renverser ce monde, ni de le remodeler, ni d'arrêter sa malheureuse course en avant. Il

n'y avait qu'une résistance possible : ne pas le prendre au sérieux. »

Le Devoir, 23 avril 2011.

Le Temps, 4 avril 2011. L'article est signé par Jérôme Meizoz, Marta Caraion, Valentine Nicollier, Véronique Rohrbach et Vincent Verselle.

Chronologie

1891

17 août : naissance de Ludvík Kundera (père de Milan) à Brno, en Moravie, province de l'Autriche-Hongrie.

1909-1913

Apprentissage musical de Ludvík Kundera, qui devient l'élève du compositeur Leoš Janáček.

1915

25 mai : engagé dans le 8^e régiment d'infanterie de l'armée austro-hongroise, Ludvík Kundera est fait prisonnier par les troupes de la « Triple-Entente » (France, Royaume-Uni, Russie). Il est enrôlé dans les « Légions tchécoslovaques », dont il fonde et dirige l'orchestre. Pendant la révolution russe, les Légions tchécoslovaques sont obligées de fuir vers la Sibérie.

1918

Octobre : déclaration d'indépendance de la Tchécoslovaquie à Darney (Vosges), suivie de la création de la I^e République tchécoslovaque dont le président est Tomáš Masaryk.

1920

Retour à Brno de Ludvík Kundera, qui accepte un poste d'enseignant au conservatoire de la ville.

1921

Ludvík Kundera, nommé chef de chœur de la chorale Lumir, commence une carrière internationale de pianiste.

1928

16 juin : mariage de Ludvík Kundera avec Milada Janošíková (née en 1902).

1929

1^{er} avril : naissance à Brno de Milan Kundera, unique enfant du couple.

1934

Milan commence l'apprentissage de la musique (piano et composition) avec son père. Il aura pour professeurs Pavel Haas (mort à Auschwitz en 1944) et Václav Kaprál.

1935

Milan Kundera entre à l'école primaire, le même jour que Jan Trefulka, futur écrivain, avec qui il se lie d'amitié.

Edvard Beneš remplace Marazyk à la tête de la République tchécoslovaque.

1938

30 septembre : les accords de Munich préludent au démantèlement de la Tchécoslovaquie.

1939

15 mars : invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes d'Hitler. La Bohême-Moravie est placée sous protectorat allemand.

Été : Milan Kundera découvre l'œuvre du poète surréaliste Vítězslav Nezval.

1943

Milan Kundera commence à écrire des vers. Il pratique la boxe.

8 septembre : le militant communiste Julius Fučík est arrêté, torturé et exécuté par la Gestapo. Douze ans plus tard, Kundera lui rendra hommage dans un long poème épique.

1945

9 mai : Prague est libérée par les Soviétiques.

Nationalisation du cinéma tchèque et création de l'Académie du film de Prague (Famu).

Milan Kundera publie des traductions en tchèque de Vladimir Maïakovski dans la revue *Gong*, à Brno-Kralovo.

1946

Influencé et encouragé par son cousin Ludvík (1920-2010), Milan Kundera publie un poème « En souvenir de Pavel Haas » dans la revue *Mladé Archy*, à mi-chemin entre le surréalisme et la poésie du groupe 42 (Blatný, Kainar, Kolar, trois poètes qu'il adore).

Premiers contacts avec le milieu artistique de Prague.

1947

Avril : adhère aux Jeunesses communistes.

Assiste, dans un théâtre de Brno, à une représentation de *Huis clos* de Jean-Paul Sartre. « Depuis, jamais aucune pièce ne devait me causer un ébranlement comparable. »

1948

Ludvík Kundera, père de Milan, devient recteur de l'Académie des arts musicaux de Brno. Il le restera jusqu'en 1961.

Milan Kundera achève ses études secondaires au lycée Kapitána Jaroše de Brno. Il entreprend des études de littérature et d'esthétique à la faculté des Arts de l'université Charles de Prague, qu'il quitte au bout de deux semestres pour rejoindre la Famu, où il suit des cours de mise en scène et d'écriture scénaristique.

21 février : le Coup de Prague porte au pouvoir les leaders communistes Klement Gottwald et Rudolf Slánský. La Tchécoslovaquie fait partie désormais du bloc de l'Est, sous la coupe de l'Union soviétique.

Milan Kundera est exclu peu après du Parti communiste, ainsi que son ami Jan Trefulka, pour « activités anti-Parti ».

1950

Réside à la cité universitaire de Letna. Interrompt temporairement ses études pour des raisons politiques. Écrit des poèmes de propagande (notamment à la gloire des grandes aciéries de Moravie) dans des revues de poésie socialistes.

