

Milan Kundera et la terreur

Catherine De Monie

Promotor: Dr. S. Hillen

Lezer: Prof. Dr. Rasson

Mei 2005

Eindverhandeling voorgelegd
met het oog op het behalen van
de graad van licentiaat in de Romaanse Taal- en Letterkunde

Universiteit Antwerpen
Campus Drie Eiken
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Departement Romaanse Taal-en Letterkunde
Academiejaar 2004-2005

En couverture: adaption libre d'*Irrévérence* par Guy Billout

Avant-propos

Je tiens à remercier les nombreux professeurs qui m'ont patiemment formée. Ma gratitude va plus particulièrement à madame Hillen, qui, pour la rédaction du présent mémoire, m'a mise sur la bonne voie et a su m'y garder – c'est ce que j'ose espérer – tout en me laissant une grande liberté de manœuvre.

Tables des matières

Avant-propos.....	1
Tables des matières	2
1 Introduction.....	3
2 La terreur et le regard.....	9
2.1 Introduction.....	9
2.2 La scène du café.....	11
2.3 La vitrine du boucher	14
2.4 La robe-camisole.....	17
2.5 La belle-mère	19
2.6 Le regard qui faillit.	23
2.7 Le regard nié	25
2.8 Considérations finales	28
3 La terreur et la reconnaissance.....	29
3.1 Introduction.....	29
3.2 La force des mouches.....	29
3.3 Berck tout craché	33
3.4 Le passé d'un bourreau.....	35
3.5 Libertin ?.....	38
3.6 Chantal: la partouse, la pastorale	41
3.7 Une amputation, un nom.....	48
3.8 Considérations finales	53
4 La terreur et la mort	57
4.1 Introduction.....	57
4.2 Le corps, la momie, la mort	57
4.3 Le savon du savant et l'insubmersible canard	63
4.4 Frémir, mourir.....	67
4.5 Considérations finales	73
5 Milan Kundera, la terreur, l'écriture.....	74
5.1 L'auteur et la terreur	74
5.2 L'auteur et l'écriture	77
6 Résumé.....	81
Bibliographie.....	82

1 Introduction

Drôle de terme que la "terreur". Pour les dictionnaires, il désigne à la fois "la chose ou l'être inspirant une grande peur" et cette "grande peur" elle-même. Il signifie aussi "la peur *collective* destinée à briser la résistance d'un groupe, cette peur servant d'*outil* à certains régimes politiques"¹. Il y a donc une double portée sémantique, oscillant *primo* entre le niveau individuel et le niveau collectif, et, *secundo*, entre la terreur comme *cause* et la terreur comme *effet*. Incorrection de la langue française? C'est peu probable, vu que les dictionnaires italien et anglais reprennent en gros les trois mêmes significations².

D'après les manuels de psychologie, la terreur serait une forme très prononcée de peur, un état timérique paroxysmal. Il convient alors de distinguer entre la peur "*liée à la perception d'un danger présent ou, en tout cas, dûment annoncé*"³, et l'angoisse qui n'a pas de raison manifeste. Ou, pour formuler autrement ce qui les différencie: la peur est un *événement*, l'angoisse est un *état*. Pour Le Gall, la terreur est une peur "*mais très amplifiée*", ayant un "*objet imprévu*" et causant "*un effet envahissant qui déborde le sujet terrorisé*" (p.5; nous soulignons). Trois éléments saillants dans cette description de la terreur: son intensité, son caractère inattendu, le débordement qu'elle cause. L'effet surprise est retenu comme caractéristique de la terreur par Laplanche et Pontalis⁴ également, qui définissent l'effroi comme "*la réaction à une situation de danger ou à des stimulations externes très intenses qui surprennent le sujet dans un état de non-préparation, tel qu'il n'est pas à même de s'en protéger ou de les maîtriser*" (p.8-9; nous soulignons). Le sujet est donc surpris, pris d'assaut, mis à nu: sans défense, il subit la terreur.

Quoiqu'elle ressorte de la catégorie des peurs, la terreur a ses antécédents dans un certain affect diffus...d'angoisse (Le Gall, p. 47, reprenant Freud et Breuer) Car c'est l'angoisse qui met en place le *dispositif* de la terreur, qu'activera un événement (une situation

¹ Terreur: 1. peur extrême qui bouleverse, paralyse 2. peur collective qu'on fait régner dans une population pour briser sa résistance; régime politique fondé sur cette peur (...) 3. être ou chose qui fait régner, qui inspire une grande peur – Rey-Debove, J., & A. Rey, *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996, p. 2237.

² Oxford Dictionary: "*terror*: extreme fear; instance of this extreme fear; terrifying person or thing"; 2. Zingarelli: "*terrore*: grande paura, forte spavento; cosa, persona che incute, provoca terrore; periodo di dittatura violenta e sanguinaria"; 3. le Van Dale nous apprend qu'en néerlandais, seul le troisième sens du mot est retenu: "*terreur*: georganiseerde geweldpleging om politieke of andere doelen te bereiken."

³ LE GALL, A., *L'anxiété et l'angoisse*, Paris, coll. *Que sais-je?*, PUF, 1976 – p. 4.

⁴ LAPLANCHE, J. & J-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973.

dangereuse dans laquelle on se trouve soudain par exemple) révélant alors la terreur. Ainsi la terreur joint-elle l'angoisse et la peur. Si l'angoisse prépare à la terreur et que la terreur active le dispositif timérique, comment peut-on encore discerner la cause de l'effet? On ne peut établir cette distinction avec précision, ce qui apporte un premier élément d'explication à la bizarrerie du terme "terreur". Michèle Bompard-Porte¹ souligne que la terreur, la panique, la vigilance sont autant de manifestations d'un phénomène prenant souche à l'interface entre *psychisme et monde environnant* (p. 73; nous soulignons). Idée soutenue par son étymologie, car le mot *terreur* remonte à une racine indo-européenne *tar-, ter-, tr-*, qui exprime d'abord le frottement (grec *tribo*), c'est-à-dire un phénomène d'interface justement, puis le tremblement et le trouble (grec *tromos, tarbos, turbè, tarakhè*)² "*Trembler de terreur*" est donc un *pléonasme* (ibid.).

Philippe Walter³ reprend les constatations de Delumeau et rappelle que le XIV^{ème} siècle voit surgir, dans toute sa force, la terreur, qui, contrairement à l'angoisse, s'ancre dans des réalités concrètes. Walter fait le point sur les états timériques: la *pavor* du latin se retrouve dans la *peur* du français, elle se caractérise par sa durée éphémère; la *timor* désigne la *crainte pieuse*, non basée sur la réalité concrète; la *terror*, elle, paralyse et détruit, manipule ; elle suppose l'effroi et l'épouvante. Son caractère expansif permet de dépasser le niveau de l'individu pour travailler les masses. Comme force destructive, elle devient alors un outil de Pouvoir. Walter conclut que "*la terreur est l'utilisation politique de la peur et peut s'inscrire dans une stratégie délibérée de manipulation idéologique*" (nous soulignons). Ce faisant, il met l'accent sur la terreur collective, comme instrument politique.

Des divers caractéristiques de la terreur, retenons essentiellement celles qu'avancent Laplanche et Pontalis, à savoir *l'intensité* de l'effet du stimulus, l'état de *non-préparation* du sujet le subissant, son *incapacité* à y *faire face*. De la structure tripartite du terme *terreur* (la terreur comme état timérique; la terreur comme cause d'un état timérique; la terreur comme instrument de manipulation des masses), nous avons essentiellement dégagé la scission en deux niveaux d'application, à savoir celui *individuel* de l'émotion et celui *collectif* de la manipulation des masses.

¹ In BOMPARD-PORTE, Michèle, *De l'angoisse – psychanalyse des peurs individuelles et collectives*, Paris, éd. Armand Colin, 2004.

² In BAILY, A., *Dict. Grec-Français*, repris dans Jenny, Laurent, *La terreur et les signes – poésie de rupture*, Paris, Gallimard, 1982 – p. 9.

³ "Le terrorisme diabolique au Moyen Âge: quelques témoignages empruntés à la littérature et aux *exempla*", in Glaudes, Pierre, *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996 – p. 24.

Vu son passé d'exilé politique, on serait porté à croire que dans ses romans, Kundera exprime avant tout la forme collective de la terreur, telle que l'a institutionnalisée le régime communiste tchèque. Or, en lisant ses romans, on constate bien vite que ce point de départ ne convient pas: les formes de terreur sont très diversifiées et souvent liées à tout autre chose qu'à une politique oppressive.

Dans son *Système totalitaire*, Arendt fait le rapprochement entre Darwin et Marx. Tous deux sont imbus de progressisme, remarque-t-elle, l'un sur le plan "naturel", l'autre sur le plan "historique". Elle qualifie la terreur "*comme réalisation d'une loi du mouvement dont la fin ultime n'est ni le bien-être des hommes ni l'intérêt d'un homme, mais la fabrication du genre humain.*" Il se fait que l'homme est absolument terrifié de se savoir mortel¹. Aussi fera-t-il tout son possible pour vaincre ses limites, pour atteindre, par le progrès, un état tellement avancé qu'il permettrait d'outrepasser sa finitude d'humain. Le progrès, somme toute, c'est la promesse d'une immortalité future. Dès lors, la terreur est justifiable, si elle contribue au progrès. Arendt observe que sous un régime totalitaire, les lois positives ne comptent plus; elles sont remplacées par la terreur, une terreur qui frappe là où il y a opposition, voire à l'aveuglette, son seul but étant "*d'emporter le genre humain tout entier dans son déchainement, sans qu'aucune forme d'action humaine spontanée ne vienne y faire obstacle*" (p.210). Au besoin, on sacrifie des individus, des "parties", au profit du "tout". On ne distingue plus entre bourreaux et victimes, car "*toutes les parties en cause sont subjectivement innocentes: les victimes parce qu'elles n'ont rien fait contre le système, et les meurtriers parce qu'ils n'ont pas vraiment commis de meurtre mais ont exécuté une sentence de mort prononcée par une instance supérieure*" – au nom du progrès. En fait, cela équivaut à poser que personne n'est *responsable* à titre individuel. Imre Kertész semble le confirmer en parlant du nazisme et du communisme dans un entretien avec François Busnel: "*Les dictatures sont toutes les mêmes: elles suppriment le sens de la responsabilité.*"² Mais est-ce là un phénomène qui se limite aux régimes dictatoriaux? Delumeau³ soutient que la religion chrétienne est une "*religion de l'anxiété*" qui dès le moyen âge cultive le sentiment de culpabilité (par biais du péché) chez l'homme: si elle l'encourage à préciser son identité, ce n'est que pour lui rendre plus insupportable la tare de sa mauvaise conscience. Il note que

¹ BECKER, Ernest, *The Denial of Death*, New York, The Free Press, 1973.

² In BUSNEL, François, "Imre Kertész- Après Auschwitz, on ne peut écrire que de la fiction", *Lire*, n°334, avril 2005, pp. 100-106.

³ DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur – la culpabilisation en Occident, XIIième-XVIII-ième siècle*, Paris, Fayard, 1982.

l'art du portrait et la notion de *mauvaise conscience* se développent simultanément à cette époque. On comprendra donc le succès des formules permettant à l'individu de se déresponsabiliser.

Kundera, dans *L'Art du roman*, reprend cette idée que l'homme tend à préconiser un retour à la masse plutôt que d'assumer son individualité, mais il étend la donne au-delà de la sphère politique. A son avis, le *lyrisme* atteste de ce besoin d'harmonie que ressent l'homme: "*Le lyrisme est une ivresse et l'homme s'enivre pour se confondre plus facilement avec le monde. La révolution ne veut pas être étudiée et observée, elle veut qu'on fasse corps avec elle; c'est en ce sens qu'elle est lyrique et que le lyrisme lui est nécessaire.*" (p. 165) Plus qu'un système politique, c'est le lyrisme qu'il tente de combattre par l'écriture, même si le lien entre les deux est évident: "*My own youth, my own "lyrical age" and poetic activity coincide with the worst period of the Stalinist era. And this of course has done much to prejudice me against youth and lyricism.*"¹ Parmi les pouvoirs totalitaires, Kundera compte aussi celui du kitsch, qui fait partie intégrante de la condition humaine: "(...) nul d'entre nous n'est un surhomme et ne peut échapper entièrement au kitsch (...) le kitsch fait partie de la condition humaine"² (nous soulignons). Il en parle à maintes reprises dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* où il définit et redéfinit le kitsch comme "*négation absolue de la merde (...) exclu(ant) de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable*" (p.357), comme "*paravent qui dissimule la mort*" (p.367), comme "*faiblesse humaine*" détenant un "*pouvoir autoritaire*" (p.372), voire "*totalitaire*" qui bannit tout ce qui peut lui porter préjudice au "*goulag*" (le goulag que l'auteur définit comme une "*fosse septique où le kitsch totalitaire jette ses ordures*") (p.363-364). Par conséquent, sa plume se dirigera également contre le kitsch, qui, à un niveau bien plus universel que la politique, entraîne l'homme loin d'une réalité qu'il peine à accepter. On l'aura compris: l'écriture de Kundera ne vise pas uniquement à dénoncer la *terreur politique* dont s'est servi le régime communiste tchèque, mais encore et surtout le *kitsch* et le *lyrisme* qui assurent la bonne assise de maintes formes de totalitarisme. Sabina ne s'écrie-t-elle pas "*Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch!*" (*L'Insoutenable Légèreté de l'être* - p.369)

Reste à concevoir la terreur telle qu'elle apparaîtra non comme outil de manipulation des *masses*, mais comme émotion *particulière*, à laquelle Kundera soumet ses personnages.

¹ Cité dans MISURELLA, Fred, *Milan Kundera, Public Events, Private Affairs*, d'après Kundera, in *The Politics of Culture*, Antonin J. Liehm, Grove, New York, 1973 (Trans. Peter Kussi).

² In *L'Insoutenable Légèreté de l'être* - p. 372

Il est clair que du *Horla* de Maupassant à l'œuvre kundérienne, la terreur ne se met plus en scène de la même façon. Maupassant conduisait son personnage vers la terreur selon un itinéraire ininterrompu et ascendant. L'écriture de Kundera est fragmentée en divers tracés narratifs qui s'entrecoupent; elle ne permet pas une évolution linéaire de la terreur. L'auteur aura donc recours à d'autres moyens pour formuler une terreur de l'intensité souhaitée. Zizek¹ dans un chapitre dédié à Hitchcock, parle du détail qui "fait tache" dans un cadre idyllique et dégénère une situation familière en quelque chose d'"*unheimlich*" et de terrorisant. Ce détail incongru, dit-il, pointe le doigt vers tout ce que notre monde a d'ambigu; tout à coup, rien n'a plus de sens pur, tout se charge de *double sens*. Zizek distingue trois façons de mettre en scène un événement². Premièrement, la manière "naturelle", "réaliste" de rendre la réalité; la mise en scène résulte alors d'un mouvement "*métonymique*", puisqu'on ne voit que les "*fragments d'une totalité jamais saisie*". Deuxièmement, une manière où intervient le "montage": on coupe et on colle des fragments hétérogènes, on monte des séquences en parallèle, on crée des tensions entre elles, et on aboutit à un sens nouveau, *métaphorique*, qui n'est plus le sens littéral de chaque séquence prise séparément. Ainsi par exemple, on montre une famille à table, les enfants sont joyeux, l'ambiance conviviale, puis on montre le sourire sadique du meurtrier sur le pas de leur porte. Enfin, la troisième possibilité (celle que Hitchcock préconise) est de mettre en scène une "verticalité": ce détail incongru donc, que l'on voit et qui fait prendre conscience d'une dimension cachée derrière un écran de bienséance, qui jaillit soudain, terrorisante. L'exemple des *Ambassadeurs* de Holbein est bien connu: au bas de la toile, en dessous des deux glorieux ambassadeurs, l'artiste a peint une tache amorphe. Elle ne révèle ce qu'elle représente que lorsqu'on observe la toile une dernière fois, de côté: c'est un crâne. L'ambiguïté des choses se manifeste alors à l'observateur: rien n'est tel qu'il le paraît. Technique efficace pour Kundera également, puisqu'elle donne l'occasion de mettre à nu les mondes cachés de l'idylle et du kitsch.

Outre la terreur liée au regard, à laquelle nous dédions un premier chapitre de ce mémoire, nous avons pris en compte la terreur liée à la reconnaissance et celle liée à la mort. Dans ces trois chapitres, nous nous basons sur des microlectures de passages mettant en scène un personnage terrifié. Dans un ultime chapitre, nous nous penchons plus spécifiquement sur la terreur chez l'auteur en personne, et sur la relation entre son écriture et la terreur. Quant à la délimitation du corpus étudié, plusieurs facteurs ont été décisifs. Nous

¹ In ZIZEK, Slavoj, *Schuijn beziend*, vert. Henk Moerdijk, Amsterdam, Boom, 1996.

² Dans le cas d'Hitchcock, sur l'écran, mais sa théorie fonctionne aussi pour une "mise en scène" sur papier, nous paraît-il.

avons exclu du corpus primaire tous les articles, les essais, les interviews, les brouillons, les variantes de Kundera parce que celui-ci juge que seul le roman, tel que le présente son auteur, est suffisamment authentique pour être qualifié d'*œuvre d'art*. Nous respectons ce souci de pureté maintes fois exprimé et nous nous limitons donc aux seuls romans de l'écrivain. Comme Kundera affirme qu'il n'y a pas eu de "*changement essentiel dans (s)on orientation esthétique*" (quoiqu'il y ait évidemment des "*différences d'accent*"), François Ricard peut soutenir, à juste titre d'ailleurs, que l'œuvre romanesque de Kundera doit être conçue comme un *massif*, comme un cirque de montagnes. Par conséquent, il convient de la lire *en entier*. Ainsi seulement peut-on bien percevoir les effets d'écho créés par l'auteur, poursuit Ricard, qu'ils soient présents au niveau des personnages (pensons à la redondance de femmes suicidaires ou de puceaux arrogants), au niveau des objets (les chapeaux, les lunettes,...) ou encore au niveau des sujets traités (la musique, le kitsch, la foi politique). Les échos créent un "*limon sémantique*" très fertile, ce qui permet de générer une lecture riche de sens à partir d'une écriture assez dépouillée. Ces redondances ne sont pas causées par une panne d'inspiration de l'écrivain: elles sont le produit d'une mûre réflexion sur le *mode* de l'écriture et elles illustrent à merveille le principe de la *variation*, dont il sera question au dernier chapitre. Cependant, dans le cadre restreint de notre mémoire, il nous faut bien procéder à une sélection parmi la dizaine de romans de sa plume. Traditionnellement, on divise son œuvre romanesque en trois cycles qui se succèdent chronologiquement: un premier cycle écrit en tchèque, en Tchéquie (*Risibles Amours* – 1959 à 1968¹; *La Plaisanterie* – 1965; *La vie est ailleurs* – 1969; *La Valse aux adieux*- 1972), un deuxième cycle écrit en tchèque, en France (*Le livre du rire et de l'oubli* – 1978; *L'Insoutenable Légèreté de l'être* – 1982; *L'Immortalité* - 1988), un troisième cycle enfin, écrit en français, en France (*La Lenteur* – 1995; *L'Identité* – 1997; *L'Ignorance* - 2003). Nous avons choisi de nous concentrer sur ce dernier cycle, parce qu'il est écrit en français et, qu'étant plus récent, il a aussi été moins étudié (ce qui nous évite de répéter inutilement des idées déjà reçues de la recherche kundérienne). Néanmoins, nous ferons allusion aux romans des deux cycles antérieurs chaque fois que cela nous semble pertinent. Le corpus n'est donc pas délimité de façon étanche: sa frontière est suffisamment poreuse pour permettre une osmose bénéfique.

¹ Remarquons que les dates de publications varient selon qu'il s'agisse de la version tchèque ou de sa traduction française.

2 La terreur et le regard

2.1 Introduction

Le *Panopticon* de Bentham. Une architecture du XVIII^{ème} siècle révolutionnaire: des cellules disposées en cercle autour d'une tour centrale; les cellules ne sont pas en contact les unes avec les autres ce qui permet d'isoler dans chacune d'elle un sujet; depuis la tour centrale, l'observateur voit ses sujets, tout en restant à l'abri de leur regard; par un effet de contre-jour (les parois extérieure et intérieure sont de verre, contrairement aux cloisons latérales) la visibilité axiale est constamment assurée. C'est une prison parfaite: à l'inverse du cachot, où l'obscurité créait somme toute une enveloppe protectrice pour le détenu, la cellule du panoptique ne laisse aucun répit au prisonnier, il peut à *tout moment* être observé depuis le point central et vit dans un état de persécution permanente¹, car pour sa part, le sujet observé ne peut d'aucune façon détecter la présence (ou l'absence) de son observateur. De cette *dissymétrie optique* résulte le pouvoir total de l'observateur sur son sujet observé, sur son sujet terrorisé.

Le lien entre la terreur et le regard, ainsi présenté, est évident. Foucault² note à quel point le système panoptique fait partie d'une idéologie disciplinaire qui va bien au-delà du simple système pénitentiaire. Il peut servir à *discipliner* des élèves, des fous; au niveau politique, il permet de surveiller les membres d'une société par son "*rôle d'amplification*" qui rend "*plus fortes les forces sociales.*" (p.242) En d'autres mots, il y a synergie entre la surveillance politique et la surveillance sociale.

Lorsque Kinyon analyse le regard panoptique tel qu'il se manifeste dans *L'insoutenable légèreté de l'être*³, c'est l'une de ses constatations: la mère de Tereza force sa fille à vivre en promiscuité et prend un malin plaisir à lire son journal intime en public. "*En partant de chez sa mère, elle (Tereza) avait cru, naïve, être devenue une fois pour toutes*

¹ Cf. FOUCAULT, *Surveiller et punir- naissance de la prison*, Paris, coll. *Tel*, Gallimard, 1975 - p. 234: "(...) induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action (...)"

² In FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir – naissance de la prison*, Paris, coll. *Tel*, Gallimard, 1975.

³ KINYON, Kamilla, "The panoptican gaze in Milan Kundera's *Unbearable Lightness of Being*", in *Studies in Contemporary Fiction*, n°42/3 (2001), pp. 243-251.

maîtresse de sa vie privée. Mais la maison maternelle s'étendait au monde entier." (p. 244)¹. La jeune fille subit donc en premier lieu les méthodes totalitaires que lui inflige *sa mère*. En conséquence, le panoptisme particulier prévaut sur le panoptisme institutionnalisé.

L'article de Kinyon nuance par ailleurs l'idée que le panoptisme ne servirait qu'aux régimes totalitaires et en fait un phénomène *paneuropéen*: "*The hermeneutics of suspicion pervades contemporary society and does not remain contained within the borders of repressive countries of Eastern Europe*". Il suffit de penser à l'impudeur des médias omniprésents en Europe occidentale. Ariès (p.158) affirme que si dans les régions démocratiques, l'État ne fouine pas ou peu dans la vie privée des gens, les médias par contre, proposent un "star system" qui dicte non seulement comment il faut comprendre ce qu'on voit et ce qu'on entend, mais aussi ce qu'on peut dire et penser, ce qui revient à un même mécanisme totalitaire. Kundera également aborde ce thème du pouvoir des médias dans *L'Immortalité*, lorsqu'il avance le concept de l'"imagologie", qu'il décrit comme ce qui reste de l'idéologie quand on en retire le "*système d'idées logiques*" pour n'en retenir que "*des images et des emblèmes suggestifs*".

Toutefois, ce qui a le plus retenu notre attention chez Kinyon est le fait qu'elle conteste l'opposition binaire que Foucault établit entre le sujet observé (victime) et l'observateur (bourreau). Thèse qu'elle illustre comme suit: Tomas est très clairement la *victime* d'une surveillance poussée conduite par l'État; pourtant, à son tour, il est *observateur*, en tant que chirurgien ouvrant les corps de ses patients, ou encore en tant qu'amant fouillant les femmes à la recherche de leur particularité. De même, si Tereza s'expose et se "victimise" par son aventure avec l'ingénieur présumé espion, elle jouit de son pouvoir lorsqu'elle tient sa caméra en main et photographie l'invasion russe de Prague, transformant à son tour les sujets manifestants en objets. Que les photos prises tombent entre les mains de la police ensuite et servent à incriminer les protestataires, souligne ironiquement le pouvoir du regard; et son ambiguïté.

Lorsqu'on examine non pas son exploitation par un *système* politique, mais plutôt son fonctionnement au niveau *particulier* des personnages kundériens, le regard *unidirectionnel* et totalitaire comme il se présente dans le *Panopticon* ne se vérifie pas. Par contre, il apparaît clairement que tout déséquilibre dans la communication visuelle entre deux parties

¹ Ce fragment est également repris par Kinyon.

est propice à engendrer un état de terreur chez l'une ou l'autre de ces deux parties. C'est en partant de cette constatation que nous analysons quelques passages où le regard détient un rôle clé dans la génération de la terreur.

2.2 *La scène du café*

(in *L'Identité*)

Une femme, deux hommes, un café. La femme attend son partenaire; afin de vaincre une somnolence soudaine, elle est allée boire un café dans cet établissement. Dans la salle vide, deux hommes, dont l'un est garçon de café, la dévisagent. Gênée par la musique, elle demande de l'arrêter, mais bute sur un refus teinté d'ambiguïté: on se fait répéter la question, puis on augmente le volume en affichant un sourire mesquin. La femme capitule par étapes, elle reformule d'abord plus prudemment sa question, et finit même par déclarer que l'établissement lui plaît. Sur quoi le garçon l'invite "*obséquieusement*" à y rester. Et voilà la terreur.