Juin : pendaison de Milada Horáková et Závěš Kalandra, accusés de complot contre l'État (événement évoqué dans *Le Livre du rire et de l'oubli*).

1951

Arrestation de Rudolf Slánský, premier secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque (PCT), accusé de « titisme ».

1952

Après avoir réussi ses examens, Kundera devient lecteur en littérature mondiale à l'Académie du film.

Novembre : onze hauts dirigeants du PCT, dont Slánský et Clementis, sont condamnés à mort à l'issue de procès staliniens aux relents d'antisémitisme.

1953

Février : Milan Kundera publie *L'Homme, un vaste jardin*, son premier recueil de poèmes lyriques. Ce livre est une tentative de se démarquer du réalisme socialiste prôné par l'orthodoxie communiste, mais en gardant un point de vue marxiste.

Mars : morts de Staline et de Klement Gottwald, président de la République tchécoslovaque. Antonín Novotný prend la tête du Parti.

Kundera traduit *Acier et Tendresse*, du poète ukrainien Pavlo Tytchyna.

1955

Publie *Le Dernier Mai*, long poème épique de propagande, vibrant hommage à Julius Fučík, héros de la résistance communiste contre l'occupation de la Tchécoslovaquie pendant la Seconde Guerre mondiale.

Écrit pour une revue l'article « Discussion sur notre héritage », dans lequel il défend l'avant-garde poétique tchèque et européenne, considérée comme décadente par le régime.

1956

Début d'un processus réformateur au sein de PC tchécoslovaque.

Avril : le Congrès des écrivains marque le début d'une relative autonomie des arts.

Milan Kundera est réadmis au Parti communiste.

Création de la revue *Svetová literatúra* (« Littérature mondiale ») par l'écrivain Josef Škvorecký, qui publie des partisans de l'ouverture.

Création de la revue *Květen*, où publie le « groupe des poètes de la vie quotidienne : Milan Kundera (seul provincial), Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Miroslav Florian, Miroslav Červenka, Miroslav Holub.

1957

Publication de *Monologues*, troisième recueil de Kundera, composé de trente-six poèmes sur les rapports amoureux, condamnés comme « intolérablement cyniques ». Ses derniers poèmes seront publiés dans l'édition de 1964 (qui comprend « Monologue sur le long sommeil »).

1958

Pause de quatre ans dans le processus réformateur du PC tchécoslovaque. Pendant cette période, la contestation se concentre dans l'activité théâtrale.

Parution du roman de Josef Škvorecký, *Les Lâches*, qui fait scandale et est retiré de la distribution. L'écrivain sera interdit de publication pendant plusieurs années.

Kundera traduit une compilation de poèmes de Guillaume Apollinaire, avec une préface de Vítězslav Nezval.

1959

Écrit *Moi, Dieu pitoyable*, première nouvelle de *Risibles Amours*. Cette nouvelle sera supprimée de l'édition française en 1970.

1960

Premier essai théorique : *L'Art du roman : le voyage de Vladislav Vančura vers la grande épopée*, sur l'écrivain avant-gardiste de l'entre-deux-guerres. Influencé par le théoricien

marxiste hongrois György Lukacs, ce livre est récompensé de plusieurs prix en Tchécoslovaquie.

1962

Première de la pièce *Les Propriétaires des clefs*, à Brno, dans une mise en scène de Jan Fišer. À Prague, elle sera montée au Théâtre national par Otomar Krejča.

Kundera commence l'écriture de *La Plaisanterie*.

Décembre : 12^e Congrès du PCT, qui marque un certain dégel dans le domaine de la culture. Il se poursuivra jusqu'en 1969.

1963

Janvier : colloque de Liblice, au cours duquel le philosophe Karel Kosík demande la réhabilitation de Hašek et Kafka, tandis que Kundera s'en prend au réalisme socialiste.

Février : première conférence de l'Union des cinéastes sur le film de fiction. Débuts de la « Nouvelle Vague tchèque ».

27-28 mai : un colloque à l'Union des écrivains tchécoslovaques met en cause la non-reconnaissance officielle de Franz Kafka.

Dégel de la censure. Certains écrivains interdits réapparaissent. Des romans-reportages critiquant la période stalinienne sont autorisés.

Publication du premier cahier de *Risibles Amours* (*Moi, Dieu pitoyable, Oh ! petites sœurs de mes petites sœurs, Personne ne va rire*), avec comme sous-titre : *Trois anecdotes mélancoliques*.