Pourquoi précisément? Ou pour quoi? Le lecteur n'en sait que trop rien. Il n'y a, somme toute, aucun événement inquiétant qui justifierait la peur du personnage. Mais les éléments préparatoires à la terreur sont nombreux. En effet, dès son entrée, la femme est *frappée* par une musique très forte: "*Elle entra au café; la musique la frappa, très fort*" (p.30), ce qui ouvre le champ lexical de la violence. L'un des deux hommes porte un tatouage représentant une femme à la poitrine opulente, qu'un serpent entoure: l'image du péché originel se charge ainsi de traits misogynes, la femme étant grotesquement dépeinte comme objet sexuel, par l'ampleur des seins, et incitant au vice, symbolisé par le serpent. Dans le contexte de cette scène, les mimiques faciales les plus rassurantes se métamorphosent en signes alarmants. Ainsi, le sourire du plus costaud des deux hommes paraît "*mauvais*" à la femme. Il en va de même pour la voix, qui préoccupe par sa douceur "*déplaisante*". En outre, le garçon de café change sans cesse de place, ce qui empêche la femme de bien localiser cette espèce de danger ambulante. Lorsqu'elle s'aperçoit qu'il bouche son unique issue, une véritable crise de panique se déclenche. Il faut "*agir vite*" pour échapper au "*piège*" qui va "*se refermer*" sur elle, et c'est le cœur battant qu'elle avance, telle une bête traquée, vers la porte, d'où le garçon se retire au "*dernier moment*". Le lexique souligne donc l'urgence de la situation et son caractère néfaste. Objectivement pourtant, il n'y a que peu d'éléments expliquant pourquoi Chantal s'emballe ainsi. Dans le courant du roman, par son incapacité

croissante de distinguer entre le rêve et la réalité, ce personnage se fait de moins en moins fiable. Même dans cette scène-ci, issue du début du roman, on peut douter de sa lucidité, vu la somnolence soudaine qui l'a poussée à aller prendre ce café. Peut-être que le personnage est simplement surmené, et victime de ses propres illusions.

Toutefois, la terreur ressentie par le personnage impressionne le lecteur, l'afflige même. Quoique, au niveau factuel, il n'y ait pas d'événements terrorisant le lecteur (comme ce serait le cas dans un roman d'horreur), le narrateur parvient à susciter l'empathie du lecteur en peignant, plutôt que des événements terrifiants, le tableau des *sensations* que subit la femme. La réceptivité du lecteur aux émotions du personnage est par ailleurs facilitée par le caractère basique, généralisé et très puissant de l'instinct de fuite face au piège, commun à tous les humains- au lecteur aussi. Une fois familiarisé avec le personnage, le lecteur dispose d'une clé essentielle pour bien le comprendre: Chantal réagit très fortement aux regards des autres. D'une part, elle tente de dissimuler sa ménopause et supporte par conséquent très mal les regards inquisiteurs; d'autre part, elle les recherche, pour qu'ils lui prouvent son existence, pour qu'ils la "maintiennent en société". Elle vacille sans cesse sous les regards, qui confirment comme ils agressent sa fragile identité. Si les deux hommes qui l'observent semblent si menaçants, c'est peut-être autant parce qu'elle est une proie sexuelle à leur merci que parce qu'elle craint à tout moment de trahir son piteux état hormonal par une transpiration excessive et une rougeur soudaine, et que cet état-là dégraderait sa force érotique aux yeux des hommes, érodant ainsi une part importante de son identité. Dans ce sens, lorsqu'elle entre au café, ce que font les deux hommes est à la fois la *dévisager* et la *dévisager*¹. On peut conclure que le regard d'autrui posé sur soi a une double valence: il *nourrit* l'identité comme il *l'agresse*. Le regard est donc bien plus qu'un objet simplement disciplinaire; s'il peut se faire si terrorisant, c'est aussi parce qu'il est inévitable et nécessaire.

Plus loin, Chantal se rend chez un graphologue pour avoir la certitude que les lettres reçues sont bel et bien de la main de Jean-Marc. Elle est fâchée d'apprendre que l'homme qui pourtant ne voulait jamais rien savoir d'elle et de son passé l'aït espionnée, "*mise en cage comme un lapin*", un animal de laboratoire sous observation; elle est plus fâchée encore de sa propre réceptivité aux descriptions imagées qu'il glissait dans ses lettres. Nourrie par une double méprise- sur le compte de son partenaire comme sur son compte à elle – sa colère chancèle sous l'emprise du doute: puisque, apparemment, elle s'est trompée à plus d'un sujet,

¹ "*Dans la grande salle vide, deux hommes la dévisagèrent (...)*".

il lui est indispensable de vérifier cette fois-ci la bonne direction de ses sentiments. Cependant, arrivée au cabinet du graphologue, les hommes qui devaient lui fournir des repères solides, semblent tout droit sorti d'un cauchemar non pas prémonitoire, mais "postmonitoire". En effet, ils ont plusieurs points communs avec les deux hommes du café normand: même âge, même physionomie, même configuration des personnes (une femme seule avec deux hommes), même situation d'enclavement. Pourtant, le malaise mettra du temps à s'installer. Il ne se manifestera que lorsque le graphologue pointera que Chantal veut "*confondre*" le mari et l'amant, puis enflera sous l'accusation de "*délation*" jusqu'à faire rougir de honte la femme. Au moment exact où le plus jeune des deux hommes se prononce sur l'identité de l'auteur des lettres, offrant enfin le point de repère nécessaire à une Chantal très perturbée, celle-ci reconnaît en lui le garçon de café. Celui-ci "*(lève) la tête, la regard(e) (comme s'il voulait lui montrer son visage pour bien se faire reconnaître)*" (p. 129; nous soulignons). De la sorte, une inversion a lieu: Chantal devient la réceptrice de ce qu'on lui *montre*. Dans le premier volet de notre analyse, la terreur naissait de se savoir observé(e); ici, c'est en *regardant* qu'elle est saisie de peur: l'image d'autrui peut être également effrayante. Le regard a un impact qui se révèle ainsi potentiellement bi-directionnel – constatation qui ne ressortait pas des lectures de Foucault.

Mais revenons à Chantal, qui s'affole de ne plus bien distinguer la réalité du délire: "*Et comme elle le reconnaît, elle entend, à l'intérieur de son corps en feu, sa propre voix s'étonnant mais tout cela, ce n'est pas vrai! je délire, je délire, cela ne peut pas être vrai!*" (p.129) Comme dans le café, l'homme fait preuve de mobilité et change de place. Quoique maintenant il lui ouvre la porte plutôt que de lui barrer le passage, chaque pas est un véritable calvaire pour elle. Sous son regard accompagné d'un sourire "*doux et méprisant*", elle sent son corps carmin, brûlant, vieillir "*en accéléré, et au grand jour*". Ici encore, une fois sortie, elle aura l'impression de l'avoir échappé belle.

Dans ce deuxième volet, la terreur est à la fois plus nettement soulignée et plus ambiguë. Liée à un processus de vieillissement instantané, elle rejoint la littérature d'épouvante; inscrite dans les sables mouvants d'une résurgence bizarre, elle finit par lancer le discrédit sur Chantal. Car la menace s'est fait encore moins perceptible qu'avant: les graphologues sont des professionnels respectueux d'une certaine éthique (ils refusent de jouer aux détectives privés), qui ont la galanterie d'ouvrir la porte à une femme (il n'y a aucune vulgarité de leur part, cette fois). Que cette dernière soit si effrayée ne touche à aucun danger "traçable". C'est précisément ceci qui amplifie l'horreur de sa situation: son émoi est

d'autant plus intense qu'elle est parfaitement consciente du fait que sa peur n'a aucun fondement réel. Les quelques pas de Chantal jusqu'au palier de sa délivrance forment ainsi un singulier contrepoids aux *Grandes Marches* présentes dans l'œuvre kundérienne¹. S'étalant sur une distance très réduite (à peine six pas jusqu'à la porte), cette mini-marche mène à une pleine prise de conscience de ce que sa situation a d'*insensé*. Chantal s'en sort très diminuée. Sa marche s'inscrit donc dans un cadre résolument négatif, qui souligne avec force la honte face aux autres et la peur de soi.

Quant à la colère qu'éprouve Chantal en se rendant compte de sa réceptivité aux lettres d'amour, elle pourrait se lire comme un dégoût profond de se savoir sensible à l'*idylle* de l'amour extra-conjugal. Dès lors, ce qui détraque l'univers de la femme est d'avoir su si mal tenir à distance des sentiments qu'elle trouve méprisables, de "s'être fait avoir" par l'*idylle*. C'est dans ce sens que l'on doit comprendre son désappointement d'apprendre "*qu'elle ressemblait à toutes les femmes*" et de percevoir ses soutiens-gorges – symbole de féminité – comme des objets "*vulgaires et bêtement féminins*" (p.60).

2.3 *La vitrine du boucher*

(in *L'Ignorance*)

Si chez certaines femmes l'identité dépend du regard des hommes, d'autres s'en sont apparemment affranchi. Ainsi Milada (*L'Ignorance*): elle ne doute pas d'elle, ni de sa beauté et se plaît, à se regarder. Mais cette autonomie, à quel prix l'a-t-elle obtenue? On apprend que cette femme vit seule, qu'elle redoute les repas à table parce qu'il n'y aurait que la solitude pour s'asseoir à sa table². Est-elle trop narcissique pour aimer quelqu'un? Il se fait que jeune fille, elle a été une grande amoureuse, toute dévouée, passionnée et très lyrique, mais trop bornée malgré cela pour satisfaire aux exigences de son petit ami qui souhaitait qu'elle désobéisse à un banal ordre scolaire en ne partant pas en classe de neige. Sidérée par ce manque de courage inopiné, elle se sent basculer d'une situation de lyrisme poussé vers un monde grotesque invivable et décide d'acquérir une grandeur où noyer sa petitesse en mettant

¹ Cf. Franz et sa Grande Marche en Asie, par exemple, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*.

² P.163: (...) elle ne va jamais au restaurant (où, en face d'elle, sur une chaise vide, la solitude s'assoierait et l'observerait), mais préfère, appuyée au comptoir, manger un sandwich.)

fin à ses jours¹. Kundera fait avancer sa candidate au suicide dans la neige, par moins dix degrés, à l'heure de la sieste obligatoire, telle une petite fille qui se prend pour une grande actrice le temps d'un spectacle de Noël. Le décor est à la mesure de l'émotion: féerique, avec ses nuages dorés couronnant le cirque de montagnes qui l'entoure, sa neige blanche et brillante. L'espace d'un instant, la jeune fille est assaillie de bonheur, mais elle reprend sa marche, une grande marche vers la mort délibérée. Celle-ci répond au premier chant de *L'Enfer* de Dante²: Milada *descend* de la crête lumineuse vers une forêt ténébreuse, sans en atteindre jamais l'obscurité, puisque c'est dans une lumière très forte qu'elle prend ses cachets, comme éclairée par des spots, sur scène. "*La visibilité est un piège*", écrit Foucault à propos du panoptisme. Dès lors, il est très intéressant de constater que chez Dante, le piège qu'est la forêt ressemblait à un cachot obscur, alors que pour l'époque actuelle, c'est la métaphore de la scène qui exprime le mieux ce qu'est une situation sans issue. Milada, à la fois actrice et suicidaire, assiste au spectacle de sa propre mort en se contemplant dans un petit miroir circulaire, et s'extasie sur sa beauté:

"Comme si, soudainement, le rideau se levait, son cœur se serre de trac. Elle se sent piégée sur une scène éclairée où toutes les sorties sont fermées. Elle s'assoit sous un sapin, ouvre son sac et en retire un miroir. C'est un petit miroir rond, elle le tient devant son visage et elle s'y regarde. Elle est belle, très belle, et elle ne veut pas quitter cette beauté (...) elle s'extasie sur sa beauté car c'est ce que, dans ce monde, elle a de plus cher. Elle se regarde dans le miroir, puis elle voit ses lèvres frémir(...) elle est doublement émue: émue de sa beauté et émue de ses lèvres qui frémissent (...) une immense pitié l'envahit pour sa beauté qui bientôt ne sera pas (...)." (pp.102-103; nous soulignons)

Le rapprochement avec Narcisse s'impose, mais nécessite quelques rectifications. Milada n'est pas victime de sa beauté, mais de sa petitesse; sa beauté n'est que son ultime consolation. Narcisse depuis la berge contemplait son image dans l'eau, c'est-à-dire qu'il se voyait sous le signe de la fluidité, alors que Milada se sert d'un ridicule petit miroir, dans un contexte figé d'eau cristallisée en neige. C'est d'ailleurs cette fixation qu'elle recherche, car son plus cher désir est d'"*annihiler l'avenir*" (p.100). Narcisse voulait embrasser son reflet immobile et se noya; Milada contemple ses lèvres qui frémissent et qui mettent en mouvement une émotion très intense: la pitié de soi, la pitié d'une beauté qui va disparaître.

¹ P.99: "*L'insatisfaction qu'elle éprouvait à l'égard d'elle-même fut insupportable et elle voulut atteindre une grandeur dans laquelle sa petitesse se perdrait; une grandeur devant laquelle il finirait par s'incliner; elle voulut mourir.*"

² Dante, La Divina Commedia, Inferno, Canto I.

Narcisse mourut; Milada rate son suicide. Elle est contrainte à accepter un avenir *invincible, hideux, répugnant comme un serpent qui se tortille devant elle (...)*. Par dessus tout, son aventure lui coûte une oreille, qu'on n'a pu sauvé des effets du gel. Mutilée, elle en garde un dégoût profond de la viande et imagine qu'en manger serait comme consommer sa propre chair.

Cette attitude équivoque – d'un côté, l'extase devant son propre corps, de l'autre, le dégoût de sa chair- se reflète dans un passage tardif du roman¹, lorsque Milada s'arrête devant la vitrine d'un boucher et s'observe. A la surface du verre, son reflet lui confirme qu'elle est belle, bien conservée malgré son âge, mais quand son regard transperce le verre, son image se joint à des carcasses suspendues, une tête de porc, de la volaille déplumée, à de la viande.

Le thème de l'effroi face au miroir n'est pas nouveau: Delumeau parle de l'importance des "miroirs" dans la littérature du XIII^eème, XIV^eème, XV^eème siècle². Le but de ces textes était d'inviter le sujet à se souvenir de sa mort prochaine (le *memento mori*), de le presser à un examen de conscience, et par là de l'inciter à vivre dans la bonne voie et à ne pas commettre de péché. Les "miroirs" étaient destinés à effrayer leurs lecteurs. Voici un exemple, qui en rend bien le ton particulier:

"O malheureuse apeurée, je te marque avec ma massue.

Lève les yeux, regarde bien!

Quiconque me regarde éprouve l'effroi

Je ne t'épargnerai pas, tu es ma proie." ³

Plus généralement, les "miroirs" s'insèrent dans une tradition de *l'ubi sunt* très présente dans la littérature européenne. Kundera reprend ce thème des miroirs d'une façon particulière: le miroir ne prend pas la parole, comme il le faisait dans le poème ci-dessus; il sert de lieu où se télescopent deux images: celle de la beauté, celle du dépérissement. Et voilà bien le malheur de Milada: si Narcisse a bénéficié d'une mort fulgurante dans les profondeurs funestes de son beau reflet, Milada, elle, doit porter sa vie comme un fardeau, en ayant pleinement conscience que le reflet de son attrayante beauté se double du reflet répugnant de la mort. En ce sens, Milada est une version *agonisante* de Narcisse dont le drame s'étale dans le temps.

¹ pp.163-164

² In DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur- la culpabilisation en Occident, XIII^eème –XVIII^eème siècle*, Fayard, Paris, 1983 – pp.80-83.

³ Miroir pour jeunes dames à leur toilette, poème anglais du XV^eème siècle

Ses efforts désespérés de figer le temps aboutissent, mais ce n'est que pour rendre sa situation plus cruelle: Milada est l'image de l'agonie prolongée. Jeune fille, elle a cru à l'idylle amoureuse. Déçue au point de vouloir se suicider, elle paraît "vaccinée" contre l'idylle. Mais rien n'est moins vrai: elle a simplement troqué une idylle contre une autre, l'amour contre la beauté - et toutes deux s'avèrent aussi fragiles. En effet, ici, pas même besoin d'un regard extérieur pour générer la terreur: le *sujet observé* coïncide avec *l'observateur* : il suffit d'un regard posé sur soi pour provoquer l'écroulement de sa beauté et générer la terreur.

2.4 *La robe-camisole*

(in *L'Ignorance*)

Dans une autre vitrine de la même ville, Irena s'aperçoit. En fait, il ne s'agit pas précisément d'une vitrine, mais de la paroi recouverte d'un miroir du grand magasin où elle vient de s'acheter une robe. Et ce qu'y voit Irena, ce n'est pas précisément elle, mais "*une autre*", ou plutôt "*elle, mais vivant une autre vie, la vie qu'elle aurait eue si elle était restée au pays.*"(p.34) Après un premier mouvement de rejet ('c'est *une autre*), elle accepte son reflet comme une variante d'elle-même, une version campagnarde inélégante et pragoise, serrée dans une robe de coupe austère. Pourtant, dans un troisième mouvement, une véritable scission identitaire se déclenche, elle reprend immédiatement ses distances et désigne son reflet comme s'il s'agissait d'une autre personne: "*Cette femme n'était pas antipathique, elle était même touchante, mais un peu trop touchante, touchante à pleurer, pitoyable, pauvre, faible, soumise.*"(p.34; nous soulignons). Soudain, elle succombe à la peur, en proie à une vieille panique: elle se croit traquée par les vies possibles qui se sont offertes à elle jadis et qu'elle a refusées. Ces vies-là étaient aux aguets et n'attendaient son retour que pour l'effrayer, l'assaillir et la détenir enserrée dans sa nouvelle robe aux pouvoirs magiques: "*Par la force magique d'une robe, elle se voyait emprisonnée dans une vie dont elle ne voulait pas et dont elle ne serait plus capable de sortir. (...) comme si ces autres vies, refusées et abandonnées, restaient toujours prêtes pour elle et la guettaient jalousement depuis leur abris. L'une d'elles s'emparait maintenant d'Irena et l'enserrait dans sa nouvelle robe comme dans une camisole de force*" (p.35; nous soulignons).

Un bout de tissu suffit donc à déstabiliser Irena. La dimension merveilleuse très explicite du passage (cf. le pouvoir magique de la robe, les vies non réalisées personnifiées), met en évidence l'incroyable précarité de son identité, menacée de l'extérieur par une mère

dominatrice¹, mais surtout minée de l'intérieur par les "mois" avortés. En fait, Irena ne parvient pas à saisir sa nouvelle apparence, ce moi pragois, à partir des "cartes cognitives" dont elle dispose (en gros, les *cartes hodologiques* de Sartre, les *schémas* de Piaget, les *scripts* ou *frames* en linguistique actuelle – c.-à-d. ces constructions mentales élaborées à partir d'informations antérieures, que l'on emploie comme outil afin de comprendre une information nouvelle). Déroutée, elle ne sait comment assumer l'information nouvelle au sujet de son identité; elle la repousse, s'en dégage, la relègue dans un autre monde: elle décroche de la réalité et cherche une explication *magique*. Grixti² reprend Malinowski pour éclairer ce phénomène: la magie se retrouve à chaque fois que l'être humain est confronté à un gouffre infranchissable, à un hiatus dans ses connaissances du monde ou dans ses pouvoirs de contrôler ce monde, et que pourtant, il doit poursuivre sa route. D'où les éléments merveilleux que comporte le passage. Dans ses derniers instants, l'Agnès de *L'Immortalité* avait réussi à fuir son identité aux yeux de ses proches, à atteindre un état de *non identité*, où son visage s'était enfin effacé: l'identité était pour elle une tare. Mais Irena n'a pas d'issue, ses identités *prolifèrent*. Elle est la génératrice de ses propres traqueurs, puisque à chaque choix fait, à chaque décision prise, elle provoque la jalousie des vies potentielles, mais non retenues. En ceci, elle ressemble à ces victimes de *films d'épouvante* donnant naissance à des monstres qui les poursuivront impitoyablement ensuite. Le temps passant, ses prédateurs, fatalement, se feront plus nombreux.

Irena finit par croire qu'elle fait "*un dernier rêve d'émigration*", un cauchemar "*pour lui parler de l'horreur du retour*". Paradoxalement, c'est la conscience d'être réellement à Prague qui semble l'apaiser: "non, ceci n'est pas un cauchemar sur Prague, je suis réellement à Prague", voilà son raisonnement – un raisonnement pour le moins vicieux et confus, où le rêve est pire que la réalité. Dès lors la suite est d'une ironie cinglante, car le "*toutefois*" employé ne peut plus qu'avoir une valeur faussement adversative:

"(Était-ce un rêve? Son dernier rêve d'émigration? Mais non, tout cela était réel. Toutefois, elle eut l'impression que les pièges dont ces rêves d'autrefois lui avaient parlé n'avaient pas disparu, qu'ils étaient toujours là, toujours prêts, guettant son passage.)"(p.35; nous soulignons) Par cette simple parenthèse, l'auteur efface d'un coup toute l'évolution politique des deux dernières décennies. Les pièges, rêvés ou réels, sont toujours présents; Irena devra assumer le "panchronisme" de sa peur.

¹ Donnée très présente tout a long du roman.

² GRIXTI, Joseph, *Terrors of uncertainty: the cultural contexts of horror fiction*, London, Routledge, 1989.

Un regard aura suffi à terroriser Irena: il ne vient pas d'autrui, comme dans la machine panoptique; c'est son propre regard, dirigé sur sa propre personne. Mais contrairement au regard de Milada qui confronte le corps actuel au cadavre futur, celui d'Irena diffracte son image dans la glace et donne lieu à un spectre croissant d'avatars angoissants, dont chacun revendique au même titre que les autres son droit d'existence (les identités possibles ne se jalourent-elles pas?). Dès lors, il est impossible de comprendre le phénomène selon le modèle du *Panopticon*, en termes de sujet observé et observateur. Car qui observe qui, dans ce cas-ci? Irena regarde son reflet, ses vies possibles, qui à leur tour la guettent. La confusion est totale.

2.5 *La belle-mère*

(in *L'Ignorance*)

Les pertes d'identité liées à l'image spéculaire sont fréquentes en littérature, et chez Kundera en particulier. Dans le passage suivant, mettant en scène le personnage de Gustaf, l'auteur utilise le miroir non seulement comme lieu de la *terreur*, mais aussi comme lieu d'une *béatitude* consécutive à la terreur.

Gustaf symbolise la régression de l'homme, d'une façon peu flatteuse puisqu'il paraît parfaitement ridicule. Ainsi, Irena, sa partenaire, lui reproche non seulement de "*babiller*" un anglais puéril, mais encore de prendre Prague pour un immense "*parc d'attractions*" (p.91) où il se balade ébloui comme un enfant. Laissant libre cours à un profond dédain, elle lui achète un tee-shirt terriblement kitsch comme on en vend par milliers aux touristes, marqué "*Kafka was born in Prague*". Elle le lui offre en présence de sa mère, puis monte téléphoner à son futur amant. Lorsqu'elle redescend, Irena assiste au spectacle grotesque de sa mère qui tient Gustaf par la main et déclare l'avoir habillé de son nouveau tee-shirt, poussant de la sorte un peu plus loin la régression de l'homme à l'enfant – régression soutenue par son reflux libidinal, par ses rires bruyants, par son comportement, somme toute, bien sot. Pour y ajouter toute l'exagération nécessaire, la mère et le partenaire se regardent dans la grande glace du salon, puis la mère "*lève le bras de Gustaf comme s'il était le vainqueur d'une compétition aux jeux Olympiques et lui, jouant docilement le jeu, gonfle la poitrine face à la glace et prononce de sa voix sonore: "*Kafka was born in Prague!*"*" (nous soulignons). Tenue à l'écart de cette démonstration idiote, Irena ne peut que constater la

complicité naissante entre son partenaire et sa mère. Vu qu'elle-même a des projets avec Josef, la scène n'a rien de terrible. Pourtant, elle importe par son caractère prémonitoire, car, comme Kundera s'amuse souvent à le faire, les contours de cette scène sont repris en fin de roman (p.168), lorsqu'en l'absence d'Irena, Gustaf est confronté à sa belle-mère à peine vêtue d'un peignoir. Même salon, même miroir. Mais cette fois, Gustaf voit dans cette glace comment, après quelques pas de danse, sa belle-mère tout en fixant leur reflet pose sa main sur son sexe (c.-à-d. le sexe de Gustaf):

"Sans quitter la glace des yeux, la mère enlève enfin sa main mais pour la glisser aussitôt à l'intérieur du pantalon où elle saisit le sexe nu entre ses doigts. Le sexe ne cesse de durcir et elle, tout en continuant ses mouvements de danse et en fixant toujours la glace, s'exclame admirativement de sa vibrante voix d'alto: "Oh, oh! Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai!""