Abandonne définitivement la poésie.

1964

Été : publication dans *Les Temps modernes*, revue dirigée par Jean-Paul Sartre, de la nouvelle *Personne ne va rire*.

Publication d'un dictionnaire des écrivains tchèques dans lequel réapparaissent les noms d'écrivains qui s'étaient exilés en 1948.

Sortie de *L'As de pique*, premier long-métrage de Miloš Forman, l'un des chefs de file de la « Nouvelle Vague tchèque ».

1965

Kundera publie une nouvelle traduction de textes d'Apollinaire, dont les *Lettres à Lou*. Il rédige à cette occasion une préface intitulée « La grande utopie de la poésie moderne », qu'il défend face aux canons du réalisme socialiste.

Publication du deuxième cahier de *Risibles Amours*.

5 décembre : achève le manuscrit de *La Plaisanterie*.

Adaptation au cinéma de la nouvelle *Personne ne va rire*, mise en scène par Hynek Bočan.

1966

Accorde une longue interview à Antonín Liehm, qui sera publiée en France dans le livre *Trois générations, entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque* (1970).

1967

Avril : publication en Tchécoslovaquie de *La Plaisanterie*. L'ouvrage n'est pas interdit par la censure et se vend à cent vingt mille exemplaires.

27-29 juin : le 4^e Congrès des écrivains voit s'exprimer le mécontentement des intellectuels à l'égard des « forces bureaucratiques ». En ouverture, Kundera prononce un discours remarqué sur le problème de l'héritage national tchèque, insistant notamment sur le fait que, pour survivre, la culture et la littérature tchèques doivent se développer dans des conditions de liberté absolue.

Septembre : exclusion du Parti des écrivains les plus compromis : Liehm, Vaculík et Klíma. Kundera s'en tire avec un blâme.

30 septembre : mariage de Milan Kundera avec Vera Hrabankova, présentatrice à la télévision de Brno.

Kundera écrit la postface d'une édition tchèque de pièces de Jean-Paul Sartre traduites par Antonín Liehm.

1968

Janvier : début du Printemps de Prague. Lors du Comité central du PCT, Novotny est contraint de démissionner. Il est remplacé à la tête du Parti par le réformateur Alexander Dubček.

Mars : création du « Club de la pensée critique », lancé par l'Union des écrivains. Y participent le philosophe Karel Kosík, le poète Miroslav Holub et Milan Kundera.

Printemps : *La Plaisanterie* obtient le prix de l'Union des écrivains tchécoslovaques.

26 juin : suppression de la censure.

27 juin : « Manifeste des 2 000 mots », rédigé par Ludvík Vaculík.

Nuit du 20 au 21 août : invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie. Écrasement du Printemps de Prague.

Octobre : publication en français de *La Plaisanterie*, avec une préface d'Aragon. Séjour à Paris de Milan Kundera pour la promotion du livre.

19 décembre : quatre mois après l'invasion soviétique, Kundera publie dans la revue *Listy* « Le destin des Tchèques », un article dans lequel il dit garder espoir en un socialisme « à visage humain ». Dans le même texte, il reproche à Václav Havel de ne jamais avoir accepté les idéaux communistes et dénonce ceux qui se sont exilés.

Écrit sa deuxième pièce de théâtre, *Deux oreilles, deux mariages*, publiée l'année suivante dans la revue *Divadlo* sous son titre original *Ptakovina* (« La sottise »).

Parution en France de *L'Aveu* d'Artur London (condamné à la prison lors des procès de 1952), livre qui sera porté à l'écran par Costa-Gavras.

Antonín Liehm quitte la Tchécoslovaquie.

Publication du troisième cahier de *Risibles Amours*.

1969

Janvier : *Les Propriétaires des clefs* est monté pour la première fois en France à la Maison de la culture d'Amiens, mis en scène par André Reybaz.

16 janvier : Jan Palach, étudiant en philosophie à l'université Charles, s'immole par le feu sur la place Venceslas, à Prague, pour exiger l'abolition immédiate de la censure.

Printemps : la pièce *Ptakovina* est représentée à Prague.

Avril : Kundera achève le manuscrit de son deuxième roman, *La vie est ailleurs*. Celui-ci sera publié en français en 1973 et en tchèque (à Toronto) en 1979.

17 avril : début de la « normalisation ». Gustáv Husák est nommé premier secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque en remplacement d'Alexander Dubček, dont il avait soutenu la politique un an plus tôt. Il restera à ce poste jusqu'au 17 décembre 1987.

Adaptation au cinéma de la nouvelle *Moi, Dieu pitoyable*, par le réalisateur Antonín Kachlik.