(p.171) Parallélisme ironique: l'admiration jouée dans la scène du tee-shirt se retrouve ici, l'importance du miroir également, et à la voix sonore de Gustaf s'exclamant "*Kafka was born in Prague*" (une phrase d'une stupidité flagrante pour un tee-shirt également bête, puisque Kafka détestait Prague, comme le certifie Kundera) répond la voix d'alto de sa maîtresse s'écriant "*Oh, oh! Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai!*". Totalemment surpris, extrêmement gêné, terrorisé par cet assaut sexuel venant du côté où Gustaf ne l'attendait pas (de sa belle-mère!), il se laisse conduire à faire l'amour, tout aussi docilement que s'il s'agissait...d'enfiler un tee-shirt.

D'où lui vient cette docilité déplacée? Dans son analyse de la vie des intellectuels prisonniers sous le régime totalitaire roumain, Mariana Net explique comment un sujet terrorisé a souvent l'impression d'être un acteur aux ordres d'un metteur en scène dont il faut respecter les indications¹. Plutôt que de développer une forme de résistance, il s'agit dès lors de parcourir au plus vite les étapes du *scénario* de la terreur, jusqu'à son accomplissement, afin que la victime puisse être libérée de son rôle. S'y ajoute qu'en ce moment de terreur, il s'agrippe à un principe primordial à ses yeux, ayant valeur de commandement: "*tu ne seras pas grossier avec une femme.*" Que cette perche tendue le fasse toucher à une femme défendue², lui semble moins grave que d'enfreindre ce principe de base, inculqué dès sa plus tendre enfance.

¹ Aspect dont parle aussi Foucault d'ailleurs, à propos des cellules du *Panopticon*: "*autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, (...)*" (p. 233)

² Dans la culture occidentale, la belle-mère est incluse dans le cercle des femmes tabous, même si à proprement parler elle n'a pas de lien de sang avec son gendre.

Selon la récente *Terror Management Theory*, l'homme exposé à la terreur réagit en défendant radicalement les valeurs qu'il juge les plus constitutives de sa culture. C'est qu'il est le seul animal capable d'anticiper la fin de son existence, et qu'il ressent d'énormes difficultés à regarder la mort en face. Aussi fait-il tout son possible pour se convaincre qu'il n'est pas un simple animal, qu'il n'est pas soumis au même titre qu'eux aux lois naturelles du dépérissement. L'homme confronté à la mort se concentrera sur le côté culturel de son univers.

Si l'on analyse le comportement de Gustaf sous cette lumière, on comprend pourquoi il s'acharne tant à respecter la politesse – ce code *strictement culturel*. Une fois l'acte accompli, Gustaf réussit ce coup de maître qu'est l'abnégation de la dimension biologique de l'humain: il parvient à transformer l'abondante cellulite de sa maîtresse en signe de vitalité: "(...)cette cellulite l'enchanté comme si elle exprimait la vitalité d'une peau qui ondule, qui frémit, qui parle, qui chante, qui se trémousse, qui s'exhibe;(...)"(p.175). En outre, il se convainc que leur relation défendue, presque incestueuse, n'est pas un péché, mais le début, enfin, d'une relation d'une "*normalité des plus normales*"(suprême ironie des mots choisis!) (p.176). Parfaitement tranquille, à l'écart des conflits, il n'a plus besoin de parodier l'amour, il l'a trouvé dans les bras non seulement d'une belle-mère, mais encore d'une *mère*, comme l'indique le texte:

"(...)pour la première fois de sa vie, la sexualité se situe hors de tout danger, hors des conflits et des drames, hors de toute persécution, hors de toute culpabilisation, hors des soucis; il n'a à s'occuper de rien, c'est l'amour qui s'occupe de lui, l'amour tel qu'il l'a désiré et qu'il n'a jamais eu: amour-repos; amour-oubli; amour-désertion; amour-insouciance; amour-insignifiance.

Le texte poursuit:

"*La mère est passée dans la salle de bains et il reste seul(...)*" (nous soulignons).

C'est effectivement sous le signe de la maternité que Gustaf vient d'épanouir sa sexualité. Sa maîtresse appuie volontiers son caractère maternel (elle l'habille, elle le déshabille, lui donne à boire, etc.) et comble ainsi un manque qu'on lui connaît (le roman stipule que Gustaf n'a jamais digéré la mort de sa mère). Mais cette maternité a des conséquences plus profondes encore: la scène du miroir peut aisément s'interpréter comme une re-naissance provoquée par une évolution à *rebours*: d'adulte, Gustaf régresse à l'enfance; survient un moment de terreur intense où il s'accroche à des valeurs inculquées par la culture; passant, par politesse, à l'acte amoureux avec une figure clairement maternelle, il atteint un état de bonheur insoupçonné

sur terre –c'est la béatitude, et la renaissance dans un autre monde, un monde où les dictats sociaux ne sont plus en vigueur et où l'amour défendu devient amour normal.

Ricard¹ ne compte pas Gustaf parmi les personnages kundériens ayant fait "*un pas de côté*": les déserteurs, les traîtres et autres personnages qui tournent le dos à la société. Pourtant, d'après notre analyse, Gustaf mérite clairement de figurer sur leur liste, et ce, malgré son caractère de "gros sot". Il y compte par contre Josef. A l'opposé de Gustaf, celui-ci voit le corps de sa maîtresse dans tout ce qu'il a de biologique: son sexe est un "*pauvre endroit désenchanté*" (nous soulignons) qui assure "*quatre fonctions suprêmes exciter; copuler; engendrer; uriner*"- l'énumération est presque clinique. De toute évidence, aucune transformation n'a lieu ici, le corps est pris dans toute sa réalité crue. Mais voilà, l'amant laisse un mot d'adieu à sa maîtresse dans lequel il "*s'interdit de dire un seul faux mot*". Or, il y écrit "*Dors bien. La chambre est à toi jusqu'à demain midi...ma sœur*" (nous soulignons)- alors qu'il n'a aucun lien sororale avec Irena. A la relation défendue de Gustaf avec sa belle-mère répond celle de Josef, pâlotte, où l'allusion à l'inceste (le mot *sœur*) sonne faux: si Josef l'emploi, c'est plutôt pour satisfaire un fantasme personnel², et bien sûr, et surtout, par égard pour cette femme qu'il blesse en partant -au fond, c'est une *politesse*. Entre les deux personnages, un réseau de sens se tisse; ils fonctionnent l'un par rapport à l'autre. Ainsi, Gustaf est représenté comme une espèce de roi du kitsch, couronné d'un tee-shirt ridicule; mais qu'en est-il de Josef, obsédé par l'image de sa maison dans les bois, avec sa clôture, son sapin comme un bras levé et sa femme derrière la fenêtre. Est-ce qu'on ne s'approche pas des illustrations de contes de fée folkloriques? D'ailleurs, l'image même du bras levé et d'une surface où miroite un visage féminin fait écho à la scène de séduction que subit Gustaf? Et le retour de Josef en Scandinavie, par amour pour sa femme, quoiqu'elle soit décédée, ne témoigne-t-il pas d'une volonté de maintenir virtuellement vivant un monde mort? Bien que Josef semble lucide, critique et désabusé lorsqu'il observe le corps d'Irena, il a tôt fait de s'en retourner dans un monde idyllique, mais *virtuel*. Alors que ce "navet" de Gustaf pose son regard ni sur lui, ni sur autrui, mais sur le couple qu'il forme dans l'interface spéculaire et qu'il parvient ce faisant à passer d'un monde de culture et de lutte à un monde paisible et fertile pour l'amour – n'importe son genre- où un bonheur *tangible* s'offre à lui.

¹ In RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès, – essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, coll. Arcades, Gallimard, 2003.

² Il s'est rendu compte que, de toutes les femmes qu'il a connues, aucune n'a été une sœur pour lui.

2.6 *Le regard qui faillit.*

(in *L'Identité*)

Dans les passages examinés ci-dessus, le regard avait les pleins pouvoirs. Mais en est-il toujours ainsi? L'incipit de *L'Identité* touche au problème des disparitions, sujet d'ailleurs d'un programme de télévision intitulé *Perdu de vue*. Ce nom importe dans la mesure où il soulève une question intéressante, à savoir comment les disparitions sont-elles encore possibles dans une société "sous haute surveillance", où l'individu est constamment soumis au regard des autres, par biais de caméras, ou, plus généralement, par l'indiscrétion systématique qui caractérise l'époque actuelle. A travers le personnage de Jean-Marc, plusieurs explications peuvent être formulées.

D'abord, il se peut que l'on se trompe d'objet en regardant: on peut confondre une personne avec une autre. Jaroslav dans *La Plaisanterie* s'émeut de voir son fils participer à la Chevauchée des Rois, mais sous le voile épais du roi en question se cache une autre personne, son fils étant parti en moto avec un ami. De même, Jean-Marc lui-même se méprend, confondant une femme quelconque marchant sur la plage avec Chantal. C'est là un problème de *reconnaissance* (voir le chapitre sur la terreur et la reconnaissance) plutôt qu'un défaut de vision.

Ensuite, la surveillance permanente est très banalement gênée par le mouvement des paupières, qui passent sur l'œil comme des *essuie-glace* et empêchent *physiologiquement* un regard d'une efficacité constante. Plus même: l'œil est "*le point où se concentre l'identité d'un individu*", c'est de toute la physionomie ce que l'on voit le plus souvent chez l'autre, et pourtant, le mouvement de la paupière n'est pas enregistré. D'où cette réflexion de Jean-Marc:

"il n'y a rien que je voie plus souvent que les yeux des autres, donc les paupières et leur mouvement. Et pourtant, je ne le retiens pas, ce mouvement. Je le soustrais aux yeux que j'ai en face de moi." (p.83; nous soulignons). Par une sélection inconsciente, certaines informations ne nous parviennent donc jamais.

Mais ce n'est pas tout. Outre les faiblesses du regard comme instrument de vision, il y a les cas où la portée du regard faillit simplement. Là encore, c'est à travers Jean-Marc que Kundera nous le démontre. Chantal s'est plaint de ce que *les hommes ne se retournent plus*

sur elle. En fait, elle a dit ça parce que Jean-Marc s'inquiète de sa mauvaise mine (elle vient de sortir du café où elle a eu si peur) et qu'il la soumet à une "inquisition de l'amour". Pour "se dérober à toute discussion sérieuse" (p.35), elle prononce cette petite phrase restée dans sa tête "tel un petit objet oublié." Ce jour même, la phrase lui était venue en tête et l'avait rendue joyeuse. Par conséquent, le ton qu'elle prend devrait être frivole. Or, lorsqu'elle prononce cette phrase, sa voix est amère. Jean-Marc en déduit à tort que par son regard d'amour, sa partenaire a été trop longtemps "arrachée" à la société. Il lui faut, croit-il, des regards qui la "maintiennent dans la société des humains", elle a besoin de l'inondation des regards inconnus, grossiers, concupiscent et qui se posent sur elle sans sympathie, sans choix, sans tendresse ni politesse, fatalement, inévitablement. " (p.53). Ainsi, la phrase inopinément prononcée par Chantal conduit Jean-Marc à jouer à l'amoureux guettant l'objet de sa passion et lui écrivant des lettres anonymes. On ne peut parler d'un véritable espionnage: Jean-Marc tire de leur vie commune les détails nécessaires afin de créer l'illusion d'un espionnage amoureux. En fait, le regard qu'il porte sur Chantal reste un regard intime, même si Chantal ne le perçoit pas ainsi. Les lettres qui accompagnent le regard de Jean-Marc le double pourtant d'une force d'impact dont il ignore les effets. Ce regard autre qui avait pour dessein de réintroduire Chantal dans la société faillit: il fait fuir.

Le regard des autres, le regard "public" de la collectivité pour ainsi dire, échoue tout autant. En effet, après une orgie dans une maison de Londres, Chantal se retrouve nue parmi des hommes en costume. Elle est donc exposée à leur regard de façon maximale. Néanmoins, à ce moment-là elle se sent réduite à néant, sans identité et coupée du monde comme une morte (voir aussi le chapitre sur la terreur et la mort). Les regards anonymes et francs n'ont pas eu l'effet salvateur espéré, bien au contraire. L'expérience aboutit en une peur traumatique de devoir lâcher l'être aimé du regard. Chantal affirme qu'elle regardera Jean-Marc sans interruption parce qu'elle est terrorisée à l'idée que "pendant cette seconde où (s)on regard s'éteint ne se glisse à (s)a place un serpent, un rat, un autre homme." Regarder devient dès lors un acte compulsif, comme indispensable, vital à celui qui l'accomplit et qui est en relation de dépendance par rapport à l'être observé. C'est ce qu'illustre à merveille la première phrase du dernier chapitre de *L'Identité* (p.206). La tête de Jean-Marc et celle de Chantal, prises de profil, se réunissent en un face-à-face, comme s'ils formaient ensemble un même camée:

"Je (le narrateur) vois leurs deux têtes, de profil, éclairées par la lumière d'une petite lampe de chevet: la tête de Jean-Marc, la nuque sur un oreiller; la tête de Chantal penchée quelque dix centimètres au-dessus de lui." La lampe de chevet dont parle le narrateur doit servir à

éviter l'obscurité, qui forme évidemment un obstacle de taille au regard. Chantal spécifie qu'elle la gardera allumée toutes les nuits - ce qui rappelle les terreurs infantiles du noir, qu'on calme en faisant un peu de lumière. La peur semble donc apaisée ou du moins "apaisable". Pourtant, cette scène contient une menace intratextuelle. Parmi les objets récurrents chez l'auteur¹ figure la lampe de chevet, présente, entre autres, dans les dernières pages de *L'Insoutenable Légèreté de l'Être*. Elle apparaît d'abord indirectement, sous forme de métaphore, teintée de funeste, lorsque Tereza et Tomas ont enterré leur chien Karénine: "(...)il y avait une lune pâle dans le ciel, comme une lampe oubliée dans la chambre des morts". Ensuite, elle revient dans le contexte d'un rêve prémonitoire que fait Tereza, où un papillon de nuit "*aux ailes ouvertes ornées de deux grands yeux*" (p. 445) repose sur une lampe de chevet². Dans ce rêve, Tereza, tenant Tomas transformé en lièvre apeuré sur les genoux, sait qu'elle "*touch(e) au but*". Quand quelques heures avant leur mort, Tomas et Tereza ouvrent la porte de leur chambre, ils découvrent en effet un papillon de nuit sur leur lampe de chevet, qui s'envole brusquement lorsqu'ils allument. Ainsi, la lampe est liée à une prémonition de la mort qui se vérifie. Dans *L'Identité*, le lecteur a donc tout lieu de s'inquiéter de cette lampe qui apporte du réconfort à Chantal. Car dans cette configuration où elle s'associe au couple-camée symétrique comme un papillon, elle annonce plutôt sa mort qu'elle n'amorce un retour du calme.

2.7 *Le regard nié*

(in *La Lenteur*)

Si le regard peut parfois perdre de ses effets et qu'il se révèle inefficace par moments, il y a des cas où il est tout bonnement *ignoré* à dessein. Le cas extrême étant celui où la personne observée s'offre délibérément nue au regard de l'autre, qu'elle feint d'ignorer. *La Lenteur* comporte un petit essai sur la nudité – une apparition des plus "tape-à-l'œil" du corps - où l'auteur se demande pourquoi la nudité figure au top trois des valeurs gauchistes: est-ce une forme de liberté, ou une façon de dégoûter, d'effrayer le public? La nudité, comme *plus*

¹ François Ricard souligne la récurrence d'objets tels les comprimés, pris par Elisabeth dans "Le Colloque" (*Risibles Amours*), par Helena dans *La Plaisanterie*, par Ruzena dans *La Valse aux Adieux*, ou encore les caméras qui fouillent le monde, de la scène publique (la fête folklorique dans *La Plaisanterie*) à la vie intime d'un fœtus (*L'Identité*) – in *Le dernier après-midi d'Agnès*, p. 56-57.

² Notons que la symétrie des ailes du papillon se retrouve dans le camée formé par les profils de Chantal et de Jean-Marc.

grande valeur, ou comme *plus grande immondice*? Le thème avait déjà été abordé dans *Le livre du rire et de l'oubli*, lorsque Jan se trouve sur une plage de nudistes et ressent une profonde tristesse à voir tant de corps déshabillés. Il se dit que la nudité est "*un état de neutralité sexuelle*", puis il se souvient des Juifs marchant nus vers les chambres à gaz, et conclut que "*la nudité est un linceul*" marquant de son sceau ceux qui vont vers leur mort (p.363). *La Lenteur* revisite cette donne. Ici, l'être déshabillé signifie par sa nudité ni sa liberté acquise, ni la fin de son existence, mais...la non-existence de son partenaire.

Immaculata, enragée par l'affront que lui a fait Berck, se venge sur son amant. Elle reprend les propos obscènes de Berck, en version plus polie, et s'exclame qu'il est "*son cauchemar*", "*son échec*", "*son humiliation*" et "*son dégoût*"¹. L'amant lui sert ainsi d'écran où projeter sa colère et sa déception. Que cet "écran" soit un caméraman - c'est-à-dire un "regard scrutateur" par excellence- lui permet de porter sa vengeance à un point culminant: elle se déshabille devant lui sans aucune pudeur, comme s'il n'existait pas, parfaitement *indifférente* à son regard. Par son attitude insensible, par cette négation du regard de l'autre, elle suscite la fascination de sa victime et accède à une forme de suprématie. Aux yeux du caméraman, elle se transforme en une espèce de reine de la nuit maléfique, qui le réduit à devenir "*un non-œil, une non-oreille, une non-tête*" (nous soulignons), c'est-à-dire un non-être. Elle dit même désirer le changer "*en souris, cette souris en araignée, et cette araignée en une mouche dévorée par une autre araignée*". Nous voilà dans la plus belle tradition des contes de fées et sorcières. En toute évidence, ces éléments merveilleux ajoutent du ridicule au comportement de la femme, à celui de son amant subjugué. Sous cette enveloppe grotesque, la peur du caméraman est manifeste. Mariana Net, dans son article sur la "fictionalisation" de la terreur communiste en Roumanie², avertit qu'il ne faut pas concevoir la terreur de façon binaire, avec d'un côté les terroristes, de l'autre, les terrorisés. Car fréquemment, ces derniers se transforment en bourreaux, *exorcisant* leur propre terreur en l'infligeant à d'autres. C'est bien ce que semble faire Immaculata, victime des propos de Berck, en déversant des calomnies sur son amant et surtout en ignorant le regard qu'il porte sur elle.

Une fois descendue à la piscine, Immaculata sème encore la terreur, cette fois par son regard. Elle fixe Julie, horrifiée, d'un regard "*terriblement lourd, lourd comme le désespoir*".

¹ La séquence originale était "*Va te faire foutre, vieille pouffiasse, (...) oiseau de nuit, épouvantail de nuit, cauchemar de nuit, rappel de ma bêtise, monument de ma niaiserie, ordure de mes souvenirs, urine puante de ma jeunesse...*".

² NET, Mariana, "Terreur et "fictionalisation"", in Glaudes, Pierre, *Terreur et représentation*, pp.149-172, Grenoble, ELLUG, 1996.

Celle-ci ne se remet de sa stupeur que lorsque, de la bouche d'Immaculata, jaillit un *cri* - poussé à vide par ailleurs, puisque Berck, à qui il est adressé, ne peut pas l'entendre. Ce cri donc, réveille Julie de son inertie, tout comme celui qui échappe à Agnès (dans *L'Immortalité*) au moment de son fatal accident, avait secoué la jeune suicidaire assise au beau milieu de la route. A la malédiction par la vue, répond la magie du cri, impuissant pour celui qui le pousse, mais salvateur pour celui qui l'entend.

Ce passage de la piscine déploie le thème du regard en éventail. Outre le regard refusé au caméraman ou le regard fixé sur Julie, il y a le regard d'un *public* assistant à la scène depuis une baie vitrée, comme appuyé au balcon d'un théâtre. Pourquoi Vincent choisit-il cet endroit public pour se dévêtir? Ce n'est pas par exhibitionnisme, explique le narrateur, car il ne cherche pas le regard des autres; c'est parce que l'intimité l'effraie. Seul avec Julie, il perd son engouement; face au public, il gagne en audace comme un acteur récitant avec fougue un rôle qu'il pense pouvoir déposer en quittant la scène (pensons à Mariana Net). Voilà pourquoi dans un premier temps, le jeune homme se rétracte et fait le sportif, plongeant la tête (et les yeux!) sous l'eau plutôt que de contempler Julie se déshabillant. Mais une fois le public flairé, les obscénités roulent de sa bouche et il se complaît à imiter fogueusement une copulation avec la très tolérante Julie. Un accouplement feint et stérile sous les regards encourageants d'un public anonyme, donc. Vincent croit sentir intuitivement que tout le monde est piégé sur une scène sans issue. En fait, ce public le rassure.

Le regard s'articule, plus discrètement, sur un autre plan encore: celui du narrateur. Vincent dédaigne d'observer sa Julie lorsqu'elle est nue; le narrateur, pour sa part, s'en délecte et affiche même un certain voyeurisme. Car c'est bien lui qui décrit la scène du déshabillage de Julie, et qui affirme:

"Le candide Vincent ne se doute de rien mais moi je vois enfin une nudité qui ne représente rien, ni liberté, ni immondice, une nudité dévêtue de toute signification, nudité dénudée, telle quelle, pure et qui ensorcelle un homme."(p.139; nous soulignons). Souvenons-nous de la création explicite d'Agnès, dans *L'Immortalité*. Elle naissait dans une piscine, telle une maladroite Vénus d'âge mûr, à partir d'un geste particulier qu'il avait observé chez elle et qui l'incita à créer son personnage. Le *regard de l'auteur* sur le monde alentour n'est donc pas un regard stérile de spectateur comme chez Vincent, ni de bourreau scrutateur comme dans le *Panopticon*, mais celui d'un créateur insufflant la vie à des personnages romanesques.

Dans ce passage, la panoplie des pouvoirs liés au regard est apparemment très étendue. Le regard peut terroriser l'être observé (pensons à Immaculata causant l'effroi de Julie), mais il peut aussi le rassurer (c'est le cas chez Vincent, incapable d'affronter la nudité de Julie sans être "à l'abri", sous l'œil du public). A l'occasion, il se mute en *force créatrice* (ainsi, l'auteur qui crée en regardant). De même, la *négation* du regard est significative: dans ce cas, la balle est dans l'autre camp, c'est-à-dire dans le camp de la *personne observée*, qui retourne l'arme contre l'observateur en ignorant son regard et en imposant sa suprématie par une indifférence totale à l'impact qu'il a d'habitude. Somme toute, ne pas daigner jeter un coup d'œil sur quelqu'un qui désire être vu peut s'avérer tout aussi terrorisant que de lui faire subir un regard non désiré.

2.8 *Considérations finales*

Que peut-on conclure au sujet du lien entre la terreur et le regard? Une analyse basée sur le *Panopticon* suffit tant qu'il s'agit d'un regard "institutionnalisé", d'un regard servant à la surveillance politique, par exemple, mais elle ne couvre pas les autres cas de figure, ceux par exemple où il y a dépendance du regard d'autrui. Kundera, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, soutient même que "*nous avons tous besoin que quelqu'un nous regarde*" (p.395; nous soulignons) – c'est couper court aux théories qui perçoivent le regard uniquement comme outil d'oppression. Il distingue quatre types de dépendances du regard. Le premier type de regard recherché est un *regard anonyme de grand public*; c'est ce qu'illustre l'histoire de ce Russe dont le public vient à manquer: il trouve un soulagement inouï à se savoir observé et écouté par la police, à qui il se donne dès lors en spectacle. La deuxième sorte de regard se compose d'"*yeux familiers et nombreux*". Ceux qui aiment à en être observés sont les "*inlassables organisateurs de cocktails et de dîners*". Troisième type de regard: *celui de l'être aimé*, indispensable à la survie du sujet observé. Kundera précise "*Que les yeux de l'être aimé se ferment, la salle sera plongée dans l'obscurité. C'est parmi ces gens-là qu'il faut ranger Tereza et Tomas.*" C'est parmi eux aussi qu'il faut ranger Chantal et Jean-Marc. La dernière espèce de regard est le *regard imaginaire*, celui que les "*rêveurs*" espèrent sentir sur eux: le regard fictif d'un père absent (Thomas pour son fils Simon), de l'ancienne maîtresse, absente, elle aussi (Sabina pour Franz). Quel écart note-t-on entre l'individu *opprimé* par la machine panoptique parce qu'il se croit à tout moment observé, et le "*rêveur*" qui va jusqu'à s'inventer un regard tourné sur lui en permanence afin de donner un sens à sa vie!

3 La terreur et la reconnaissance

3.1 Introduction

Que ce soit ou non le regard qui érode l'identité ou la constitue, la précarité identitaire est un thème récurrent chez Kundera. Ricard le souligne¹ et l'explique à l'aide des deux citations suivantes:

*"C'était comme de regarder deux images dans le même objectif, deux images superposées apparaissant en transparence l'une à travers l'autre. Ces deux images superposées lui disaient que son amie pouvait **tout** contenir, que son âme était atrocement indéfinie, que la fidélité pouvait y trouver place comme l'infidélité, la trahison comme l'innocence, la coquetterie comme la pudeur; ce mélange sauvage lui semblait aussi répugnant que le bariolage d'un dépôt d'ordures." (in "Le jeu de l'auto-stop", *Risibles amours*)*

*"(...) un moment vient où l'on se tient devant la glace et l'on se dit: est-ce que cela c'est vraiment moi? Et pourquoi? pourquoi devrais-je me solidariser avec ça? que m'importe ce visage? Et à partir de là, tout commence à s'effondrer. Tout commence à s'effondrer." (in *L'Immortalité*)*

En essence, ces citations parlent d'un ébranlement de l'identité. Dans le premier cas, le doute identitaire naît à propos de *quelqu'un d'autre* – il est "extérieur", si l'on veut. Dans le second cas, il ronge une personne de l'intérieur. Ces deux perspectives se retrouvent dans chacun des six passages suivants, où nous analysons le lien entre la terreur et la reconnaissance, ou plutôt le défaut de reconnaissance.

3.2 La force des mouches

(in *La Lenteur*)

Très tôt dans *La Lenteur*, les mouches font leur apparition. Elles se promènent sur le visage de petits Noirs affamés, mourants, dans un pays dont le nom, d'abord, échappe au

¹ In bibl pp.65-67.

narrateur, avant qu'il se souvienne de la Somalie, grâce à un slogan qui colle: "*les enfants d'Europe envoient du riz pour les enfants de Somalie*"(p. 23). Cette phrase, très "médiagénique", accompagnait ce que le narrateur qualifie non sans dérision la "*glorieuse épopée du riz*" (p.23) – une action humanitaire qui avait mobilisé tant d'écoliers à rassembler du riz pour leurs infortunés congénères. La mouche refait surface comme objet d'étude d'un savant tchèque, présent à un colloque d'entomologie en France. Le texte apprend que ce savant est intéressant non pas, comme on pourrait le croire, pour ses découvertes scientifiques –surannées d'ailleurs, puisqu'elles ont plus de vingt ans- mais parce qu'en tant que représentant d'un pays fraîchement libéré du communisme, il incarne une époque naissante.¹ De surcroît, l'entomologiste a été disgracié sous le régime communiste: il a dû abandonner son métier pour devenir ouvrier sur un chantier, ce qui ajoute à son prestige actuel. Le narrateur précise que cet homme est caractérisé par la fierté mélancolique qui naît de se savoir touché par la grâce de "*l'Actualité Historique Planétaire Sublime*", lorsque "*l'homme sur le devant de la scène souffre tandis qu'au fond retentit le crépitement de la fusillade et qu'au-dessus plane l'Archange de la mort*". C'est en ceci qu'il se distingue des autres personnes présentes dans la salle: cette grâce est donc directement constitutive de son identité. Mais l'abondance de pompeuses majuscules et de termes grandiloquents suggère l'aspect grotesque du passage que l'auteur écrit, ne l'oublions pas, dans le prolongement de celui des drames somaliens instantanément oubliés. Voilà déjà, que le narrateur dévoile que le savant n'est pas vraiment un héros: si jadis on l'avait classé parmi les dissidents, c'était pour n'avoir pas résisté aux exigences des opposants au régime – ce qui est tout autre chose que d'avoir adhérer aux dissidents. En outre, le Tchèque a le désavantage de porter un nom qui contrairement au slogan somalien, ne colle pas parce qu'il est carrément imprononçable: Cechoripsky. Ceci donne lieu à une série de lapsus burlesques, où l'on l'interpelle par "*Ah, monsieur Sechoripi?*" (p.69), plus loin "*Un petit moment monsieur Chipiqui!*" (p.72) ou encore "*Mais monsieur Chenipiqui, (...)*"(p.72) avant d'en arriver à "*Puis, ayant entendu le président prononcer les syllabes qui signifient certainement son nom, il se lève et se dirige vers la place réservée aux orateurs.*"(p.79) (nous soulignons).

Somme toute, le nom savant de la mouche étudiée, la *musca pragensis*, pose moins problème que celui de l'entomologiste qui l'a découverte². Si par tradition, en science, on donne à la chose découverte le nom du savant qui s'en est occupé, un phénomène inverse

¹ "Il représente une nouvelle époque de l'Histoire après que le communisme s'en est allé dans la nuit des temps"; p. 68.

² Kundera ne lui donne pas de prénom, et le désigne principalement par "le savant".

risque de se produire dans ce cas-ci, le nom de la mouche peut parfaitement servir de substitut à celui de l'homme. A peine le portrait du *savant ex-dissident héroïque* est-il donc brossé, que le narrateur commence à y introduire de sérieuses dissonances.

La situation empire encore, jusqu'à prendre les dimensions d'une véritable crise, quand le savant s'avance pour prononcer son discours:

"Au cours de vingt secondes que dure son déplacement, quelque chose d'inattendu lui arrive: il succombe à l'émotion: mon Dieu, après tant d'années il se trouve à nouveau parmi les gens qu'il estime et qui l'estiment, parmi les savants qui lui sont proches et du milieu desquels le destin l'avait arraché; quand il s'arrête devant la chaise vide qui lui est destinée, il ne s'assoit pas; pour une fois, il veut obéir à ses sentiments, être spontané et dire à ses confrères inconnus ce qu'il ressent"(nous soulignons).

C'est ce qu'il fait, assez modestement d'ailleurs. Mais est-il tout à fait sincère? Les larmes lui montent aux yeux et lui causent d'abord une sorte de gêne, qu'il efface cependant rapidement en "offrant" ses larmes à son public, "*comme un petit cadeau de Prague*" (nous soulignons). Inutile de souligner l'aspect kitsch des cadeaux chez Kundera: ce cadeau-ci n'est-il pas un digne précurseur du tee-shirt marqué "*Kafka was born in Prague*" dans *L'Ignorance*? Effectivement, le savant mesure avec beaucoup de lucidité l'effet qu'auront ses larmes sur son public¹; il jouit visiblement de son pouvoir momentané:

"Et il sait qu'il est en train de vivre le plus grand moment de sa vie, le moment de gloire, oui, de gloire, pourquoi ne pas dire ce mot, il se sent grand et beau, il se sent célèbre et désire que sa marche vers sa chaise¹ soit longue et ne finisse jamais."(p.82)

Plusieurs éléments mettent la puce à l'oreille du lecteur. D'abord, le mot *gloire*, dont l'usage est implicitement contesté. Car le "*pourquoi ne pas dire ce mot*" met en évidence à quel point le terme est emphatique; en sourdine, on entend presque l'auteur qui se délecte de précipiter ce pompeux personnage à sa perte: "pourquoi ne pas dire ce mot?" "Parce qu'il est tellement "trop", qu'il se retournera contre toi!". Ensuite, la chaise vide placée sur scène a un air suspect. On pourrait sans trop d'effort y voir une chaise électrique prête à accueillir un condamné à mort. Au niveau de l'énonciation, aussi, il y a un jeu subtil sur la formule "*les gens qu'il estime et qui l'estiment*", qui phonétiquement peut se réduire à "*les gens qu'il estime et qu'il estime*" – version plus proche de la réalité. Finalement, si le savant se sent

¹ "*Il ne s'est pas trompé. L'assistance, elle aussi, est émue*". (p.81)

grand et beau en revenant à sa place, à la page précédente le narrateur signale qu'il est "*grand, très grand, gauchement grand*" (p.81). L'effondrement est imminent.

Et en effet, très vite, la scène vire de la gloire à la terreur. Dans un premier temps, le narrateur se glisse dans la peau du public et constate:

"Tout le monde avait compris que ce monsieur avec un nom imprononçable était à tel point ému par lui-même qu'il avait oublié de lire l'intervention qui aurait dû les renseigner sur ses découvertes de nouvelles mouches" (nous soulignons).

Le ridicule installé, le narrateur focalise sur le savant, qui se rend soudain compte que "*mon Dieu, il a oublié de prononcer son discours!*" (nous soulignons). Cette fois-ci, l'émotion est sincère et totale. Ce second "*mon Dieu*" n'est ni récité, ni construit, ni factice: il sonne le glas du héros comme le précédent carillonnait sa gloire. Ce "*mon Dieu*"-ci jaillit d'un moment de terreur absolue. Car l'homme, du sommet de sa gloire, chute soudain dans les affres de la honte. Sa terreur sera d'autant plus profonde qu'il réalisera que ce même public, qui l'a chaleureusement applaudi, se rit de lui à chaudes larmes et sans vergogne l'instant d'après.

Que reste-t-il à notre héros élu déchu, maintenant que de "savant dissident", il a disgracieusement viré en "monsieur ridicule"? Le Tchèque, forgé par son passé d'ouvrier travaillant sous un régime communiste, attache beaucoup d'importance à la culture physique. Par conséquent, espérant vainement se hisser au-dessus des Français "*surcultivés et perfides*" (p.114), il fait de "*la perfection corporelle*" "*une valeur tout élémentaire*". Il nourrit sa nouvelle fierté, sa fierté de seconde peau, de ses souvenirs de gymnastique: il se félicite d'être sans doute le seul dans la salle à savoir faire un "appui tendu renversé" (p.146)².

Convaincu de sa supériorité – du moins de sa supériorité corporelle – il décide de passer à la piscine de l'hôtel en slip de bain. Malheureusement, il juge bon d'enfiler, pour s'y rendre, un tricot...et des chaussettes. Ainsi habillé, il se conforme non pas à l'image d'un Chippendaele de l'Ouest, mais à celle d'un piètre type. Tels ces figurines de bois avec lesquelles les enfants s'amuse, qui s'appuient sur une barre centrale et se dressent, les pieds en haut, leurs bras de bois tendus, avant de basculer comiquement dans le vide, notre

¹ La chaise dans la salle, pas celle sur la scène.

² L'appui tendu renversé est un exercice de gymnastique qui se pratique au sol – on l'appelle alors aussi "colonne droite" – comme sur le cheval d'arçons, aux anneaux ou à la barre).

bonhomme fait subir à son identité un parfait "appui tendu renversé". Ridiculisé sur tous les fronts, le savant entomologiste finit... "mouché".

3.3 *Berck tout craché*

(in *La Lenteur*)

Contrairement au savant tchègue, si malhabile sur scène, Berck fait partie des "danseurs"¹. C'est donc sous les projecteurs qu'il fait le mieux "rayonner son moi" (p.29). La scène est aussi l'endroit où Berck façonne sa personne, modèle son identité pour en faire une véritable pièce d'art. Aux yeux du danseur – et en ceci, c'est un "personnage effrayant de la modernité" (p.41) – le public est invisible, infini, sans visages: c'est une abstraction qui lui dispense sa gloire et qui reconnaît cette identité qu'il s'est soigneusement ciselée sur scène.

Par contre, dans les "coulisses" de l'existence (nous empruntons le terme à Erving Goffman, in *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, éd. De Minuit, 1973), la peur assaille Berck. Car sa popularité lui attire les assauts amoureux malvenus d'une ancienne camarade de classe. A l'époque, l'amoureuse avait repoussé son jeune soupirant; sous l'effet de la gloire médiatique, elle veut bien reconsidérer favorablement ses propositions d'antan et se souvient avec enjouement de la poésie lyrique qu'il lui avait écrite alors. "Oiseau de nuit qui trouble mes rêves", ainsi l'avait-il nommée sous la fureur des hormones. Et l'"oiseau de nuit", plus généralement connue sous le nom éloquent d'*Immaculata*, ne manque pas de le lui rappeler. Comme Bettina dans *L'Immortalité*, elle compte bien se frotter à la gloire de "son" homme, et ne lâche pas le beau morceau que la Providence lui avance. Et voilà Berck, l'adroit danseur, rendu vulnérable par cette voix venant des coulisses:

"Plus tard, d'après les rumeurs qui lui parvinrent, il comprit que chaque fois qu'il apparaissait à la télévision cette femme qu'il n'avait jamais maculée babillait quelque part au dîner sur l'amour innocent du célèbre Berck qui, des années auparavant, ne pouvait dormir parce qu'elle troublait ses rêves. Il se sentit nu et sans défense. Pour la première fois de sa vie, il éprouva un intense désir d'anonymat" (p.56; nous soulignons).

¹ Terme de Pontevin, l'un des personnages du roman, dont le sens est expliqué comme suit: chercheur de gloire pratiquant le judo moral, c'est-à-dire luttant publiquement pour la première place d'excellence morale – voir p.29-30.

Lorsque Immaculata veut réaliser le portrait de Berck (elle est réalisatrice), il comprend soudain que sa vie est en voie de devenir une œuvre d'art, oui, mais appartenant "*au genre comique*" (p. 58). Il décide donc, "*face à ce danger subitement révélé,*" de tenir la dame en question le plus possible à l'écart de sa vie. Pour ce faire, Berck est mené à reteindre son image lyrique de l'oiseau de nuit dans un bain d'abject. Ironiquement, l'abject est introduit en douce, et à son insu, par Immaculata elle-même, qui félicite Berck d'avoir parlé au savant tchèque avec tant d'impertinence et s'exclame:

"Berck, Berck, tu es magnifique! C'est toi tout craché! (...)" (p. 98; nous soulignons)

Et elle poursuit:

"Berck, Berck, te souviens-tu de m'avoir appelée Immaculata! L'oiseau de nuit qui t'a empêché de dormir! Qui a troublé tes rêves! (...)"

C'est alors que Berck ouvre les valves à l'abject, qui déferle sur son immaculée et assommante victime:

"Va te faire foutre, vieille pouffiasse, avec tes voisines malades, va te faire foutre, oiseau de nuit, épouvantail de nuit, cauchemar de nuit, rappel de ma bêtise, monument de ma niaiserie, ordure de mes souvenirs, urine puante de ma jeunesse..." (p.99)

Dans *L'Immortalité*, Goethe s'était contenté de dire de Bettina qu'elle était un "*taon*"; un seul mot avait suffi au poète pour se départir de ce phagocyte de femme. Berck, lui, a besoin d'un raz-de-marée de paroles obscènes.

A propos de l'abjection, Julia Kristeva affirme que "*ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre.*" Selon cette optique, de l'être amoral ou du traître, c'est le traître qui est plus inquiétant, car si l'être amoral conteste un système, le traître, lui, met le doigt sur les faiblesses du système, en souligne la fragilité. Revenons-en à Berck. La délimitation entre scène et coulisses n'a pas été respectée; Immaculata, la voix des coulisses, introduit inopportunément le comique dans l'œuvre de Berck et menace son identité: c'est un parfait traître. Selon Kristeva toujours, il y a dans le dégoût alimentaire une forme élémentaire de l'abjection. Elle prend l'exemple de la peau de lait dans le bol tendu par une mère à son enfant, qui se cambre: il ne veut pas de ce signe de désir maternel, il veut expulser ce lait, cette peau; pourtant, n'existant pour lors que dans ce désir maternel, c'est aussi lui-même qu'il rejette lorsqu'il crache son lait. Entre le besoin d'être désiré et l'abjection, on "*accouche de (s)oi dans la violence du sanglot, du vomir.*" (in Kristeva, Julia, p.11). N'existant que pour (et par) son identité publique, Berck est harcelé par ce "moi" passé, quasi oublié, refoulé dans les brumes de sa jeunesse et qui

soudain se dresse face à lui, incarné par Immaculata. Immaculata la terrible, qui de fan béat devient trappe béante engloutissant son identité dorée de gloire médiatique...Terrorisé, Berck pérore. Immaculata, outragée, est réduite en égout où s'écoule le "moi" excrémental de Berck.

Des deux hommes, du savant et du danseur, aucun ne semble capable de préserver sans encombre son identité. Le premier croit obtenir la reconnaissance d'un public pour qui il était un homme élu, "touché par la grâce", mais il est rapidement détrompé. En effet, l'idylle de la culture physique offre un semblant de refuge au savant, mais, trop débile, elle est déconstruite à coups de chaussettes. Le second, plus habile en public, se trouve menacé de manière plus insidieuse: il lutte encore, comme un enfant qui tente de se détacher de ses parents pour devenir enfin un "moi" à part entière. Immaculata n'est là que pour lui rappeler combien son identité publique est creuse, car non doublée d'un "moi" construit de l'intérieur, indépendant du regard d'autrui. Notre danseur n'a qu'un moyen de réagir à la "reconnaissance" que lui impose Immaculata par leur passé commun: l'abject. Initialement merveilleux (cf. "*oiseau de nuit*"), le lexique témoigne de la façon dont la piste idyllique est crûment avortée lors d'un brusque revirement vers l'abject. Ainsi, l'*oiseau* devient *épouvantail*, puis finit *excréments*. Par deux fois, les personnages sont brutalement confrontés à une identité qu'ils ne se sont pas choisie; par deux fois, le processus de "reconnaissance" se passe dans la terreur de se vider de son "moi" intérieur sous la pression d'un "moi" extérieur surpuissant.

3.4 *Le passé d'un bourreau*

(in *L'Ignorance*)

L'Ignorance contient un autre personnage miné par son passé: Josef. Comme son homonyme biblique, il est le cadet des fils de retour en son pays natal. Sa belle-sœur, lors d'un dîner de retrouvailles, lui dépeint le portrait du jeune qu'il a été. C'est l'occasion pour l'auteur d'introduire discrètement des éléments métaphoriques connotant le merveilleux - motif qui intensifiera les propos de la belle-sœur par la suite: "*Les décennies planaient au-dessus des assiettes et sa belle-sœur, soudain, l'attaqua: "Tu as eu toi aussi tes années fanatiques. Comment tu as parlé de l'Église! Nous avons tous eu peur de toi"*"(p.64; nous soulignons).

Josef conteste l'identité que lui impose la femme de son frère, puis réalise que quoiqu'il avance pour sa défense, rien n'y fera. Car "*ceux à qui leur vie se révèle naufrage partent à la chasse aux coupables.*" Tournure ironique: les "naufragés" sont dans ce cas-ci ceux qui sont restés à quai (c'est-à-dire à Prague). L'élément important dans la phrase citée est cette "*chasse aux coupables*". Immédiatement, elle fait penser aux chasses aux sorcières d'antan, destinées à éradiquer les "suppôts de Satan". Ce filon de la "chasse aux sorcières" est développé ensuite, quand il est question de l'ami de Josef, que la femme désigne du nom de "*commissaire rouge*"(p.68). Elle ajoute que tout le monde tremblait devant lui, mais que Josef, lui, est son "*obligé*", vu ce qu'il a fait pour lui. C'est un véritable "pacte" que Josef a conclu avec le commissaire, figure trouble et surtout diabolique¹. Sous plusieurs aspects, Josef semble tenir de Faust: il va au-delà des frontières établies (ici: en quittant la Tchécoslovaquie), il vend son âme au diable (ici: au commissaire rouge) et il vit en damné (ici: damné par toute une société, comme l'exprime l'immuable désaccord dans le regard de sa belle-soeur – p.65). Au XVI^e siècle, le Faust de Marlowe doit son succès à la paranoïa généralisée d'une société voyant Satan partout à l'œuvre. Apparemment, c'est dans une même ambiance paranoïa que Josef retrouve sa famille à Prague. Pensons aux chasses aux sorcières d'antan, destinées précisément à restaurer une harmonie "ébréchée". Madeleine Ferrières² démontre le lien entre le nombre de soi-disant "sorcières" brûlées sur le bûcher et les épidémies de peste ou les récoltes contaminées par cet ergot qui cause le feu Saint-Antoine. Ces "sorcières" servaient véritablement de boucs émissaires: en tant que "fiancées de Satan", on les sacrifiait pour rétablir un équilibre cosmogonique menacé. Le XXI^e siècle paraît suffisamment avancé pour ne pas nourrir de tels élans de culpabilisation injustifiés, et pourtant, Delumeau³ déclare à juste titre que, malgré le discours de déculpabilisation en vigueur (le "péché" ne terrorise plus comme autrefois, et la hantise de la damnation en enfer n'a plus qu'un pouvoir limité), une "surculpabilisation" très nette a lieu en Occident. Sous les régimes totalitaires, par exemple, le "péché" est aussi grand que le "pardon" est petit. Les termes se sont laïcisés, mais le concept de base, lui, n'a pas changé: le dissident au régime tient le rôle du pécheur; comme lui, il est en faute et mérite une lourde sanction, c'est-à-dire qu'il doit être dénoncé, puis torturé. Plus modestement, la belle-sœur de Josef cherche en lui son bouc émissaire maintenant que l'univers communiste qui lui était

¹ Notons en passant que l'auteur se plaît à nourrir le mystère autour de cet homme, en ne révélant de son nom que l'initiale.

² In FERRIÈRES, Madeleine, *Histoires des peurs alimentaires – du Moyen Âge à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2002.

³ DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur – la culpabilisation en Occident, XII^e siècle-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1982.

familier s'est effondré. Elle pointe le doigt vers lui, l'accuse implicitement de sa dissidence qu'elle transforme en sorcellerie.

Quoiqu'il parvienne encore à analyser plus ou moins lucidement le comportement de sa belle-sœur, il perd son sang-froid lorsqu'il remarque sa vieille montre au poignet de son frère. Cela lui fait l'effet d'un mort revenu sur terre:

"Il eut l'impression de retrouver le monde comme peut le retrouver un mort qui, au bout de vingt ans, sort de sa tombe: il touche la terre d'un pied timide qui a perdu l'habitude de marcher; il reconnaît à peine le monde où il a vécu mais achoppe sans cesse sur les restes de sa vie: il voit son pantalon, sa cravate sur le corps des survivants qui, tout naturellement, se les sont partagés; il voit tout et ne revendique rien: les morts sont timides." (p.69)

Faust cède le rôle à Lazare, nous semble-t-il. Ressuscité dans sa tombe, ce dernier est une figure intrinsèquement positive, capable de surmonter l'impasse de la mort et d'accéder à "la gloire de Dieu". En outre, la résurrection de Lazare dépasse le simple cas individuel. En fait, cet épisode de la Bible prépare à une autre résurrection, plus glorieuse encore: celle de Jésus lui-même¹. Quelle importance? En troquant Faust pour Lazare, Josef ouvre la voie à la résurrection, et couve l'espoir, nourrit l'illusion que sa propre femme défunte tel un Christ féminin, dépasse la mort. Il est significatif qu'en sortant de chez son frère ce soir-là, son visage lui apparaisse et qu'il dialogue avec elle, de ressuscité à ressuscité, de Lazare à Jésus, sur un ton direct, accumulant les apostrophes et abordant le thème type du manque de foi:

"C'est ta faute. C'est toi qui m'as dit qu'il fallait que j'y aille. Je ne voulais pas. Je n'avais aucune envie de ce retour. Mais tu n'étais pas d'accord. Ne pas y aller, c'était selon toi anormal, injustifiable, c'était même moche. Penses-tu toujours que tu avais raison?" (p. 70)

Kundera reprend ainsi cet épisode biblique de façon tordue, en mettant au cœur de la crise de foi non pas la mort précoce, mais le fait d'être retourné à Prague, la "résurrection" en pays natal. Dans un même temps, il illustre comment son personnage convertit une image de soi négative (Faust) en une autre, positive et pleine d'espoir idyllique (Lazare).

Ironiquement, ce même soir, Josef reçoit un petit paquet de son frère, contenant "*ce que papa a gardé comme souvenir de toi*" (p.68), à savoir son journal de lycéen. En le

¹ Les parallèles établies entre les deux épisodes sont nombreuses. Hormis le "setting" repris dans les deux cas - la grotte bouchée par une pierre tombale, la présence d'un suaire (qui relève d'ailleurs plutôt de coutumes de l'époque), c'est surtout le vocabulaire - le vocabulaire original - repris d'un passage à l'autre qui souligne la fonction "préface" de l'épisode sur Lazare.

relisant, il s'effraie de "*cet inconnu*"(p.71) venu lui rappeler son passé de "*tortionnaire-comptable*" faisant volontairement souffrir sa petite amie (p.82). Choqué, Josef compare l'écriture du cahier à son écriture actuelle et s'étonne de voir "*comment deux êtres si étrangers, si opposés*" (p.81) peuvent avoir la même écriture. Il ne parvient pas à comprendre le sentimentalisme mêlé de sadisme du puceau-lycéen, le juge "*contraire à ses goûts et à sa nature*" (nous soulignons) – comme s'il était intrinsèquement incompatible à son être passé. Il y a donc la volonté, sinon la nécessité, de tenir à l'écart le bourreau-puceau qu'il a été. Par le fait de ne pas *se* reconnaître, ce passage rejoint le *Narcisse* des "Métamorphoses" d'Ovide, qui tombe amoureux de son propre reflet. Mais la donne est une fois de plus retournée, et l'homme, plutôt que de tomber amoureux de cet autre moi, le déteste. Heureusement pour Josef, sa reconversion "positivante" en Lazare permet de remédier à la soudaine haine de soi, de vaincre ce dégoût terrifiant de sa personne passée. Grâce à l'idylle de Lazare, il surmonte son terrible malaise identitaire.

3.5 *Libertin ?*

(in *La Lenteur*)

A l'occasion d'un colloque d'entomologie, Vincent, dans *La lenteur*, exerce son rôle d'intellectuel anticonformiste et libertin. Très anxieux de faire entendre sa frêle voix¹ dans le chœur puissant du charismatique Pontevin, il insulte un de ces *danseurs* que son cercle d'amis (dont Pontevin est le "leader") critique féroce. Ce danseur, c'est Berck que Vincent qualifie de "*sans-couilles*" obsédé par la télé. Comble de chance, pour une fois, sa voix ne fait pas défaut. Heureux de s'en apercevoir, le jeune homme monte sur ses grands chevaux et développe ses propos en "*mont(ant) ses hyperboles comme on monte les marches d'un escalier qui conduit au ciel.*" (p. 102): il est en pleine ascension. Cela ne manque pas de nous rappeler le Jacob rêveur de la Bible. Dans Gen. 28, L'Éternel s'adresse à Jacob comme suit:

"Ta descendance sera innombrable comme la poussière de la terre (...).