Adaptation au cinéma de *La Plaisanterie* par Jaromil Jireš, dont Kundera a écrit le scénario de bout en bout.

1970

Janvier : publication de l'ensemble des nouvelles de *Risibles Amours*.

Kundera est exclu pour la seconde fois du Parti communiste et de l'Union des écrivains tchécoslovaques.

Automne : publication en français de *Risibles Amours*, traduit par François Kérel.

12 décembre : le PCT publie un long réquisitoire contre le Printemps de Prague. Kundera y est mentionné comme appartenant à un groupe d'écrivains de droite.

1971

Écrit la pièce *Jacques et son maître*, en hommage à Diderot.

12 mai : mort de Ludvík Kundera, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

1972

Achève son troisième roman, *La Valse aux adieux*. Se fait renvoyer de l'Académie du film. Tous les livres de Kundera sont retirés des librairies et des bibliothèques tchèques.

1973

Automne : se rend à Paris pour recevoir le prix Médicis étranger pour *La Vie est ailleurs*.

1974

Avril : reprise de la pièce *Les Propriétaires des clefs* au Théâtre de l'Est parisien, mise en scène par Georges Werler.

1975

Été : invité par l'université de Rennes en tant que professeur associé en littérature comparée, Kundera quitte la Tchécoslovaquie en toute légalité avec sa femme Vera. Loin de se considérer comme un émigré, il envisage cette installation comme provisoire et projette de revenir dans son pays à la fin de son contrat de deux ans.

Octobre : donne son premier cours. Titre du séminaire : « Le roman de Franz Kafka et la tradition culturelle de l'Europe centrale. »

Décembre : à Ústí nad Labem, petite ville du nord de la Bohême, *Jacques et son maître* est monté sous le nom d'« Evald Schorm », réalisateur, scénariste et acteur de la Nouvelle Vague tchèque.

1976

Été : séjour à Belle-Île-en-Mer, au cours duquel il écrit beaucoup.

Publication en français de *La Valse aux adieux*, qu'il pense être son dernier roman.

1977

Plus de deux cents intellectuels tchèques, dont Václav Havel, signent la « Charte 77 », une pétition qui réclame le rétablissement des droits civiques, notamment la liberté

d'expression, de circulation des idées, d'association et de manifestation.

Deux nouvelles de *Risibles Amours*, dont *Le Jeu de l'autostop*, sont adaptées pour le théâtre et mises en scène par Jacques Lassalle.

13mars : mort du philosophe tchèque Jan Patočka, persécuté par la police.

Printemps : commence l'écriture du *Livre du rire et de l'oubli*.

1978

En Sicile, où il doit recevoir le prix Mondello pour *La Valse aux adieux*, Kundera affronte la cabale de la délégation soviétique, emmenée par le poète Evgueni Evtouchenko. Il faudra l'intervention du romancier Leonardo Sciasca pour que le livre de Kundera soit primé.

Automne : se rend au Québec pour participer à la Rencontre internationale des écrivains organisée par François Ricard, futur préfacier de son œuvre dans la Bibliothèque de la Pléiade.

10 octobre : la première partie du *Livre du rire et de l'oubli* paraît dans *Le Nouvel Observateur*.

1979

Printemps : parution en France du *Livre du rire et de l'oubli*, qui entremêle les thèmes de l'amour et de la politique. Le livre contient une satire féroce du dirigeant Gustáv Husák, qualifié d'« homme de l'oubli ».

24 août : Kundera est déchu de la nationalité tchécoslovaque.

Automne : son contrat avec l'université de Rennes arrivé à échéance, l'écrivain-enseignant est recruté par la prestigieuse École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris, où les Kundera emménagent dans le quartier Montparnasse.

1980

Entame l'écriture de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*.

Interviewé par le romancier Philip Roth pour *The New York Times Book Review*.

Publié dans la revue *Le Débat* l'article « Prague, poème qui disparaît » dans lequel, pour la première fois, il dénonce la tentative d'annihilation de la culture tchèque par l'Empire soviétique.

1981

1^{er} juillet : naturalisé français par François Mitterrand, Kundera déclare : « La France est devenue la patrie de mes livres, alors, dans un certain sens, j'ai suivi le chemin de mes livres. »

Création au Théâtre des Mathurins de *Jacques et son maître*, mis en scène par Georges Werler.

1982

Préface *Professeur de désir*, de Philip Roth.

1983

Publié dans la revue *Le Débat* un long article qui fera date : « Un Occident kidnappé », dans lequel il alerte sur la disparition de la culture européenne.