Voici, je suis moi-même avec toi, je te garderai partout où tu iras et je te ramènerai dans ce territoire;"

Or, comme on l'a constaté au chapitre précédent, pour Vincent, la soirée se clôture par une

¹ Vincent n'a pas une voix "qui porte" et s'en désespère: trop fluette personne ne l'écoute.

scène obscène et stérile: de *descendance*, il n'est donc pas question, et l'effet protecteur que dispense l'instance divine a un effet plutôt inhibiteur, Pontevin occupant trop l'esprit du jeune homme. Par contre, il y a bel et bien une descente, voire une dégringolade imminente (une de plus dans ce roman pensons à celle du savant). C'est qu'un homme observe Vincent, "*comme un fauve à l'affût*" (p.102), qui met fin à son discours exalté par une réflexion sur les temps modernes et l'inévitabilité de vivre sa vie sous le regard des caméras, avant de conclure par cette suggestion glaciale:

"Vous semblez regretter, cher monsieur, que le temps avance. Retournez-donc en arrière! (...) Retournez parmi les singes! Là aucune modernité ne vous menacera, là vous serez chez vous, dans le paradis immaculé des macaques!" (p. 103; nous soulignons).

Non seulement l'homme met le doigt sur la plaie (l'angoisse existentielle de Vincent), mais en plus, il prononce cette phrase où les sons [ky] et [kak] pétaradent, de sorte à créer un motif de l'anus très exploité ensuite¹. Après sa défaite publique, Vincent se console en allant retrouver sa Julie qu'il embrasse devant les yeux du "*fauve*" réduit, lui, à la solitude. Un premier baiser, public, donc, suivi d'une très romantique promenade dans le parc du château. Mais la candeur ne fait pas long feu et le marquis de Sade entre en jeu. À son insu, la pauvre Julie rousseauiste "*touchante de sincérité*" (p.107) se double d'une Juliette vicieuse, produit des phantasmes de Vincent. Celui-ci cherche à calfater son ego offensé à coups d'allusions osées. Inspiré malgré lui par la phrase sur les macaques, il se fait une obsession du "trou du cul" de son amie. Mais si Vincent tente de passer pour un libertin, il se dégonfle et devient un enfant en pleine phase sadique-anale, dont le cerveau brasse les récits libertins et les contes de fée². En effet, l'idée du trou du cul lui permet de digérer l'affront infligé par le "fauve" en trois-pièces, car ce trou du cul "engloutit" le gros méchant:

"Ah, le trou du cul libérateur! C'est grâce à lui que l'élégant en trois-pièces (enfin! enfin!) a complètement disparu"

Enfantine aussi, l'aptitude de Vincent à voir des contes de fée partout, à *s'émerveiller*. Voici le texte:

"La grande lune sort de la frondaison. Vincent regarde Julie et, soudain, il est ensorcelé: la lumière blanche a conféré à la jeune fille la beauté d'une fée, une beauté qui le surprend, beauté nouvelle qu'il n'a pas vue d'abord sur elle, beauté fine, fragile, chaste, inaccessible. Et tout d'un coup, il ne sait même pas comment cela est arrivé, il imagine son trou du cul.

¹ Dans le texte, c'est le terme trou du cul qui apparaît, donnant une connotation enfantine à son emploi.

² Guy Scarpetta, in *Divertimento à la française*, fait remarquer que le ton pédant de Vincent fait planer l'ambiguïté totale sur l'obscénité.

Brusquement, inopinément, cette image est là et il ne pourra plus s'en débarrasser (...). Plus il pense à son trou du cul et plus Julie est blanche, transparente et angélique, si bien qu'il lui est impossible de prononcer ces mots (trou du cul) à haute voix." (p.108-109; nous soulignons)

Le passage cité ouvre sur un double jeu de mot: *lune* désigne à la fois l'astre et le derrière, *frondaison* signifie *feuillage*, mais est aussi apparenté à *fronde*, comme révolte, rébellion, et surtout à "*fronder*" qui se définit comme *railler par la moquerie*. Le lexique de conte de fée est très développé, et d'ailleurs, lorsque l'auteur reprend quelques chapitres plus loin le fil du récit sur Vincent, il commence par une réflexion sur un poème d'Apollinaire où le trou du cul est exalté comme "*porte suprême*" – là encore, il y a une nette poétisation (p.116). En soi, le contraste entre la chose obscène et la chose glorifiée amuse. Pourtant, la terreur se lit à travers cet épisode comique. En fait, Vincent, libertin et promoteur des pratiques de Sade (il parle à dessein d'orgies à Julie), est frappé d'aphasie suite à sa soudaine obsession. Il ne peut la vaincre qu'en transformant l'obscène en lyrique, "*l'esprit de libertinage en esprit poétique*" par voie d'une métaphore comparant la lune à un "*trou du cul du ciel (qui est) comme l'œil d'une caméra divine*" (nous soulignons). Y transparaît la conscience d'être sans cesse observé (cf. la "*caméra divine*"). Ceci touche au plus profond de l'angoisse de Vincent, à savoir de se croire pris dans un piège, sur une scène sans issue, d'être réduit à ne pas différer des autres (p.120). Le lecteur avait déjà compris que l'image du trou du cul ne jaillissait pas par hasard dans la tête du jeune homme: l'allusion aux macaques était préparatrice. Mais Vincent, lui, ne saisit pas la chose, "*ne sait même pas comment cela est arrivé*". Pire encore, afin d'échapper à cette effrayante menace de conformisme, il prononce cette belle phrase sur "*la condition humaine que nous n'avons pas choisie*"(p.121)...que Berck a prononcé ce même soir, avant lui (p.97). Rien d'original donc, à cette phrase-bouée par laquelle il veut faire montre de son intellect unique, grâce à laquelle il tente de garder la tête hors de l'eau, son identité hors de la masse humaine uniforme.

Revenons-en maintenant au libertinage de Vincent: l'esprit de "fronde" (rébellion) est ridiculisé puisque le jeune homme apparaît comme un grand lyrique qui "*s'empêtre dans sa métaphore telle une mouche (encore une mouche!) dans de la colle*". Le vice suggéré n'est en réalité qu'un paravent derrière lequel se cache un homme apeuré, risible aussi; dans ce sens, Kundera "fronde" (raille) son personnage. Le libertinage ne signifie plus ni *incrédulité*, ni *débauche*, il ne construit plus un homme. Réduit à devenir l'ultime forme de lyrisme, de

kitsch, d'idylle, si l'on veut, le libertinage tel que le conçoit Vincent devient un facteur *conformant* redoutable.

3.6 *Chantal: la partouse, la pastorale*

(in *L'Identité*)

Le personnage de *Chantal* (in *L'Identité*) est pour le moins troublant. Non seulement il possède deux visages, l'un public, l'autre intime¹, mais encore il s'articule sur deux plans: le vice, la vertu. Dans ce roman-ci, le vice reste vice, alors que dans *La Lenteur*, Vincent récupérait le vice sous la bannière de l'idylle et l'amputait, ce faisant, de son caractère maléfique. Contrairement aux attentes, le vice chez Chantal n'est pas une chose intime, vu qu'il éclate en public, alors que la vertu, elle, se vit en toute intimité. C'est ce que démontre l'évolution de Chantal à travers les yeux de son partenaire Jean-Marc.

L'Identité aborde très vite le problème de la reconnaissance: à peine arrivé en Normandie, Jean-Marc descend sur la plage et cherche des yeux Chantal; il l'aperçoit entre des chars à voile qui se meuvent rapidement (p.27: "*enfin, il la reconnut*"). Il craint pour sa vie, l'imagine écrasée par un des bolides, et tente de l'avertir en criant. Mais sa voix ne porte pas. Après ce moment d'horreur absolue, il voit sa partenaire continuant sa flânerie, sauve, "*paisible*" et "*calme*" (p.28), et retrouve sa sérénité. Sérénité qu'il reperd très vite pourtant, car la femme sur la plage s'avère être une parfaite inconnue, "*vieille*" et "*laide*", et "*dérisoirement autre*" que sa bien aimée Chantal (p.29). Si le fond du sujet avait déjà été exposé dans "*La Plaisanterie*" (lorsque Jaroslav se rend compte que le jeune homme participant à la Chevauchée des Rois n'est *pas* son fils), c'est surtout la *forme* du passage qui nous intéresse ici. Car Kundera procède par étapes: à une première phase d'horreur, il fait suivre une deuxième phase restaurant l'harmonie et la sérénité, mais ce n'est que pour mieux conduire à une phase suivante, dont l'aspect terrifiant, par son évidence, ne nécessite même plus d'être textuellement explicité. C'est comme si la chute dans la tension narrative (l'harmonie intermédiaire) ne servait qu'à mieux propulser le lecteur dans la phase de terreur finale.

¹ Comme l'affirme Chantal en personne, p.41.

Quoique ce passage-ci génère, certes, une peur sincère, sa fin en queue de poisson le rend moins fondamentalement dérangeant que certains passages suivants. La femme inconnue est reconnue comme telle, et dès lors elle n'interfère plus avec l'identité de Chantal. Par contre, dans un prochain passage, le doute identitaire se concentre en la seule personne de Chantal: Jean-Marc rêve qu'il se trouve confronté à un visage carrément étranger, qu'il sait pourtant appartenir à sa bien-aimée (p.48). Toutefois, si atroces que soient ses sentiments, il parvient sans mal à se raisonner puisqu'il ne s'agit que d'un cauchemar. D'ailleurs, le jour levé, il effacera ses derniers doutes en épiant sa partenaire dans la salle de bains, et retrouvera avec bonheur *sa* Chantal de toujours. Reste que le second visage de Chantal a fait son apparition, et qu'il gagnera en importance au fur et à mesure que le récit avance, et surtout, que Chantal quitte le cercle de la vie intime pour celui de la vie publique. Ainsi, lorsque le même jour, il va la prendre à son travail, il s'étonne de son apparence changée:

"Il vit Chantal avec deux femmes, ses collègues. Mais elle n'était plus la même que le matin; elle parlait d'une voix plus forte à laquelle il n'était pas habitué, ses gestes étaient plus rapides, plus cassants, plus dominateurs. Le matin, dans la salle de bains, il avait retrouvé l'être qu'il venait de perdre pendant la nuit et qui, en cette fin d'après-midi, s'altérait de nouveau sous ses yeux."(p.49)

Plus tard, lors d'une visite-surprise, la sœur de l'ex-mari de Chantal raconte à Jean-Marc comment celle-ci appelait son mari "*ma petite souris*". Elle lui explique que Chantal était pour cet homme de très petite taille comme une maman (p.139). "*Horripilé*", Jean-Marc constate que sa Chantal adorée n'est qu'une partie d'une entité complexe, d'une structure superposée composée de plusieurs Chantal qu'il n'aime d'ailleurs pas, l'une gardant les lettres de son adorateur à l'insu de son partenaire, l'autre ayant traité son mari comme un enfant. Bref, Chantal dégénère en "*un simulacre*" de Chantal (p.142), pire même, en un vil "*collabo*", qui malgré la légendaire hostilité qu'elle ressentait pour son ex-belle-famille, s'est pliée à ses volontés sans peine apparente et a servi son pouvoir détestable. Voilà qu'en plus, Chantal, en rentrant à la maison, s'exaspère des cris et du remue-ménage de ses neveux, s'irrite qu'ils fouillent indiscrètement dans ses affaires personnelles. Elle finit par ordonner froidement à l'un d'eux de remettre la pomme qu'il vient de chiper dans la corbeille à fruits avant de mettre toute la petite bande à la porte, belle-sœur comprise. Son austère colère s'explique par la crainte d'être découverte, les neveux ayant sorti les lettres anonymes de l'armoire pour jouer avec la pile de soutiens-gorge sous laquelle elle les dissimulait. L'intérêt du passage réside dans sa dimension symbolique. Car la pomme chapardée rappelle le fruit défendu qu'Ève croqua, les enfants chassés de l'appartement reprennent l'exclusion d'Ève et

d'Adam du paradis. Cette allusion biblique ne tombe pas du ciel. Tout au long du roman, l'auteur file le motif religieux et joue sur les nuances. Ainsi, comme la Vierge, Chantal a perdu son fils, et accepte sa mort comme "*un terrible cadeau*". Mais si elle le fait, ce n'est pas parce qu'elle juge ce sacrifice "utile" à l'humanité, mais bien parce qu'il lui permet d'aimer Jean-Marc sans entrave (personne d'autre ne viendra quémander son attention), et surtout, parce qu'il l'a rendue "*libre dans (s)on face-à-face avec le monde qu'elle n'aime pas*" (p.78). De l'attitude disons "expansive" et optimiste des disciples du Christ, il ne reste qu'une envie noire de vivre en marge du monde. En outre, Chantal qualifie son amour pour Jean-Marc d'"*hérésie*" (p.57), car il lui apporte le bonheur malgré la souffrance causée par la perte de son enfant – une hérésie qui n'en est pas une, si l'on considère que Marie, comme Chantal, a trouvé, malgré la mort de son fils, le bonheur chez Dieu. Jean-Marc, au nom doublement apostolique, est donc adoré tel un Dieu Le Père, par une Marie sans fils. Dès sa jeunesse, Chantal s'associe à la rose par une métaphore érotique: comme le parfum expansif et conquérant d'une rose, elle voulait voyager "*à travers les hommes*" (p. 54). Or, la rose, si elle réfère à l'Immaculée Conception, connote tout aussi bien les tourments des martyrs – signification qu'elle a héritée de la Rome antique, où elle apparaît dans les cérémonies liées au culte des morts¹. A elle seule, la rose reprend Marie, les Martyrs et la Mort, trois motifs qui s'appliquent très bien à Chantal, qui à son tour lui ajoute une connotation supplémentaire: celle de la conquête érotique. Dans les lettres anonymes, le motif religieux s'exprime différemment. Jean-Marc décrit par exemple comment Chantal a su faire rayonner le visage de la patronne du pressing: c'est l'aura d'une sainte touchant le menu peuple. Si dans ce cas, l'élément religieux est présent de façon positive, ces lettres ne sont que pure fiction (ou fiction dans la fiction): ce sont des lettres "positivantes" qui servent à remonter le moral de Chantal.

Au fil du roman, de plus en plus fréquemment, l'aspect religieux est exploité perversement. Par exemple, lorsque Chantal donne l'aumône à un mendiant dont elle présume qu'il est l'auteur des lettres. Remarquons d'abord que son esprit aguiché place le pauvre quémandeur "*par-delà le beau et le laid*" (p.114), selon une même logique qui élèverait peut-être ses initiatives adultères au-delà du bien et du mal. Ne disposant pas de menue monnaie, Chantal fait une aumône "*disproportionnée*" au mendiant, qu'elle semble du

¹ In IMPELLUSO, Lucia, *La natura e i suoi simboli*, Milano, Mondadori Electa, 2003, p. 118-127.

coup solliciter pour ses services sexuels¹ (p.114). La miséricorde, ce pilier du christianisme, se transforme ainsi en invitation à la prostitution. L'image religieuse la plus vicieusement récupérée est sans doute celle de la "*cardinale rouge*" (p.93). L'auteur des lettres décrit Chantal drapée d'un manteau carmin de cardinal, dans une chambre rouge, sur un lit rouge. Frappée par ce portrait, Chantal s'achète une chemise de nuit rouge, se contemple dans une glace et s'étonne d'avoir la peau si blanche:

Elle se regardait sous tous les angles, relevait lentement l'ourlet de sa chemise et avait l'impression de n'avoir jamais été si longiligne, de n'avoir jamais eu la peau si blanche." (p.93).

Compte tenu des traditions culturelles européennes, on s'attend à ce que le contraste entre blanc (couleur de la virginité, de la pureté) et le rouge (couleur diabolique) symbolise l'opposition entre le Bien et le Mal, le Vice et la Vertu. Mais tel que Kundera les met en scène, le blanc devient charnel (le blanc de la peau), le rouge se teinte de connotations liturgiques (le manteau de cardinal), pour finir par fusionner lorsque, au lit avec Jean-Marc, après avoir retroussé sa chemise jusqu'au cou, Chantal lui souffle à l'oreille "*des propos sur le manteau carmin qu'elle a mis sur son corps tout nu pour traverser ainsi, bellissime cardinale, l'église bourrée de monde*". (p.94; nous soulignons). Décidément, la pâle cardinale toute de rouge vêtue est vicieuse.

Dans la scène suivante, Chantal parle de *Britannicus*, un partouzard anglais de leur connaissance. Jean-Marc lui demande pourquoi elle pense à lui; sans doute est-il saisi de soupçons soudains quant à l'intégrité de sa partenaire, mais le narrateur n'entre pas plus dans les détails: il se fixe sur Chantal trouvant une nouvelle lettre à son adresse, dans laquelle il est question de "*l'arbre des possibilités*". Cette métaphore exprime, par l'image de la ramure, le thème des vies possibles. Ce sujet est récurrent chez Kundera: ici, il se présente sous une lumière favorable, où la vie, brièvement, s'ouvre dans toute sa vastitude devant l'être, avant de se réduire à n'être plus que le *tunnel* contraignant d'une *vie imposée*. Ailleurs pourtant, l'ivresse du choix tourne au cauchemar: souvenons-nous d'Irena (in *L'Ignorance*) dans sa nouvelle robe, pourchassée par ses vies possibles jalouses de n'avoir pas été retenues. Outre la signification de la métaphore de l'arbre, le passage sollicite notre attention par l'image choisie. L'arbre des possibilités fait-il écho à l'Arbre de la Vie, ou plutôt à l'Arbre du Bien et du Mal? Et cette connotation *religieuse*, n'est-elle pas renforcée par la présence confondue d'oiseaux qui font allusion à Saint François d'Assise?

¹ "Elle se fait l'effet d'entretenir un amant imaginaire, de le surpayer pour qu'il lui envoie des lettres d'amour"

"(...) elle (Chantal lisant la lettre) s'assit sous l'immense ramure automnale d'un tilleul jaunissant, embrasé par le soleil. (...) Elle leva la tête. Au-dessus, tel un plafond d'or orné d'oiseaux, la ramure du tilleul s'étendait. Comme si c'était le même arbre que celui dont parlait la lettre." (p.96-97)¹. Cette métaphore porte aussi ses fruits pour Jean-Marc: elle lui fait comprendre pourquoi sa partenaire n'a soufflé mot des lettres qu'elle reçoit. En effet, cet arbre des possibilités, elle voulait le garder pour elle seule, sans que rien n'entrave l'éventail des choix qui s'offrent à elle. Mais lui, Jean-Marc, que peut-il signifier pour elle sinon *"l'abolition de toutes les possibilités (...), la réduction de sa vie (celle de Chantal) à une seule possibilité"* (p.134). Quand Chantal démasque Jean-Marc (c'est lui l'auteur des lettres), une colère froide s'empare d'elle. Elle se fait cruelle envers lui, affiche une indifférence glaciale à son égard, et annonce qu'elle part à Londres, "pour un colloque", sachant très bien que Londres a été mentionnée dans une des lettres et que pour leur couple, elle est la ville du vice, la ville du partouzard Britannicus. Jean-Marc, mis à nu, réalise pour la première fois que sa partenaire n'est pas aussi vulnérable qu'il l'a toujours cru. Il est dérouté par sa cruauté, *"il ne la comprend pas"* (p.159). Cette femme, avec qui il partage depuis tant d'années sa vie intime, lui devient de plus en plus insondable, de plus en plus étrangère. Et cette étrangeté croissante va de pair avec la conscience toujours plus aiguë de ne pouvoir vivre sans elle: "Il peut quitter l'appartement, il peut jeter les clés dans la Seine, dormir dans la rue, mais il n'a pas la force de s'éloigner d'elle." (p.167)

Chantal vit son voyage à Londres comme une irréelle, mais heureuse féerie; elle se sent guidée par une *"force inconnue et incontrôlée"* (p.164), mieux encore, elle semble avoir atteint, pour finir, un certain niveau d'harmonie avec le monde². Mais Jean-Marc, lui, a une toute autre expérience des choses. Dès son arrivée dans le train, il est confronté à l'obligation absolue d'y rester:

"(...) quand on est dans ce train on ne peut plus en sortir; tout passager doit y rester comme la garantie vivante qu'il n'y a pas déposé une bombe (...)". (p.168)

De plus, il perçoit le trajet en train comme une lutte contre l'ennui, il prend le véhicule même pour *"une fusée lancée dans le tunnel de la mort"* (p. 169; nous soulignons) - une image que Chantal reprend en partie, d'ailleurs. Lorsque, parmi tous les passagers du train, Jean-Marc aperçoit Chantal, entourée de ses collègues, il souffre de la voir gaie. Notons qu'il a formellement reconnu sa partenaire à son chignon (*"il reconnaissait la forme infiniment*

¹ Ces oiseaux sont réellement présents: elle entend leur brouhaha en partant – p.98.

² P.166 *"(...)la meilleure façon d'y (sur terre) passer la vie est de se laisser porter, comme moi (Chantal) en ce moment, par une foule gaie et bruyante qui avance"*.

touchante et presque drôle de sa tête avec son chignon démodé", p. 169), ce qui est pour le moins inquiétant, puisque sur la plage, c'est ce même "chignon" qui l'induit en erreur et lui fait prendre une inconnue pour Chantal ("*Maintenant qu'elle était de profil, il constatait que ce qu'il avait pris pour son chignon était un foulard autour de la tête*", p. 29). Jean-Marc s'étonne surtout de l'inattendue vivacité de ses gestes. Il en arrive à conclure que ces mouvements doivent appartenir à une *autre* personne, à une Chantal qui "*n'existait plus pour lui, (qui) s'en était allée ailleurs, dans une autre vie où, s'il la rencontrait, il ne la reconnaîtrait plus*". Dans *L'Immortalité*, les gestes se transmettaient d'un être à l'autre, survivaient aux personnes qui les effectuaient (cf. le bras levé comme s'il tenait un ballon d'Agnès et de Laura); d'une part, ils n'étaient donc pas constitutifs de l'identité d'un être particulier, d'autre part, ils avaient une plus grande stabilité, plus de consistance que l'identité de chacun. Les gestes usurpaient le pouvoir: au lieu de se caractériser par les gestes qu'il exécute, un être s'inscrivait donc dans un geste, qu'il partageait avec tant d'autres. Ainsi aussi, Chantal obéit à une logique du mouvement impersonnel à laquelle brusquement Jean-Marc est confronté: il ne reconnaît pas ses gestes comme lui étant propre. La femme de sa vie, si familière, est devenue une étrangère fascinante mais redoutable. En effet, la "Marie" de naguère prend le rôle de "*diabolique assistance*" de Leroy -ce provocateur rusé pour lequel elle travaille et qui proclame des théories choquantes sur "*l'homme (qui) n'a pas le droit de changer ce que Dieu a créé*" (p.171), ou encore sur le sens de la vie qui serait de "*procurer de la chair humaine*" à Dieu. Opinions que partage Chantal, qui de plus approuve unanimement ce que Leroy affirme sur l'amour: l'amour comme exaltation entre deux personnes est une forme d'autopunition et tient du masochisme pur et dur. Où est passé son adoration de Jean-Marc?

Le personnage énigmatique de Leroy rayonne de noirceur, il est (trans)lucide à outrance. Ne fait-il pas penser au poulpe qu'étudie Laurent Jenny¹? Le *poulpe*, un terme joliment onomatopéique, la double labiale [p] entourant la voyelle arrondie [u]-, il est le vide central aspirant le monde. Hugo déjà avait saisi son atrocité particulière: "*Le tigre ne peut que vous dévorer, le poulpe, horreur! vous aspire.*" (Hugo, in Laurent Jenny toujours). Chose intéressante, Laurent Jenny oppose le rayonnement de la pieuvre à celui de Dieu et établit leur comportement différent face à la gravitation. C'est que le rayonnement de Dieu est *diffusion*, qu'il n'est pas soumis à la pesanteur, alors que la pieuvre s'allume par *conjonction*, après ingestion de fragments environnants. De plus, l'orifice du poulpe est

¹ JENNY, Laurent, in *La Terre et les signes – poétique de la rupture*, Paris, Gallimard, 1982, p. 105.

ambigu: à la fois bouche et anus, il fonctionne comme un "*égout, engouffr(ant) l'univers dans sa bouche, et comme lui, rayonn(ant) en pure perte*" (p.107): le poulpe est une trouée anatomique et conceptuelle. Même si l'image du poulpe ne figure pas dans le texte, la trouée conceptuelle est bien là: Leroy ne fait qu'une bouchée de sa vieille collègue apeurée, il engloutit les espérances de tout un chacun et "rayonne" de ces débris résorbés, des concepts kitsch concassés.

Que reste-t-il donc de la virgine Chantal d'antan? Elle voit comment le train s'engouffre (comment il est ingéré?) dans le tunnel sous la Manche, tel un "*serpent*" descendant en "*enfer*" (p.177), mais contrairement à Jean-Marc qui s'en inquiète, elle ne s'en sent pas plus mal; elle adhère au groupe de "*maquilleurs de misère*" qui transforment sans scrupules l'abject en "*chant*" (d'où son prénom, "Chantal"?); elle contemple une collègue et se dit qu'elle serait "*la victime rêvée 'une partouze*" (p.180). Chantal se serait-elle métamorphosée en sadique affranchie? Toujours est-il qu'une fois à Londres, Jean-Marc s'approche des collègues de Chantal, soudain disparue, pour leur demander où il pourrait la trouver. Mais il se heurte au mutisme de Leroy, à des réponses pour le moins bizarres de ses autres collègues, qui visent à l'accuser, lui, de la brusque fuite de la femme. Ainsi, l'une d'elle lui lance: "*Je vous ai vu dans le train. Vous lui avez fait des signes. J'ai tout vu. Vous avez tout gâché.*" (p.184) Le ton de la réplique est tellement enfantin, que le lecteur en vient à douter si la scène est encore ancrée dans une forme de réalité ou non. Ne serions-nous pas dans un rêve, un rêve de Chantal, un rêve de Jean-Marc, qui sait? L'auteur joue d'ailleurs sur ce doute tout au long du roman. Le narrateur précise par exemple que "*l'image de la partouze accompagnait Chantal depuis longtemps, dans ses rêves confus, dans son imagerie et même dans ses conversations avec Jean-Marc*", puis il passe à la description d'une orgie dont le lecteur ne parvient pas à démêler si elle fait partie d'un univers onirique ou non. Si nous gardons l'analyse du passage en question pour le prochain chapitre (*La terreur et la mort*), il nous faut parler d'ores et déjà de la donne "partouze" pour ce qu'elle a de révélateur. A l'origine, l'orgie était un fantasme partagé par Chantal et Jean-Marc, une façon de canaliser le vice: on exploitait à deux sa charge érotique, puis on concluait par un désamorçage en métamorphosant tous les partouzards présents en bêtes banales (brebis, vaches, chèvres, etc.- p.190) - à la façon d'un Saint François devenu fripon. On tirait donc les bénéfices du vice, et on se mettait à l'abri du danger en reconvertissant la partouze en pastorale. Mais la formule ne prend plus, maintenant que Chantal est comme coupée de ses liens avec Jean-Marc, qu'elle sombre lentement dans un état d'amnésie et ne parvient plus à se souvenir d'où lui vient l'idée de la pastorale (p.194). Ce qui fut le noyau de leur complicité se désagrège: Jean-

Marc et Chantal sont les victimes d'un vice vécu hors de la sphère protectrice de leur intimité.

3.7 *Une amputation, un nom*

(in *L'Ignorance*)

Dans le passage précédent, nous avons vu comment deux êtres proches deviennent étrangers l'un pour l'autre et troquent leur univers intime situé en marge de la société pour un monde public et terrifiant. *L'Ignorance* étant un livre sur le "Grand Retour" d'exilés dans leur pays natal, il met en scène une évolution inverse, un retour aux sources de soi. Mais cela est-il moins terrifiant? Arrivée à Prague, Irena est comme "gobée" par ses anciennes amies. Sans tact, et en toute franchise, celles-ci font abstraction de chaque Irena offre, préférant ingurgiter de nombreuses choppes de bière. Irena tolère l'affront, s'efforce à le lire comme l'expression de la sincérité totale de ses amies. Elle se fait une raison, tire une salve d'arguments sur ce malaise identitaire soudain:

"La bière à laquelle ses invitées ont manifesté leur fidélité n'est-elle pas le saint breuvage de la sincérité? Le philtre qui dissipe toute hypocrisie, toute comédie des bonnes manières? Qui n'incite ses amateurs qu'à uriner en toute innocence, qu'à grossir en toute candeur?"(p.39; nous soulignons)

Et pourtant, le mal-être persiste. Non seulement tous ces arguments sont formulés sous forme de question, mais en plus, le lexique évolue rapidement du noble moyenâgeux (cf. fidélité, saint breuvage, philtre) à l'abject actuel (uriner et grossir). En outre, ses gaillardes amies trinquent "*à la santé de la fille retrouvée!*" (p.39; nous soulignons), réduisant de la sorte la femme mûre d'aujourd'hui en la jeune personne naïve qui a quitté Prague vingt ans plus tôt. Décidée à se faire accepter, Irena change de tactique et tente de contrôler, plutôt que la boisson, la conversation qui se déroule à table.¹ Mais elle échoue: personne ne l'écoute et elle reste penaude à contempler la "*mousse retombée, (...) comme déshonorante*" dans sa chope de bière (p.40). Lorsque soudain, ses compagnes "*l'assaillent de questions*" (p.44) elle comprend qu'elle est soumise à un véritable interrogatoire destiné à établir "*si elle connaît ce*

¹ L'importance du contrôle de la conversation est manifeste dans l'œuvre kundérienne: il revient à plusieurs reprises, e.a. dans *La Lenteur* où la conversation de Mme de T. "organise le temps", "le gouverne" et "lui impose ses lois" – p. 44.

qu'elles connaissent, si elle se souvient de ce dont elles se souviennent." (p.45). En d'autres mots, on est en train de décider si elle est suffisamment *intégrable* dans le groupe ou s'il faut l'en expulser sur base de son "appartenance étrangère". Irena déduit le compromis qu'on lui imposera: elle sera acceptée, oui, mais uniquement sous sa forme *amputée*:

"D'abord, par leur désintérêt total envers ce qu'elle a vécu à l'étranger, elles l'ont amputée d'une vingtaine d'années de vie. Maintenant, par cet interrogatoire, elles essaient de recoudre son passé ancien et sa vie présente. Comme si elles l'amputaient de son avant-bras et fixaient sa main directement au coude; comme si elle l'amputaient des mollets et joignaient ses pieds aux genoux." (p.45; nous soulignons)

Le motif de l'amputation est apparemment très soutenu dans ce passage. Il réfère à une perte de soi effroyable, mais nécessaire pour être reconnu comme membre d'une (micro)société: sera reconnue la femme mutilée à dessein, dont toute étrangeté est extirpée. Irena en reste "*médusée*"; c'est là un terme choisi avec justesse. Car ses amies fusionnent en un monstre composite, insaisissable, et terrifiant, qui dispose de plusieurs orifices buccaux: "*Elle voit leurs bouches qui s'ouvrent (...)*". Ce pluriel est significatif, car grammaticalement déviant¹; il suggère la présence de plusieurs bouches par unité ou d'un ensemble de bouches. Ces orifices "*émettent des mots*" -comme on émet des sons, du bruit-, "*éclatent de rire*" sans raison - comme un dragon, par intermittence, cracherait du feu. Tout cela sans qu'aucune communication réelle ne soit établie: il n'y a que l'horreur d'un non-échange total. Souvenons-nous de Tamina, dans *Le livre du rire et de l'oubli*, qui aperçoit un groupe d'autruches:

"Elles étaient six. En apercevant Tamina et Hugo, elles accoururent vers eux. Maintenant, elles formaient un petit groupe qui se pressait contre la clôture, elles tendaient leurs longs cous, elles les fixaient et elles ouvraient leurs larges becs plats. Elles les ouvraient et les refermaient à une vitesse incroyable, fébrilement, comme si elles voulaient parler chacune plus fort que l'autre. Seulement ces becs étaient désespérément muets, il n'en sortait pas le moindre son. Les autruches étaient comme des messagers qui avaient appris par cœur un message important, mais l'ennemi leur avait coupé les cordes vocales en chemin et eux, une fois arrivés au but, ne pouvaient que remuer leurs bouches aphones."(p.158; nous soulignons).

Les autruches, comme les amies d'Irena, semblent fusionner pour ne former qu'un seul corps fantastique (elles forment un groupe), doté de plusieurs cous, de plusieurs becs, à la manière

¹ GREVISSE, Maurice, *Précis de grammaire française*, p. 109: pour plusieurs possesseurs possédant chacun un seul objet, l'adjectif possessif à utiliser est "leur". Mais dans son *Bon usage* (p. 912), Grevisse observe que le pluriel "leurs" peut s'employer lorsque l'on considère l'ensemble des choses ou des êtres possédés".

des grylles gothiques, dont Baltrusaitis¹ reconduit l'origine au *Janus bifrons* de la tradition romaine. Selon lui, c'est à partir du Janvier à deux faces, représentant le Passé et le Futur, que d'autres figures sont conçues comportant de plus la troisième face du Présent. Et de là naissent des grylles polysémiques, figurant la Trinité tricéphale, mais aussi l'anti-Trinité, ou encore le trio Éthique/Logique/Physique. Le Titien compose pour son *Allégorie de la Prudence* un grylle hexacéphale, combinant la triple tête de la Prudence avec le Passé sous forme de loup (le loup emporte les souvenirs), le Présent en lion (soudain et violent) et le Futur comme chien câlin (le futur dont l'espoir nous flatte). Le grylle hexacéphale du Titien est-il donc consciemment récupéré sous la plume de Kundera décrivant six autruches conglomérées? Nous ne pouvons que le présumer. Tout comme d'ailleurs nous ne pouvons que supposer que le monstre nonacéphale composé des amies d'Irena² soit le produit d'une évolution du fantastique vers des grylles toujours plus compliqués, accumulant le nombre de faces et d'aspects jusqu'à en devenir difficilement déchiffrables. Le grylle-autruches de Tamina devrait livrer un message, mais n'y parvient pas parce qu'il est réduit à l'aphonie; le grylle-amies d'Irena submerge "la fille retrouvée" dans une cacophonie sans pareille. Mais dans les deux cas, *silence* ou *bruit*, la communication est effroyablement vouée à l'échec. Tamina s'en épouvante et explicite sa peur:

"C'était comme une scène d'un récit d'épouvante, (...), comme si elles avaient voulu me dire quelque chose de très important. Mais quoi? Qu'est-ce qu'elles voulaient me dire?" (p. 159).

Irena avale sa peur, seule.

Il est symptomatique que ce chapitre se clôt par une conversation imaginaire, non pas avec les amies de Prague, ce qui n'est pas dans l'ordre du possible comme nous venons de le voir, mais, par-delà les frontières spatiales, avec Sylvie, l'amie parisienne. Celle-ci connaît ce passé français qu'on vient de retrancher à Irena. De plus, le discours lui est *directement* adressé³, ce qui crée l'illusion que l'interlocutrice est, du moins virtuellement, présente et rattache Paris à Prague. On peut comprendre cela comme une tentative désespérée de la part d'Irena de reconstituer son identité estropiée.

En contrepoids à cette crise identitaire d'Irena, l'auteur développe un tracé dans lequel elle retrouve par hasard l'homme pour lequel elle a eu, avant son exil, un coup de foudre inoubliable: Josef. A l'horizon d'Irena se dessine la promesse d'une destinée enfin

¹ In BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris, Flammarion, coll. *Idées et Recherches*, 1981.

² Elles sont neuf, plus Irena, comme l'indique le nombre de choppes de bière apportées par le garçon, p. 39.

³ En effet, c'est un *discours direct*.

corrigée, d'une félicité finalement accessible. Car si, à l'époque, elle n'avait eu ni l'occasion, ni le courage, de plaquer son fiancé pour faire sa vie avec lui (voir p.95: "*Puis cet homme (Josef) qu'elle ne connaissait que depuis quelques heures l'avait invitée chez lui. Fiancée avec Martin, elle n'avait pas trouvé le courage et avait renoncé. Mais aussitôt elle avait ressenti un regret si brusque et si perçant qu'elle ne l'a jamais oublié.*") elle est bien décidée à se rattraper maintenant que la chance lui sourit. Pourtant, dès leur première conversation, le lecteur note une pointe de déloyauté, un soupçon de fausseté, qui perturbe et empêche de partager l'enthousiasme d'Irena. En effet, leurs phrases manquent de sincérité: Irena fait remarquer à Josef qu'il "*ne (s'est) pas senti trop pressé*" pour retourner à Prague, alors que le roman ouvre sur les tentatives acharnées de Sylvie voulant convaincre Irena à quitter Paris pour Prague. Ensuite, par son caractère totalement exagéré, la phrase "*je te suis reconnaissante de me reconnaître*"(p.48), même si elle est dite en riant, ne laisse présager rien de bon: Kundera l'y a insérée à dessein, elle tournera au grotesque. A peine quelques paragraphes plus loin, le lecteur apprend que Josef ne sait pas du tout qui est cette femme, mais que ça ne l'empêche pas de la trouver à ses goûts (p.50). C'est donc avec plaisir qu'il accepte de revoir cette charmante inconnue à Prague. Lors de la soirée qu'ils y passent ensemble, une phrase surgit soudain dans la tête de Josef: "*J'ai eu beaucoup de femmes dans ce pays mais aucune sœur.*" (p.161), où le terme de "sœur" surtout le frappe par son côté "paisible". Un peu plus tard, Josef invite Irena à venir "chez lui", dans une chambre d'hôtel; elle y aperçoit un volume de *L'Odyssée*, laissé sur la table de nuit, et subséquemment ouvre la conversation sur un sujet qu'ils ont en commun: le Grand Retour après l'exil¹. C'est par ce livre que s'opère le rapprochement décisif: critiquant lourdement l'amour légendaire de Pénélope pour Ulysse, Irena se prend à parler ouvertement de son propre sexe, d'abord sur un ton rieur, puis par mots de plus en plus obscènes. Ce qui suit ressemble à un *Cantique des Cantiques* corrompu. Et envoûtant.

"Cela a été inattendu! Cela a été enivrant! Pour la première fois depuis vingt ans, il entend ces gros mots tchèques et, d'emblée, il est excité comme jamais il ne l'a été depuis qu'il a quitté ce pays, car tous ces mots, grossiers, sales, obscènes, n'ont de pouvoir sur lui que dans sa langue natale (...), puisque c'est par cette langue, par ses racines profondes, que monte vers lui l'excitation de générations en générations (...). Leur entente est totale, car

¹ Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'Être* aussi, une femme attache une importance particulière à la présence d'un livre dans la pièce où elle rencontre son amant. Il s'agit de Tereza, qui, lorsqu'elle aperçoit le livre de Sophocle dans la bibliothèque de l'ingénieur, croit pouvoir y lire un signe de la providence. Plus tard, la présence de ce livre, trop fortuite pour ne pas être agencée, nourrira ses doutes sur la fiabilité de l'ingénieur-espion. Le livre est ainsi lié à la découverte d'une identité "autre" que celle présumée. De même, la problématique identitaire est à la source de ce passage sur Irena et Josef.

elle aussi est excitée par les mots qu'elle n'a ni prononcés, ni entendus depuis tant d'années. Une entente totale dans une explosion d'obscénités!". (p.166; nous soulignons)

Notons d'abord le "cela", référent à une chose mal définie, non explicitée, dont on ne connaît que l'aspect "gros mots". Puis, l'approche "psychologique", modératrice, qui explique l'enivrement selon une logique de cause à effet (le pouvoir des mots est lié à la langue, maternelle). Et enfin, plus franchement, l'éloge de l'obscénité (le pouvoir des mots est lié au registre obscène).

Du *Cantique des cantiques*, le passage détient sa structure alternante, passant d'elle à lui et reprenant en écho une espèce de refrain: elle: "Leur entente est totale...elle l'imagine avec lui à voix haute."; lui: "Leur entente est totale...comme s'ils voulaient condenser en un seul près-midi tout ce qu'ils ont manqué et manqueront."(p.166; nous soulignons). Comparons par exemple aux vers 1.15 et 1.16 du cantique: "Que tu es belle, ma compagne, que tu es belle! Tes yeux sont des colombes."; "Que tu es beau, mon bien-aimé, que tu es aimable! Notre lit, c'est la verdure." – même idée de beauté, même rythme, le tout évoquant l'harmonie du couple amoureux.

Retenus du cantique, aussi, l'enivrement et l'alcool. Quoique le vin biblique venant des vignes ancestrales soit remplacé par des flacons d'alcool sortis d'un mini-bar. La chambre d'hôtel, quant à elle, substitue les appartements du Roi ("Trek mij mee, laten we vluchten, neem mij mee, koning, in je vetrekken!" v 1. 4), alors que le langage "*charmant*" de l'aimée du cantique (v 4.3: "*Tes lèvres sont comme un cordon écarlate, et ton langage est charmant;*") est repris par le "*sortilège de l'obscénité*" qui habite Josef (p.168; nous soulignons).

Si ces éléments récupérés et modifiés contrastent humoristiquement avec la version biblique, le ton s'aigrit lorsque Irena réalise que Josef ne sait pas qui elle est, qu'il ne connaît pas même son nom:

"Tu ne sais pas qui je suis!" (...) "*Alors dis-moi mon nom!*" (p.173)

Le cantique ne révèle ni le nom de l'amant, ni celui de l'amante. C'est un chant "passe-partout" qui se borne à dire que le "nom est un parfum qui se répand" – un parfum dont Kundera souligne ici la fugacité. Sidérée de ne pas être reconnue par l'homme de sa vie, cet homme qu'elle a enfin retrouvé, "*celui que son cœur aime et qu'elle a cherché sur sa couche, pendant les nuits, et pour lequel elle a fait le tour de la ville*" (CC v. 3.1-3.2, librement adaptés), d'amante, Irena se change en ennemie au regard hostile (p.173: "(...) il voit de

nouveau les yeux hostiles"). Finie l'harmonie, l'état de guerre est déclaré – mais, sous l'effet de l'alcool, Irena s'effondre de sommeil. Alors, à cette femme offensée, qui se sent non plus l'âme sœur et l'amante de Josef, mais "*une putain inconnue*" (p.174), Josef dédie un billet:

"Dors bien. La chambre est à toi jusqu'à demain midi... ma sœur." (p.180).

En outre, il affiche un "*Do not disturb*" à la porte de la chambre.

Suprême ironie par l'effet d'écho au cantique:

"Tu me ravis le cœur, ma sœur, ma fiancée" (v. 4.9)

et

"N'éveillez pas, ne réveillez pas l'amour avant qu'elle le souhaite" (v. 2.7) (nous soulignons).

Puis Josef quitte la chambre, sa "sœur" et Prague, comme la finale du cantique le recommande:

"Prends la fuite, mon bien-aimé! Sois semblable à la gazelle ou au faon des biches sur les monts des aromates!" (v. 8.14; nous soulignons).

Une telle lecture des chapitres sur Irena et Josef jette une lumière nouvelle sur les dernières lignes du roman. Car l'avion de Josef "*s'envol(e) vers un ciel noir, puis s'enfonce dans les nuages*", et le ciel "*s'ouvr(e)*" peu après "*paisible et amical, parsemé d'étoiles*". On croit assister à Dieu séparant la lumière des ténèbres, l'eau du ciel. Mais ce ciel sert de contrepoint à un autre ciel du roman: celui sous lequel a lieu la tentative de suicide de Milada. Dans un premier temps, celle-ci "*s'envole dans un ciel lumineusement bleu*" (p.103), mais très vite, ce "*ciel (est) noir. Et elle, retombée sur terre, redevi(e)nt matière lourde (...)*" (p.111) Le ciel s'effondre donc pour Milada, tandis qu'il offre un refuge à Josef. La version de Josef préserve l'idylle, elle est foncièrement positive, là où celle de Milada contient l'idée d'une chute, d'une brutale prise de contact avec la réalité.

Ainsi donc, ce passage réunit trois éléments: le ciel, qui protège un Josef en fuite; la Bible, qui abrite une idylle érotique; l'obscénité, qui accapare une Irena anonyme, inconnue aux yeux mêmes de celui qu'elle croyait être un compagnon d'exil. Et d'infortune.

3.8 Considérations finales

Lorsqu'il y a un manque de reconnaissance – soit que l'on veuille être reconnu, soit que l'on veuille reconnaître – la terreur est générée par des entités tenant du fantastique. Le public anonyme, qui loue le savant pour s'en moquer ensuite, n'est autre qu'une masse sans visage, s'exposant sous deux aspects radicalement différents: un *Jean qui rit* et *Jean qui*

pleure grotesque. Le spectre du puceau-bourreau Josef, tout comme celui d'Immaculata qui hante Berck, sont les revenants malvenus d'un passé odieux. Le poulpe Leroy engobant Chantal et son monde, le monstre nonacéphale qui accueille Irena à Prague et lui extirpe son passé français, évincent la victime de son identité.

Du côté de la victime, la terreur donne lieu à divers phénomènes. D'une part, elle pousse l'individu à chercher refuge dans l'idylle: c'est ce que fait avec peu de succès le savant tchèque en exaltant la culture physique; c'est ce qu'entreprend Vincent en se dissimulant derrière le bouclier surpuissant du libertinage. D'autre part, l'homme en proie à l'effroi, tel Berck par exemple, peut réagir en prenant la voie de l'abject. Plus singuliers sont les retranchements derrière des projections bibliques: Chantal se mutant en Saint François d'Assise, ou encore Josef en Lazare.

À propos de Josef, Ricard écrit qu'il est un des nombreux personnages kundériens à avoir fait ce fameux "*pas de côté*", se mettant en marge d'une société qui ne lui convient pas. Il ajoute que contrairement aux héros classiques, hégéliens, ces personnages sont des "*déserteurs*" qui "*décrochent*" plutôt qu'ils n'entrent en lice. Girard parlait déjà de ces "*héros convertis*" (opposés aux héros classiques), qui selon lui échappaient au monde et à ses affres par une ascension, une transcendance vers le haut.

Ricard, quant à lui, freine cet enthousiasme et prétend que les déserteurs kundériens sont voués non à l'ascension, mais à la chute, et que la conversion du héros a lieu de façon "*foncièrement athée*" (p.25-27). "*Aucune vérité n'y triomphe d'aucun mensonge*", le héros ne cherche plus (comme il le faisait traditionnellement) la vérité, il sombre dans "*l'incroyance*" (Ricard, p. 27). Mais comment comprendre alors le personnage de Josef? Quoique la quête de la vérité ne soit pas la sienne, il n'est pas un *incroyant*. Au contraire, confronté à la réalité, il se réfugie dans l'idylle, dans le mythe. Le savant tchèque réagit de même, et bien que Ricard affirme qu'il trouve une certaine "félicité" dans sa chute, cette félicité est pour le moins fragile, carrément menacée même, nous l'avons vu. Quant à cette *chute* du "héros" kundérien, il semble que certains personnages fassent exceptions à la règle: Josef s'échappe en avion, dans une ascension teintée de religiosité.

Reste à expliquer pourquoi tant de personnages kundériens s'identifient à des figures bibliques, pourquoi, d'une manière générale, les réminiscences bibliques sont si nombreuses. En effet, de la part d'un écrivain philosophe influencé par les Lumières, d'un ressortissant

d'un pays communiste, d'un auteur résolument moderne, cela étonne. Quelques remarques s'imposent. D'abord, il convient de se souvenir que les passages bibliques auquel l'auteur fait allusion sont le plus souvent pervertis, comme nous l'avons démontré ci-dessus. Ensuite, la Bible est l'un des textes fondateurs de la culture européenne, dont se réclame Kundera. Au même titre que d'autres œuvres de pareille envergure (*L'Odyssée, Narcisse et Écho,...*), elle laisse donc ses traces dans ses romans. Que dans le contexte de la terreur, ce phénomène transparaisse plus intensément, tient peut être banalement au fait que la Bible compte parmi les textes les plus horribles qui soient. George Steiner¹ rappelle que la "remarquable économie des motifs et les techniques de narration (...) se retrouvent partout dans les mythologies, les contes populaires et les récits de toute la littérature du monde (les formalistes russes l'ont d'ailleurs attesté). Il reprend l'opinion de Coleridge, comme quoi en poésie, le plaisir résulte d'une tension entre d'une part, ce qui est dans les attentes et d'autre part, ce qui *surprend*; un maximum de beauté formelle est atteint lorsque la surprise est un "choc de reconnaissance", un déjà-vu (p.122). Cela n'est pas sans rappeler un concept cher à Kundera, à savoir *la variation*, où la surprise et la reconnaissance se joignent. En récupérant toute une tradition livresque, en la manipulant et la présentant, changée, à ses lecteurs, l'auteur fait évidemment plus que d'exposer bêtement son érudition. L'effet d'écho peut être utilisé comme moyen mnémotechnique aidant en douce le lecteur à mieux s'imprégner du texte. "*Einmal ist keinmal*" répète Tomas dans *L'insoutenable Légèreté de l'être*; cela vaut aussi pour nos lectures et Kundera est trop lucide pour ne pas savoir son lecteur "oublieux" ("*en tournant la page, j'oublie déjà ce que je viens de lire*"; in *Le Rideau* – p.176). Mais l'enjeu majeur de la variation est ailleurs: c'est cette surprise dont parle Coleridge. Car à la lecture, la variation permet de générer des glissements soudains dans la perception du lecteur, ce qui suscite son étonnement. A ces moments, transparait dans le texte le canevas qui lui sert de support (le texte biblique, par exemple), mais il apparait sous une autre lumière, la variation proposée étant *en écart* par rapport à la version d'origine. Burke cite cet exemple d'une personne voulant s'asseoir sur une chaise qui se trouve plus basse que prévu et qui ressent comme un soudain trou d'air, un "*choc très-violent*", plus violent qu'une chute réelle l'aurait été². Ce trou d'air, c'est l'étonnement de trouver la réalité *autre* qu'on ne l'avait (pré)conçue, de buter sur un "*espace vide*". Il en va de même lors de la lecture de l'œuvre kundérienne: brusquement, le texte s'ouvre sur *autre chose*; il s'avère plus profond, plus chargé d'échos et de sens cachés, qu'il ne le laissait prévoir. Plutôt que d'écrire un texte

¹ In STEINER, Georges, *Passions impunies*, Paris, Gallimard, 1996, p.135

² BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973 - p.262

radicalement nouveau – ceux-ci sont d'ailleurs souvent prévisibles - Kundera choisit la technique de la variation et exploite le contraste entre ce qui est connu et ce qui surgit soudain, sous l'effet de l'écart, pour susciter un maximum d'étonnement chez son lecteur.