1984

Parution de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*.

Janvier : dernière apparition à la télévision, dans l'émission « Apostrophes » de Bernard Pivot.

Octobre : le prix Nobel de littérature est attribué au poète tchèque Jaroslav Seifert.

Mort de sa mère, Milada Kunderová.

1985

8 mai : reçoit à Jérusalem le « Prix pour la liberté de l'individu dans la société ». Dans un discours prononcé ce jour-là, Kundera rend hommage au rôle joué par les Juifs dans la culture européenne.

Reprend la traduction en français de tous ses romans. Ce travail lui prendra deux ans.

1986

Publication de *L'Art du roman*, essai en français regroupant divers textes, dont des entretiens avec Christian Salmon.

1988

Adaptation au cinéma de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, par Philip Kaufman.

1989

Novembre-décembre : révolution de Velours. Chute du régime communiste en Tchécoslovaquie. Václav Havel devient président de la République.

1990

Janvier : parution de *L'Immortalité*, dernier roman écrit en tchèque, traduit par Eva Bloch.

1^{er} février : intègre le comité de lecture des éditions Gallimard.

1993

Parution des *Testaments trahis*, essai écrit en français.

1995

Publication de *La Lenteur*, premier roman écrit en français.

1998

Publication du roman *L'Identité*.

2003

Publication du roman *L'Ignorance*, le premier qui se passe intégralement à Prague depuis l'émigration de Kundera en France.

2005

Publication de l'essai *Le Rideau*.

2006

Parution en tchèque de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* aux éditions Atlantis, à Brno.

2008

Octobre : le magazine tchèque *Respekt* publie un document des archives de la police politique tchécoslovaque, un procès-verbal d'interrogatoire daté du 14 mars 1950 selon lequel Milan Kundera, alors âgé de vingt ans, aurait dénoncé Miroslav Dvořáček, un jeune déserteur de l'armée tchécoslovaque passé à l'Ouest, condamné par la suite à vingt-deux ans de prison. L'écrivain, choqué par ces accusations, sort de son silence pour nier catégoriquement les faits. Il reçoit le soutien de l'ancien président Václav Havel et de l'historien tchèque Zdeněk Pešat. Entre-temps, plusieurs écrivains de notoriété internationale (Juan Goytisolo, Philip Roth, Salman Rushdie ou Carlos Fuentes) et quatre Prix Nobel de littérature (J. M. Coetzee, Gabriel García Márquez, Nadine Gordimer et Orhan Pamuk) se sont associés pour défendre le romancier et exprimer leur « indignation devant une telle campagne orchestrée de calomnie ».

Représentation de la pièce *Ptakovina* au théâtre Činoherní Klub de Prague.

2009

Publication de l'essai *Une rencontre*.

27-30 mai : colloque à Prague consacré à Milan Kundera.

1^{er} avril : quatre-vingtième anniversaire. À cette occasion, un colloque est organisé à Brno, ville natale de Kundera.

2011

Entre dans la Bibliothèque de la Pléiade, qui publie deux tomes intitulés *Œuvre*. L'ouvrage, où ne figurent ni son œuvre poétique ni certaines de ses pièces de théâtre, est en outre dépourvu d'appareil critique et d'archives. Seule biographie autorisée par l'auteur, celle de son œuvre, rédigée par François Ricard.

2012

11 juin : lauréat du prix de la Bibliothèque nationale de France.

2014

Avril : à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, Kundera crée la surprise en publiant un nouveau roman, *La Fête de l'insignifiance*.

2018

Novembre : le Premier ministre tchèque Andrej Babiš, de passage en France, annonce qu'il a proposé à l'écrivain de recouvrer la nationalité tchèque, perdue quarante ans plus tôt.

REMERCIEMENTS

Je remercie pour leur témoignage et le temps qu'ils m'ont consacré : Miroslav Balaščík, Jean-Claude Carrière, Alain Finkielkraut, François Hirsch (Kérel), Bernard Hue, Antonín J. Liehm et Georges Werler.

Enfin, toute ma gratitude envers mon ami Leonid Heller dont la lecture attentive du manuscrit et les remarques toujours pertinentes ont largement contribué à améliorer la qualité de ce livre.

ÉCRITURE

Romans français et étrangers,
biographies, essais, entretiens...

Il y a forcément un autre titre
de notre catalogue que vous aimerez !

Découvrez-le sur

www.editions.ecriture.com

Rejoignez la communauté des lecteurs
et partagez vos impressions sur



www.facebook.com/EditionsEcriture

Achévé de numériser en février 2019
par Atlant'Communication