Mais pourquoi vouloir à tout prix *surprendre* son lecteur? Kundera affirme que l'idylle (l'idylle qu'il attaque avec acharnement) est une conception parfaite, immuable, d'une monotonie impeccable – tout à fait à l'image de l'idylle suprême qu'est l'Eden¹? Dans *Le livre du rire et de l'oubli* (p.22), il écrit à propos de ce paradis:

"Tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme et l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière" (nous soulignons). L'uniformité qui en découle se laisse aisément comprendre. Et cette uniformité l'inquiète. Il en reparle dans son dernier essai comme suit:

*"Il y eut de longues époques où l'art ne cherchait pas le nouveau mais était fier de rendre belle la répétition, de renforcer la tradition et d'assurer la stabilité d'une vie collective (...). Puis, un jour, au XIII^{ème} siècle, un musicien d'église à Paris eut l'idée d'ajouter à la mélodie du chant grégorien, inchangé depuis des siècles, une voix en contrepoint. La mélodie fondamentale restait toujours la même, immémoriale, mais la voix en contrepoint était une nouveauté donnant accès à d'autres nouveautés, au contrepoint à trois, à quatre, à six voix, à des formes polyphoniques de plus en plus complexes et inattendues. Puisqu'ils n'imitaient plus ce qui s'était fait auparavant, les compositeurs perdirent l'anonymat et leurs noms s'allumèrent telles des lampes jalonnant un parcours vers des lointains. Ayant pris son envol, la musique devint, pour plusieurs siècles, histoire de la musique (...). Saisi d'angoisse, j'imagine le jour où l'art cessera de chercher le jamais-dit et se remettra, docile, au service de la vie collective qui exigera de lui qu'il rende belle la répétition et aide l'individu à se confondre, en paix et dans la joie, avec l'uniformité de l'être." (in *Le Rideau* – p.196-197; nous soulignons) De ce long extrait ressort que la voix contrapuntique, la voix en écart, génère une cascade de découvertes, de nouveautés, et qu'elle brise l'uniformité pour donner à l'être, ou à son œuvre, son cachet propre. L'écart par rapport à la masse pétrie d'une seule et même matière est directement constitutif de l'identité.*

¹ MISURELLA, Fred, *Milan Kundera – Public Events, Private Affairs*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993– p.132.

4 La terreur et la mort

4.1 Introduction

Qu'y a-t-il après la mort? Un paradis? Un enfer? Une manière de réincarnation? Rien? A cette seule question, tant de réponses. Et toujours une forme d'angoisse face à la Chose inconnue. De la mort, Kundera nous propose à maintes reprises sa vision particulière. Et particulièrement terrorisante.

4.2 Le corps, la momie, la mort

(in *L'Identité*)

Au début de *L'Identité*, Jean-Marc va voir un ami mourant, à l'hôpital. Ce dernier s'est transformé en une espèce de momie, le visage mangé par les rides, la physionomie étrangement rétrécie. De ses deux bras, seul un est capable de mouvement, l'autre étant immobilisé par une perfusion. Ce bras valide, ridiculement, brasse l'air pour accompagner ses propos et continuer la communication avec les vivants; à la manière d'une hélice, il maintient le pauvre moribond dans le monde; le bras immobile, par contre, inéluctablement, le tire vers la mort.

Tout juste sorti d'un état comateux, bénéficiant d'un sursis de vie, l'ami raconte son expérience de "presque mort". Tout ce qui se passait autour de lui, il a continué à le percevoir très nettement et en toute conscience; ainsi, il a entendu le verdict négatif des médecins à son sujet. Mais lorsque, pendant cette expérience cauchemardesque, il a voulu crier pour signifier sa vie, aucun son n'est sorti de sa bouche. Selon ses dires, cette incapacité à s'exprimer, à se manifester, et donc à prouver qu'on est encore de ce monde, est terrible. Il lui en est venu l'idée qu'après la mort, on continue à vivre, mais à vivre dans un "*cauchemar infini*" et "*infinissable*", d'où aucun cri ne peut nous tirer. Thomas, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, avait une conception semblable de la mort de Tereza:

"Il l'imaginait (Tereza) morte. Elle était morte et elle faisait d'horribles rêves; mais

parce qu'elle était morte, il ne pouvait pas la réveiller. Oui, c'était ça la mort: Tereza dormait, elle faisait des rêves atroces et il ne pouvait pas la réveiller." (p.329)

Est-ce afin d'éviter cette éternelle terreur que Chantal souhaite une mort "*absolue*" (p.77)? Tel que l'ami de Jean-Marc la présente, la mort n'est pas un point de rupture (le décès arrachant brusquement l'être à la vie), mais une angoissante continuation de l'existence dans un corps physiquement décliné, impuissant même, et voué au silence. Cette continuation, Tereza (in *L'insoutenable légèreté de l'être*) elle-même en avait fait l'affreux rêve (p.34): elle avait été donnée pour morte, entassée sur un monticule de cadavres, alors qu'elle se sentait *vivre*, que de plus, elle avait des fonctions corporelles à satisfaire normalement. Un cadavre voisin l'avait ensuite détrompée: la mort ne se sentait pas de l'intérieur. Rien ne permettrait au trépassé de douter légitimement du constat de décès dressé par les vivants.

Le suicide est chose commune dans le roman kundérien¹ – en général, c'est un suicide raté d'ailleurs. Souvent, il donne lieu à des scènes comiques, grotesques, comme si l'auteur raillait volontiers cette prétendue "ultime liberté de l'homme" consistant à mettre fin à ses jours. En suivant une vision *continue* de la mort, si donc il n'y a pas de rupture entre la vie et la mort, que la mort est la vie poursuivie sur son mode le plus diminué, cette moquerie macabre du romancier s'explique comme un avertissement. A ceux qui croient que le suicide est un fin couperet abrégeant une vie tragique, l'auteur présente une mort qui pourrait bien n'être qu'un passage en douce à un rêve épouvantable et sans fin. Dès lors, *mettre fin à ses jours* n'est plus une façon optimale de se défaire de son malaise existentiel. Par contre, *mettre fin à son corps* empêche le mal-être de persister. L'incinération s'impose donc comme solution élégante, et radicale: le corps réduit à l'état poudreux ne retourne-t-il pas à sa forme dite primaire (cf. Gen. 3.19 "*Car tu es poussière et tu retourneras à la poussière*")? De plus, en tant que tel, le corps cesse d'être sous l'emprise des vivants. Car chez Kundera, on se bat pour les corps morts, les dépouilles sont l'enjeu de véritables bras de fer, nous le verrons. Mais revenons-en à l'incinération. Rubens, dans *L'Immortalité*, a la vision d'Agnès décédée, se dressant dans son cercueil au moment d'être incinérée:

"Et lorsqu'elles (ses pensées) se décidèrent enfin à lui obéir et à cesser de lui montrer la luthiste dans son cercueil, elles la lui montrèrent au milieu des flammes, dans une posture précise qu'il connaissait par ouï-dire: le corps embrasé se redressait (sous l'effet d'une

¹ Cf. le suicide de Milada dans *L'Ignorance*, de Helena dans *La Plaisanterie*, de Laura dans *L'Immortalité*, entre autres.

mystérieuse force physique), si bien que la luthiste (Agnès) se retrouva assise dans le four." (p.390).

Quoique cette image soit d'un macabre à peine soutenable, les alternatives au four crématoire ne permettent pas la mort absolue recherchée, celle par laquelle le corps fuit dans la flamme. Chantal l'illustre en citant divers exemples de résidus de corps malmenés: les yeux d'Einstein, conservés dans un bol par un de ses disciples; la cervelle de Haydn, disséquée pour parvenir à localiser le génie de la musique; une paysanne déterrée pour analyser ses gènes et les comparer à un prétendu fils (p.76). Tant de cas où, exposé dans sa "*supranudité de squelette*," le mort est abusé. Chantal s'en désole. Pensant également à cette image d'un fœtus photographié dans le ventre de sa mère alors qu'il se masturbe, elle exprime son dégoût à Jean-Marc:

"Tu ne leur échapperas pas vivant, ça tout le monde le sait. Mais tu ne leur échappes même pas avant ta naissance. Comme tu ne leur échapperas pas après ta mort." (p.75)

Ni poche des eaux, ni tombeau ne préservent l'intimité de l'être aux seuils de sa vie. L'homme ne s'appartient pas par sa naissance, il ne s'appartient pas par sa mort, et c'est là une idée bien terrifiante. Alors autant se décider à une "*mort absolue*", flambante. Une mort qui par son radicalisme sache couper le cordon entre l'individu et le monde. Ainsi seulement, Chantal saurait rompre avec le monde; elle n'entendrait plus, par exemple, ces lugubres coups de marteau qui résonnent dans l'immeuble, ces coups sonores qui accompagnent cette phrase inquiétante, inopinée, surgie soudainement:

"Le feu crématoire me présente sa carte de visite" (p.73)¹.

A ce stade-ci du roman, toutefois, malgré son malaise, son envie de "décrocher"², l'émotion de Chantal aboutit encore positivement, puisqu'elle est touchée par la sollicitude que Jean-Marc lui manifeste: entre son âme en désarroi et celle de son amant, il reste une espèce de "communion" salvatrice.

Mêmes coups de marteau. Dans un immeuble de Londres, cette fois. Chantal est nue— une partouze vient de prendre fin— mais on ne la regarde pas. C'est elle qui observe, au contraire. Elle scrute des hommes rhabillés, une femme de ménage qui manie un aspirateur.

¹ Ce genre de phrases, phrases-foudres si l'on veut, se retrouve à bien des reprises sous la plume de l'auteur: elles suggèrent toujours leur valeur prémonitoire. Pensons aussi à *L'Immortalité* et la phrase de Paul "*Tu es le propre fossoyeur de ta tombe*", à *L'Ignorance* et la phrase d'Irena sur "*les boucs émissaires du cimetière*".

² Envie commune à Agnès dans *L'Immortalité*.

Elle est en proie à une sorte d'amnésie, ne se souvient pas d'où lui vient l'idée d'une partouze s'achevant en pastorale (p.194: "*Mon Dieu, se demande-t-elle, d'où m'est venue l'idée que les gens à la fin de la partouze deviennent des animaux? C'est étrange: elle ne sait plus du tout d'où cette idée lui est venue.*" – en fait, nous l'avons déjà dit, c'est un fantasme qu'elle partage avec Jean-Marc) Au moment même où elle s'aperçoit que, bizarrement, dans la pièce contiguë où elle se trouvait l'instant d'avant, il n'y a soudain plus aucune porte, un septuagénaire en peignoir blanc et pantoufles apparaît. Soulagée, elle le reconnaît: elle lui a téléphoné pour l'avertir de son arrivée¹. L'homme lui parle, ouvre les fenêtres pour "*chasser toute cette puanteur*" et lui conseille de patienter. Puis, il quitte la pièce, suivi de la femme à l'aspirateur. Chantal, restée seule, perçoit soudain, entre le ronflement de l'aspirateur, des coups de marteau. Terrorisée, elle finit par comprendre qu'on l'enferme dans cette pièce dont on cloue une à une les portes. Elle veut s'échapper par les fenêtres restées ouvertes, mais voilà que resurgit le septuagénaire. Il l'apostrophe d'un "*Où voulez-vous aller?*". Interdite, Chantal rougit et se sent flamber sous les yeux de l'homme, d'un feu intérieur qui la laisse affaiblie, sans courage et sans révolte². Puis l'homme l'appelle *Anne* et sa panique est totale, car elle se sait déshabillée non seulement de ses vêtements, mais encore "*de son destin*", puisque sous ce nom qui n'est pas le sien, elle perd d'un coup son identité." *Elle est glacée d'horreur*" (p.201). Mais voilà, le comble de la terreur est que son vrai nom lui échappe, tout comme sa vie lui glisse entre les mains; elle ne sait plus à qui, à quoi, elle correspond, elle ne se souvient de presque rien, rien de précis en tout cas, sauf du fait que son enfant est mort, ce qu'elle finit par dire au septuagénaire, comme dans un acte désespéré d'auto-affirmation. L'homme, pour toute réponse, la somme d'oublier la mort au profit de la vie et joint à son conseil un large sourire et un geste prononcé de la main "*comme s'il voulait désigner quelque chose d'immense et de sublime*". Il répète alors par trois fois "*la vie!*", tout en s'adressant encore à elle par "*Anne*". Tout à coup, comme dans une vision, une possibilité transparaît à Chantal: "*et si c'était déjà la mort? Si c'est cela, la mort?*" (p.205). Horrifiée, elle voudrait crier, mais le seul son qui sort de sa bouche est un long aaaaaa inarticulé.

Ce passage – l'avant-dernier du roman - fonctionne comme un creuset où fusionnent, selon les lois alchimiques de l'apogée, des éléments développés au préalable: la rougeur,

¹ Le lecteur ne sait pas son nom, mais on peut s'imaginer qu'il s'agit de Britannicus, le fameux partouzard.

² P.201: "*A l'intérieur de son corps les flammes consomment vite son courage et sa révolte. Soudain, elle se sent fatiguée. Soudain, elle se sent faible.*" – à noter aussi, le rythme du texte, qui ressemble à de brusques mouvements respiratoires: les deux *soudain* marquant des inspirations en hoquet de peur, puis l'expiration reprise par deux structures pareilles jusqu'à la première lettre de l'attribut près: *elle se sent fatiguée / elle se sent faible*;

devenue véritable combustion; la terreur engendrée à l'idée de la *supranudité du squelette*, dont l'aspect physique se renforce ici d'une perte d'identité symbolique; l'imagerie biblique, aboutissant à un étrange Dieu partouzard en peignoir et pantoufles absolvant ses ouailles de leurs péchés vénaux à l'aspirateur; la morale de Leroy (*Pourquoi vivons-nous? Pour procurer à Dieu de la chair humaine (...)*, pour "copuler" – p.175), mise en pratique lors de cette orgie hors du réel; et surtout, la mort comme continuation de la vie, comme vie infinie, à l'image du fameux geste du septuagénaire: une grandiose éternité d'horreur et d'épouvante.

Sur le plan narratif, malgré quelques "arrêts"¹ et contrairement à son habitude, Kundera adopte pour ce passage une stratégie où le suspens croît nettement. La tension apparaît dès la focalisation sur la partouze. Autour de Chantal, des gens nus exhibent leur sexe (p. 191):

"elle les (les gens nus) voit toujours, leurs organes qui se lèvent, se rapetissent, (...)"

Notons ici encore le pluriel agrammatical, qui crée l'effet d'un monstre à plusieurs sexes (effet présent également dans l'image du monstre à multiples bouches de *L'Ignorance* cité ci-dessus?), qui renforce l'illusion d'un "champ où des vers de terre se dressent, se courbent, se tortillent, retombent. Puis, elle ne voit plus des vers de terre, mais des serpents." L'allusion à la mort (les vers de terre, consommateurs réputés de cadavre) liée au péché originel (le serpent, animal du vice) est bien présente. On se souvient que dans un contexte semblable, Dieu s'inquiétait de la désobéissance d'Adam et Ève et, craignant qu'ils ne tentent de s'approcher de l'arbre de la vie éternelle, les sanctionna sévèrement. On peut donc prévoir une mesure divine similaire au "c'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans le sol, d'où tu as été pris; car tu es poussière et tu retourneras à la poussière." (Gen. 3.19) Ceci ne rejoint-il pas étrangement le motif de la combustion et cette phrase-clé du passage, "Le four crématoire me présente sa carte de visite"?

Comme c'est souvent le cas chez Kundera², la tension croissante va de pair avec une excitation physiologique et un dégoût psychique grandissant. Arrive la nausée, qui immerge Chantal quand elle observe la salive s'écoulant de la bouche d'une belle blonde qui tente de la séduire. Cette salive, dont Chantal soutenait qu'elle est "le vrai ciment de la société" ("*chacun de nous est immergé dans une mer de salives qui se mélangent et font de nous une*

¹ Ces espèces de rupture dans la scène de la maison de Londres, lorsque le narrateur change de voie et retourne à Jean-Marc (p. 199), ou lorsqu'il achève un chapitre, en commence un autre et fait fonctionner le blanc entre les deux comme frein de la narration (p. 194)

² Pensons à Tereza (in *L'Insoutenable Légèreté de l'Être*) trompant Thomas avec un ingénieur-espion et s'étonnant d'avoir un corps si excité alors qu'elle n'éprouve que du dégoût.

seule communauté de salives, une seule humanité humide et unie" - p.72) , et qui, au même titre, s'avère être "le vrai dissolvant de toute *individualité*".

Le suspens se gonfle encore, lorsque Chantal tente de fuir la dragueuse blonde dans une sorte de poursuite que cette dernière prend pour un jeu érotique, alors que Chantal n'en ressent que la menace (quoiqu'elle ait apprécié ce jeu avec Jean-Marc auparavant). Dans le cagibi où elle finit par trouver refuge, elle se retrouve face à un chien. Les chiens, chez Kundera, sont des animaux intrinsèquement positifs (voir François Ricard: cf. le boxer dans *La valse aux adieux*; Karénine dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, e.a.). Pourtant, celui-ci montre ses crocs à Chantal. Cerbère, de mauvais poil. Car c'est bien en sortant de ce cagibi qu'elle entre dans la pièce-tombe où elle rencontre le septuagénaire-Dieu. On peut conclure que le suspens évolue régulièrement, de l'environnement étrangement hostile (les sexes-serpents) à la menace implicite (le péché sanctionné d'Adam et Ève), puis à la menace explicite (la blonde qui poursuit Chantal), pour passer au vestibule de la terreur absolue (chez Cerbère) et terminer terrorisé (Chantal face à Dieu).

Le suspens se marque alors non seulement au niveau du contenu, mais encore sur le plan du style: les interrogations et les exclamations s'alternent à un rythme toujours plus soutenu (p.197-198), les phrases sont brèves, incisives, explosives. L'effet d'accélération tient aussi à l'urgence exprimée: "*c'est maintenant ou jamais! Le temps travaille contre elle. C'est sa dernière occasion d'agir.*" Le texte devient étrangement conventionnel sur ce point, les lois classiques du genre à suspens¹ sont utilisées. Puis vient la fin, en queue de poisson (Jean-Marc réveille sa partenaire et la calme), reprenant l'astuce traditionnelle et un peu enfantine du "*Ouf! Ce n'était qu'un mauvais rêve!*". Faut-il donc douter du bon goût de l'auteur? Et pourquoi un auteur qui refuse catégoriquement la "dictature du suspens"², comme nous essaierons de démontrer dans ce qui suit, ferait-il usage de tels procédés? On l'avait déjà cité dans le chapitre sur le regard et la terreur: cette fin en cache une autre, les visages de Chantal et de Jean-Marc, à la lueur de leur lampe de chevet, évoquent le papillon de nuit sur la veilleuse de Tereza et Thomas, à la veille de leur mort (*L'Insoutenable légèreté de l'être*), ou encore, les visages de Jaromil et de sa mère quand le jeune poète trépassé (*La vie est ailleurs*). Cette faille sur laquelle tombe le lecteur, et qui découvre une couche

¹ Voir REUTER, Yves, "La terreur dans le roman à suspens", in Glaudes, Pierre, *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996

² Kundera souhaite que le roman ne ressemble pas "*à une rue étroite le long de laquelle on pourchasse les personnages à coups de fouet*", in Ricard, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Arcades Gallimard, Paris, 2003 - p. 90

hautement significative mais cachée, ne lui permet plus de gérer le suspens comme il le ferait d'habitude. Normalement, le lecteur s'attend à ce que le suspens soit dissout en dernière page. Mais ici, le contraire a lieu: ce qui *a priori* passe pour être rassurant - l'effet "*ouf, ce n'est qu'un cauchemar*" - et le respect apparent des règles du suspens) devient étrangement inquiétant, dès lors que le lecteur butte sur cette couche enfouie où sont ensevelis Jaromil, Thomas et Tereza. La terreur qui en résulte agira librement comme un levain dans l'esprit du lecteur.

4.3 *Le savon du savant et l'insubmersible canard*

(in *La Lenteur*)

A-t-on, en tant que spectateur, le droit d'intervenir dans un drame? De jouer au héros aux frais de la "pièce" des autres? D'y sauver une femme qui semble désespérée au point de vouloir se suicider sous les yeux de son amant en pyjama et en transe? Marinetti s'en serait réjoui qui voulait abolir les frontières entre le théâtre et le public, mais son époque est révolue; à l'heure actuelle où la vie réelle est tout entière théâtre, de telles interventions sont peu appréciées. C'est du moins ce qu'en pense l'amant en question, qui bien à son insu, fait office d'acteur. Car si le spectacle du suicide a lieu en public (à la piscine d'un hôtel), d'après une mise en scène de la suicidaire en personne (Immaculata), en répétition générale d'une pièce qui, grotesquement, n'en finira pas d'être jouée ("*... la pièce qu'ils viennent de donner ce soir pour la première fois sera reprise les jours et les semaines qui suivront(...), pour des semaines, des mois, des années, pour l'éternité.*" – p.158), l'amant, lui, paraît beaucoup tenir à l'"intimité" de son drame. Aussi, lorsque le savant tchèque se décide très héroïquement à employer son corps musclé pour la bonne cause et qu'il se jette au secours d'Immaculata, récolte-t-il la haine d'un amant terriblement offusqué: son intimité a été violée. En fait, le savant n'a pas saisi que dans ce pays encore mal connu de lui et dont il devra patiemment apprendre les us et coutumes¹, *primo* les héros n'ont plus leur place, et *secundo* toute intrusion à la vie intime mérite une sanction sévère – même si le monde s'offre en spectacle. L'amant outragé, pour qui cet Hercule de Prague aux *mollets efféminés* est l'*incarnation même de l'injustice et de la bêtise*, le coupable de la dérive de son couple, et par conséquent, le punching-ball de service, le lui fera comprendre: il lui passe un savon

¹ Voir p.145: "*Dans l'empire du communisme, faire l'amour au bord d'une piscine était chose impossible comme beaucoup d'autres choses d'ailleurs qu'il lui faudra maintenant apprendre patiemment.*"

mémorable et le frappe en pleine figure. Ce faisant, il lui ébranle une fausse dent, crucial chicot de céramique, qui servait de pilier à d'autres fausses dents, disposées en pièce montée tout autour. Le savant en est effondré. C'est que maintenant, le dentier s'impose. Et il en a une farouche phobie.

Becker, dans *The Denial of Death* affirme que l'homme, parmi tous les êtres vivants, fait preuve d'une duplicité caractéristique: d'une part, il est *animal* parmi mille autres espèces, de l'autre, il est *symbolique*, dans ce sens qu'il construit un monde signifiant autour de lui. A sa part animale est liée l'horreur de se savoir mortel (l'humain seul connaît sa finitude), périssable, voué à pourrir sous terre: la perspective de sa mort lui est absolument terrorisante. Dans *L'Immortalité*, le Goethe de Kundera ne dit-il pas à Hemingway que "*L'homme ne sait pas être mortel*"(p.260)? Pour y contrecarrer, il tente donc de créer un sens durable à sa vie, un sens outrepassant la mort. De là vient le soin qu'il prend à s'inscrire dans la société, parce que la société est destinée à lui survivre et continuera à porter le sens qu'il donne à sa maigre vie. De là vient aussi le succès des mythes héroïques où le héros est, par excellence, l'homme qui est revenu de parmi les morts (mythes récurrents dans le bassin méditerranéen antique, puis dans la chrétienté à travers la figure du Christ). Becker pose que le problème des sociétés dites modernes est le fait que leurs potentiels jeunes intrépides rechignent à se muter en héros selon les plans d'action préétablis par chaque société: en conséquence, ces sociétés vivent une crise de l'héroïsme¹. Il faut bien pourtant étouffer d'une façon ou d'une autre sa peur afin de pouvoir fonctionner normalement dans la vie, car à long terme, l'état de stupeur causée par la peur d'être mortel entraînerait à coup sûr le mauvais fonctionnement de l'homme, puis son déclin. Ainsi, l'être humain fait tout son possible pour oublier sa mort certaine. Quoiqu'il prétende en être conscient, il refoule sans relâche l'affect de sa terreur². Il se plonge dans une mer de symboles que la société lui tend comme autant de bouées significatives: c'est le seul moyen de sauver la spécificité de son espèce (car c'est bien par le symbole que l'humain se profile par rapport aux autres formes de vie) et d'espérer à ce titre échapper à sa finitude. De sa situation, l'homme ne peut accepter que ce qu'il trouve "assimilable", maniable: il coupe son univers en petites parties digestes, laissant le gros morceau (la réalité de la mort) de côté. En fait, par stricte nécessité, il se ment à lui-même,

¹ De l'héroïsme classique, du moins, où le héros côtoie la mort – dans notre société actuelle, les grands sportifs sont clairement des héros d'un autre calibre.

² Cf. Zilboorg in Becker: "*If this fear were as constantly conscious, we should be unable to function normally. It must be properly repressed to keep us living with any modicum of comfort. (...)Therefore in normal times we move about actually without ever believing in our own death, as if we fully believed in our own corporal immortality. (...) The affect of the fear is repressed* –p. 16-17.

se forme une *identité*, s'octroie le droit d'être plus qu'un *accident* sur cette planète: il se dit qu'il est *quelqu'un*. Mais il ne veut surtout pas savoir qu'en tant qu'homme à mi-chemin entre l'animal et le symbole, il est à la fois le *dieu* et l'*asticot*, le créateur de sens et l'ordure future.¹

C'est ici qu'apparaît le dentier kundérien. Destiné à combler les trous disgracieux et inquiétants que perfore le temps dans le tableau de l'homme, le dentier préserve l'appartenance de l'individu à l'ordre symbolique de la société: il cache merveilleusement bien le processus de vieillissement aux autres, il permet de jouer le jeu de l'éternelle jeunesse. Mais, au niveau de l'individu et de sa propre perception, le trompe-l'œil ne fonctionne pas: celui qui porte un dentier, bien évidemment, sait que son système symbolique² s'effrite puisque chaque soir, son verre à eau le confronte à sa "biologie". Il doit donc quotidiennement assumer d'être promis à la mort. Pour échapper à cette terreur, le savant a triché et s'est fait visser des fausses dents dans la bouche. Lorsque son ingénieuse prothèse dentaire lâche, l'entomologiste est confronté de plein fouet à sa condamnation. Car cet homme de science, dont on aurait pourtant pu croire qu'il garderait le nez sur les faits et les pieds sur terre, parvient tout aussi mal que les autres à gérer sa vie, ou plutôt, à gérer la perspective peu alléchante de sa mort. Ne vient-il pas de tenir un discours si lourdement chargé de symboles, d'émotions et de sentiments qu'il en a oublié de parler de l'objet de ses études, la *musca pragensis*? Le texte conclut: à cause de cette dent branlante, "*il a tout perdu, il n'a plus que ses muscles*" (p.156; nous soulignons). C'est-à-dire qu'il est réduit à être un corps périssable, que l'ordre symbolique - ou le kitsch³ - ne le protège plus de la conscience de sa finitude. Alors, exposé à sa terreur, le savant gifle le caméraman, non pas d'une gifle de héros, mais d'une gifle "*immense comme la tristesse d'un dentier*" (id.). Que reste-t-il du savant? "*Une dent qui branle et (sa) peur panique d'être obligé de porter un dentier. Rien d'autre? Rien du tout? Rien.*" (p.159)

Suit une subite apostrophe du narrateur:

"Mon cher compatriote, camarade, découvreur célèbre de la musca pragensis, héroïque ouvrier des échafaudages, je ne veux plus souffrir de te voir planté dans l'eau! Tu vas attraper la crève! Ami! Frère! Ne te tourmente pas! Sors! Va te coucher. Réjouis-toi d'être oublié. Emmitoufle-toi dans le châle de la douce amnésie générale." (p. 160)

¹ Cf. Maslow in Becker , p.51: "...we are simultaneously worms and gods".

² Nous empruntons ce terme à Becker, chez qui le symbolisme réfère à ce qui est de l'ordre du camouflage de la mort – les constructions ingénieuses que l'humain se crée afin d'oublier sa finitude, si l'on veut.

³ Dans *L'art du roman*, Kundera parle du "besoin du kitsch" comme étant "le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue" – p. 160.

Cette présence manifeste du narrateur instaure un lien dialectique entre le narrateur et le personnage du savant. Les interventions du "je", chez Kundera, sont fréquentes; le narrateur donne par ailleurs souvent l'impression de coïncider avec Kundera lui-même¹ Quoique dans ce cas-ci, l'allusion à la nationalité tchèque semble soutenir une imbrication identitaire entre le narrateur-auteur et le savant, les termes de *frère* et *d'ami* mettent de la distance entre ces deux et empêchent une coïncidence totale des deux êtres. La mise à distance importe parce qu'elle permet au narrateur-auteur de maintenir un écart salutaire par rapport au destin de son personnage. De la sorte, il peut –sans trop impliquer sa propre personne - conseiller au savant d'écouter les marronniers du parc (éléments de la nature, pleinement biologiques), seuls "monuments" à être encore sainement animés depuis l'époque de Mme de T., le pavillon de ses ébats étant détruit, et l'œuvre de Vivant Denon s'essouffant quelque peu ("*la nouvelle de Vivant Denon que tu n'as jamais lue et, très probablement, ne liras jamais.*" – p.161). C'est dire que le système biologique persiste, alors que le système symbolique, de l'œuvre architecturale à l'œuvre artistique, s'écroule, ce qui n'est guère réjouissant pour un écrivain. Autant donc creuser l'écart entre son misérable personnage et lui afin de préserver son univers symbolique d'écrivain. C'est que selon Kundera, personne n'échappe au kitsch.

Vu sous cet aspect, le suicide spectaculaire d'Immaculata, qui est à l'origine de la bagarre entre le savant et le caméraman, prend une signification particulière. Comme tant de suicides kundériens, celui-ci échoue. Helena, dans *La Plaisanterie* se retrouvait clouée sur la cuvette des waters après s'être trompée de cachets: au lieu de somnifères, elle avait vidé un tube de laxatifs. Ou, si l'on veut, au lieu d'une mort pathétique (le pathos découle du système symbolique), elle s'engouffre dans le dépérissement humain: la défécation. Car dans le prolongement direct des excréments se situe le cadavre qui se comprend comme un corps devenu tout entier déjection et surtout comme l'"envers du spirituel, du symbolique" (in Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, p.128; nous soulignons). Immaculata, vu son nom, mérite mieux qu'un suicide scatologique; pour mettre fin à ses jours, elle choisit l'eau chlorée d'une piscine et elle apparaît parée d'une robe blanche -quel talent de mise en scène! Malheureusement, son entreprise échoue, elle ne coule pas à pic, mais flotte, s'immerge, refait surface; "*ces mouvements chantent le désir de vivre dans les hauteurs ou de périr au fond des eaux*" (notons le vocabulaire lyrique; p.151; nous soulignons), ces mouvements font partie d'une chorégraphie pathétique où elle tient le premier rôle...celui d'un "*mythologique*

¹ Dans *l'Immortalité* par exemple, l'un des personnages, qui justement narre son histoire à la 1^o personne, s'appelle Kundera.

canard!" Si la formule fait rire le lecteur, elle condense une perception profondément triste de la vie: le canard a tout du jouet de plastic jaune, destiné à égayer les baignades peureuses du petit enfant. C'est un objet kitsch par excellence, un remède à deux sous contre une terreur existentielle profondément ancrée dans l'humain.

4.4 *Frémir, mourir*

(in *L'Ignorance*)

Dans les moments de crise profonde surgissent parfois des êtres d'une facture *autre*, qui semblent détenir le secret d'une vie sereine. Chez Kundera, ces personnages sont récurrents – quoiqu'ils s'avèrent parfois trompeurs. Pensons au père d'Agnès (*L'Immortalité*), au charismatique Bertlef doté d'une aura bleue (*La valse aux adieux*). Plus prononcé est le portrait du quadragénaire dans *La vie est ailleurs*, qui offre une nuit de repos à une femme en détresse. Dans ce *Bildungsroman* articulé autour de la frénétique quête identitaire du poète Jaromil, ce personnage resté anonyme fait tache: c'est qu'il semble vivre dans un rêve privé, modeste et plus vrai que les rêves exaltés et publics du jeune auteur lyrique. Fred Misurella¹ le constate: comme la plupart des personnages de cette facture *autre*, cet homme vit dans le "monde des poires" plutôt que dans celui "des tanks". Ces deux concepts-là sont issus d'un autre roman de Kundera, à savoir de la nouvelle "Maman" dans *Le livre du rire et de l'oubli*. La mère de Karel s'y déssole de voir que les poires mûres de son jardin ne seront pas cueillies cette année-là, alors qu'autour d'elle, tout le monde s'affole de l'arrivée des chars russes en Tchécoslovaquie. D'où l'opposition que distingue Misurella entre les affaires publiques, historiques, appartenant au monde dit "des tanks", et celles privées, sans importance apparente, faisant partie du monde dit "des poires". Pour Misurella, le monde des poires est un monde *idyllique*, suivant le topos bien connu des fruits mûrissant dans un verger. Cette image positive des jardins est sûrement présente dans l'œuvre de l'auteur; prenons Irena, retrouvant la Prague de son enfance dans ses quartiers petit bourgeois entourés de jardins, la ville telle qu'elle l'avait toujours gardée dans son cœur: une Prague idyllique (p.124-125). Pourtant, ce point de vue est quelque peu réducteur. Voyons comment se présentent les heureuses retrouvailles d'Irena et de sa Prague merveilleuse: le quartier *l'ensorcèle* (p. 124), elle s'y sent intimement attachée, c'est "*la Prague de la petite*

¹ In MISURELLA, Fred, *Milan Kundera, Public Events, Private Affairs*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.

bourgeoisie tchèque, la Prague 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, entraient en secret répandre leur parfum." Singulier univers de l'entre-deux, pas tout à fait ville, pas encore forêt. Un monde de conte de fée magnifiquement beau, qui s'ouvre sur l'inconnu à partir d'un foyer chaleureux: on fait du ski dans les rues, en sécurité, et on renifle le grand monde sombre de la forêt, de la nuit. Qu'est-ce que Kundera écrit dans ce passage? Que signifie "*Elle s'est sentie heureuse à Paris, plus qu'ici, mais un lien secret de beauté ne l'attachait qu'à Prague.*" De quelle beauté s'agit-il? D'une esthétique infantile, comme le décor genre Playmobil® le suggère? Et que penser de la suite: "*Elle comprend soudain combien elle aime cette ville et combien son départ d'ici a dû être douloureux.*" (p.126; nous soulignons)? Ce verbe *devoir* est pour le moins dissonant dans un contexte si lyrique. En continuant la lecture, on suit le développement des songes et pensées d'Irena. On apprend son "*indomptable désir d'avoir un amant (...) pour la (sa vie) bouleverser de fond en comble. Pour avoir enfin son propre destin.*"(p.128). On aurait pu s'attendre à une mielleuse nostalgie, à un désir de faire marche arrière plutôt que de défoncer son monde...Puis surgissent en fin de passage les vieux démons du personnage, "*le défilé en accéléré des vieux rêves d'émigration, des vieilles angoisses: elle voit des femmes qui surviennent, l'entourent, et, levant des chopes de bière, riant perfidement, l'empêchent de s'échapper; elle est dans une boutique où d'autres femmes, des vendeuses, se précipitent sur elle, l'habillent d'une robe qui, sur son corps, se transforme en camisole de force.*" Alors Irena décide de fuir Prague, de ne pas rester "*ni dans cette ville ni dans la vie que cette ville est en train de lui tisser*" (p.130). Les jardins envoûtants de Prague l'Idyllique s'avèrent être une trappe arachnéenne. Ce qu'ils cachent, ce "monde des poires" dont parle Misurella - et que l'on interprète trop facilement comme un Eden à nature savamment domestiquée sur lequel la mort n'aurait plus d'emprise - c'est l'imperturbable cyclicité *biologique*. Tanks ou pas tanks, les êtres humains naissent, vivent et meurent, malgré toutes les idéologies, les mondes merveilleux, les Eden sur terre qu'ils s'inventent pour ne pas devoir penser à leur finitude, à leur insignifiance.

Sur la liste des personnages kundériens "sages" (c.-à-d. sereins et matures, ayant acquis leur *propre* vision de la vie) figure aussi Sabina (*L'Insoutenable Légèreté de l'être*). Cette artiste peintre représente dans ses tableaux ce qu'elle a découvert un jour, par hasard. Une goutte de peinture avait coulé sur l'un de ses tableaux réalistes, créant ainsi un effet de superposition: la convergence de deux plans, de deux mondes, où "*devant c'(est) le mensonge intelligible, et derrière l'incompréhensible vérité*" (p.98) . Pour reprendre le

concept de Becker, à la surface se trouve un monde rassurant car camouflant la mort; ce monde superficiel se superpose au monde profond et menaçant, où cette mort ressort avec violence. L'un des tableaux par exemple représente "*un paysage et, au fond, en transparence, une lampe de chevet allumée.*" (p.98). Le premier élément, tranquille et idyllique, y apaise tout autant que le second inquiète, si l'on veut bien se souvenir une fois de plus du lien de la lampe de chevet avec la mort.

Dans son dernier roman (*L'Ignorance*) enfin, l'auteur fait apparaître une femme placée à l'orée de la sérénité: Milada. Fait-elle vraiment partie des personnages sereins? C'est elle qui vient en aide à une Irena en détresse, lors de la fête que cette dernière donne pour ses amies de Prague. En effet, au moment où Irena se désespère de n'avoir su s'imposer ni en contrôlant la conversation, ni en incitant ses amies à boire le bon vin de Bordeaux qu'elle leur offre, Milada propose par bonheur de passer au vin. Milada, l'ancienne collègue de Martin, son mari décédé n'a pas changé d'un poil. Elle seule semble capable de lui offrir un point d'ancrage dans une ville qu'elle a tant de mal à reconnaître, dans un univers à la dérive. Milada fonctionne à la négative de Pénélope¹: contrairement à la femme d'Ulysse, elle ne vérifie pas l'identité du proche enfin retrouvé à coups de questions-pièges, mais vient en aide à un(e) exilé(e) déboussolé(e); si elle observe, elle aussi, une stricte chasteté, ce n'est pas parce qu'elle se sait sous étroite surveillance², mais pour rester l'effigie de la Beauté, en cachant son oreille mutilée du regard d'un éventuel amant. Cependant Milada, comme Pénélope, signifie la possibilité d'un Retour réussi en sa patrie. Mais quel genre de retour est-ce? Milada est un personnage mitigé que deux traits saillants caractérisent: son physique quasi intact tant qu'elle ne bouge pas, et l'horrible mouvement des rides cernant sa bouche dès qu'elle parle: "*Milada dit (sur son beau visage, immédiatement, les rides surgissent et se mettent à danser)...*" (p.42). A la beauté faciale fixe répond la danse macabre buccale, qui stupéfie Irena.

A l'origine, la *danse macabre* était liée à la croyance aux *revenants* qui jouaient de la musique, formaient une *ronde* dans la nuit et attiraient les vivants dans leur cercle³. Sans entrer trop dans les détails, disons que traditionnellement, il y avait un *dialogue* entre le

¹ Le Grand Retour d'Ulysse en Ithaque est un thème que Kundera développe dans un tracé parallèle dans ce roman.

² Voir p. 165: "*Est-ce qu'elle (Pénélope) lui a été fidèle pendant tout ce temps? – Elle ne pouvait pas ne pas l'être. Surveillée par tous. Vingt ans de chasteté.*"

³ In DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur – la culpabilisation en Occident, XIII^e–XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983, p.84.

vivant et son interlocuteur d'outre-tombe, et qu'en général, la *femme* ne jouait pas de rôle, ou un rôle effacé, dans ce genre de danses. Qu'en est-il chez Kundera? La *danse* proprement dite se réduit à la chorégraphie presque burlesque des chopes de bière et celle, plus inquiétante, des bouches d'amies en mouvement; la *femme*, contrairement aux usages, est très présente, autant comme personne vivante à qui l'on s'adresse que comme figure macabre engageant la conversation. Par un effet d'inversion (Kundera les choisit), ce n'est pas la morte qui est la *revenante*, mais la personne vivante, cette exilée revenue au pays. Finalement, *l'élément circulaire* se retrouve clairement, non dans une ronde, mais dans le motif des lèvres autour de laquelle dansent les rides. Cette micro-chorégraphie macabre pour rides répond en écho – et c'est un écho inquiétant – à la chorégraphie burlesque pour chopes de bière.

La bouche de Milada n'a toutefois pas toujours été cet orifice sinistre, comme en atteste le fameux journal intime que Josef a récupéré. Il fut un temps où elle était empreinte d'érotisme:

"Il (Josef) continue à lire:

"Puis elle (Milada) s'est calmée et m'a dit: "Je comprends maintenant ces poètes qui, jusqu'à la mort, restent fidèles." Elle a levé la tête vers moi, et ses lèvres frémisaient."

Dans le journal le mot "frémisaient" est souligné(...) Ah, ce morveux! (...) Il a dû en être excité comme s'il observait un orgasme (orgasme féminin dont il n'avait aucune idée!) Il a bandé, peut-être! Sûrement!" (p.82; nous soulignons).

Ces poètes fidèles, qu'est-ce qui les poussent donc à l'exaltation? Est-ce vraiment l'amour? Ou plutôt la nécessité de se maintenir dans un système esthétique, symbolique, qui refoule leur état animal? Et Milada, en choisissant de préserver sa beauté, quitte à retrancher sa sexualité, ne se range-t-elle pas parmi ces poètes, ces grands lyriques? Toujours est-il qu'à la surface rassurante d'un visage n'ayant apparemment pas subi la torture du temps, le monstre de l'organique effleure. Pire, il irradie à partir de cet orifice même qui déverse mille poèmes camouflant la mort et le triste sort humain. La bouche de Milada se résume à ces lignes lyriques de Skacel, dont elle aime tant citer la poésie:

"Sur un cheval, la mort et un paon"(p.150), c'est-à-dire, sur un même support, la finitude de l'organique et l'éternité symbolique, ou encore, en version adaptée,

"Sur les lèvres de Milada, le beau et le périssable, Éros et Thanatos."

Le macabre buccal s'étend par ailleurs à une autre amie tchèque présente à la soirée, dont Irena observe avec horreur...le dentier (encore un dentier!):

"*Il est grand temps que tu reviennes*" lui a dit sa vieille condisciple au dentier macabre. Émissaire des cimetières (...) elle était chargée de la rappeler à l'ordre: l'avertir que le temps presse et qu'il faut que la vie finisse là où elle a commencé." (p.46; nous soulignons)

Cette femme à prothèse sinistre lui porte très clairement un message mortuaire, donc.

En offrant à son amie revenue à Prague un recueil de Skacel (p.149), Milada touche la corde sensible. Car le poète évoque très exactement les paysages qui ont tellement tenu à cœur à Irena pendant son exil. Si Ulysse avait ouvert les yeux sur l'arbre grâce auquel il reconnaissait, fou de joie, son Ithaque natale, Irena, elle, voit tristement la poésie lyrique de Skacel et les paysages praguois engloutis par les orifices lugubres de ses amies. Irena avait déjà été saisie de terreur en plein paysage Playmobil®. Maintenant que la mort se personnifie en Milada et qu'elle se manifeste si ouvertement, que peut-il rester des charmes tchèques d'antan? C'est un cercueil que Prague ouvre à Irena...

Une fois à l'intérieur de ce cercueil, que se passerait-t-il? La petite histoire raconte comment le corps d'un poète islandais mort en exil fut l'objet d'une quête qui vira au burlesque: un riche industriel patriote décida de le rapatrier, alla chercher son corps dans une fosse commune du Danemark, mais se trompa de cadavre – dans ce trou béant, les corps forment un lacis d'os lugubrement indifférencié. Il ramena la dépouille d'un boucher danois, et fit ainsi un exilé de plus au lieu d'un de moins. (*L'Ignorance*, p. 106)

Cette anecdote avait amusé Josef et sa femme, qui en tiraient la conclusion suivante: "*où se trouve les os d'un mort, on s'en fiche*" (p.107). Pourtant, "*il y a peu de chose qui sépare l'horrible du comique*" (in *L'art du roman*, p.174, Milan Kundera reprend ces mots de Ionesco): à l'approche de la mort de sa femme, Josef s'effraie de ce qu'un corps puisse ainsi être porté de force en terre étrangère. Aussi décide-t-il, contrairement à ses résolutions précédentes (il voulait une mort simultanée pour eux deux et envisageait même le suicide), de lui survivre pour "*veiller à son (celui de sa femme) destin posthume*" (p.108). Car le corps mort est sans défense aucune¹. D'abord, la mort met en marche un processus de réification: on dispose du cadavre comme d'un objet. Ainsi, la dépouille du mari de Tamina, dans *Le livre du rire et de l'oubli*, avait été évacuée sans ménagement de sa chambre d'hôpital; on l'avait traîné par terre et son front avait heurté le seuil de la porte. Ensuite, le corps mort sert d'espèce de trophée et devient l'enjeu de luttes intestines. Franz, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, se voit posthument rappeler à son "écurie" après des années d'infidélité,

¹ "*Car la femme morte est une femme sans défense.*"- p.104

par l'épithète que sa femme lui impose: *"Après un long égarement, le retour"* (p.406). Josef, quant à lui, est bien décidé de ne pas laisser s'échapper au profit des autres (c.-à-d. de sa belle-famille) le cadavre de sa femme. Si naguère il avait dû céder le corps de sa mère à son père et son frère par simple manque de pouvoir, il s'acharne à garder celui de sa femme hors des griffes de sa belle-famille, dont il sait qu'elle *"viendrait la revendiquer pour le caveau familial"* (p.109). Il se persuade que *"la femme qu'il (voit) agoniser (n'appartient) qu'à lui"* (p.108). Alors il se cramponne à ce corps, qu'il soit encore vivant ou déjà mort (*"elle était encore vivante(...) et il la pensait déjà morte"* – p.108). Il livre même le plus important combat de sa vie, précise le narrateur, pour que son épouse ne soit pas enfermée dans *"une promiscuité obscène avec d'autres corps, étrangers, indifférents"* et surtout, qu'elle reste dans sa sphère à lui: il lui achète en vitesse une place au cimetière, il "dédommage" sa belle-famille indignée, il doit *"agir plus vite que les autres pour gagner le dernier combat"*. (p.110) Digne tactique de guerre. Notre héros, trop occupé, en oublie même de souffrir dans les premiers temps après le décès de sa femme. Mais une fois sa femme sous terre, il se voit amplement récompensé et entrevoit *"frémir, à peine visible dans l'obscurité de sa tristesse, un rayon, un frêle rayon de bonheur. Bonheur de n'avoir pas déçu sa bien-aimée; d'avoir assuré, pour elle et pour lui, leur avenir"* (p.110; nous soulignons). Drôle de situation, calquée sur l'amour courtois, s'exprimant tout au plus par un frémissement, où le héros adore sa bien-aimée à distance - avec toute la distance que sait creuser la mort.

L'obstination de Josef à taire la mort de sa femme à sa famille restée à Prague se justifie a priori: on ne lui a plus envoyé de faire-part depuis des années, alors pourquoi devrait-il mettre les siens au courant de son mariage, puis du décès de sa femme? Pourtant, ce silence ne tient-il pas plutôt du refoulement? *"Depuis qu'il l'avait enterrée, il se sentait toujours mal à l'aise lorsqu'il était obligé d'informer quelqu'un de sa mort; comme s'il la trahissait ainsi dans sa plus intime intimité. En taisant sa mort, il avait toujours le sentiment de la protéger."* (p.104) Quoi? Le corps mort nécessite encore de la protection? C'est aussi absurde que d'assurer l'avenir d'un cadavre. Josef croit-il donc qu'il reste une essence de l'être disparu, que l'on puisse soit calomnier (ce que feraient les autres), soit adorer (ce qu'il fait lui)? C'est-à-dire, y aurait-il selon lui une substance qui survit, non organique, échappant au dépérissement. Une substance à laquelle il pourra se joindre après son propre décès, puisqu'une *"tombe pour deux, comme une calèche pour deux"* (p.110) l'attend désormais? Serait-ce cet avenir-là qu'il souhaite si assidûment assurer? Si c'est le cas, le cercle idyllique est forgé. Il conduit du frémissement virginal qu'étant jeune il avait observé sur les lèvres de

Milada à celui du frêle rayon de bonheur aperçu près de la tombe de sa femme tant d'années plus tard.

4.5 *Considérations finales*

Il y a ceux qui croient que la mort est la fin d'un organisme biologique, point à la ligne. Il y a ceux qui préfèrent penser qu'elle est le début d'une forme de vie transcendante. Et puis, il y a Kundera. Chez lui, le trépas ne se présente pas comme un *instant*, un pivot entre l'être et le non-être, entre l'ici et l'au-delà, mais comme une *continuité* confuse où la réalité ne se distingue plus de l'irréalité et prend la forme d'un interminable cauchemar.

A cette vision peu ragoûtante s'en ajoute une autre, tout aussi alarmante: la mort ne sonne pas le glas du corps, mais lui fait subir une réification radicale. En général, lorsqu'on pense à la mort, on s'inquiète plus du sort de l'âme que de celui du corps. Or, comme le note Kundera, la dépouille d'un défunt, réduite à n'être qu'un *objet* entre les mains d'autrui est un enjeu très prisé pour toutes sortes de luttes intestinales.

Deux solutions s'offrent alors. Soit on transforme l'âme morte en âme éternelle grâce à la magie de l'idylle - ce que fait Josef pour digérer la mort de sa femme adorée. Soit, comme le voudrait Chantal, on transforme le corps restant en cendres résiduelles par la puissance des flammes. Pour autant qu'on en ait le choix...

5 Milan Kundera, la terreur, l'écriture

5.1 *L'auteur et la terreur*

La clé du succès que connaît le totalitarisme réside dans le fait qu'elle procure à l'individu le sentiment d'être uni à la masse, en harmonie avec le monde, pétri d'une même pâte que son univers. Nous avons exposé cela dans notre introduction. Nous y avons aussi parlé du désir de déresponsabilisation habitant l'individu, qui croit couler sous le poids de ses péchés. Lorsque Becker¹ affirme qu'en déresponsabilisant les masses, en absolvant les crimes commis sous leurs auspices, les dirigeants fournissent à leurs sujets l'occasion rêvée de donner corps à leurs impulsions interdites, à leurs désirs secrets, à leurs fantaisies surnoisées, il rejoint cette idée et la porte un pas plus loin. Fromm² avant lui soulignait combien l'individu craint non seulement de devoir prendre ses responsabilités, mais surtout de pointer hors du groupe, de la nation, de la race, du sang, bref, d'autant de groupes "mystiques" qui lui procurent ce sentiment primaire et utérin d'être en symbiose avec une entité de taille rassurante. Mais c'est sans doute Redl qui va au bout de ce raisonnement (in *The Denial of Death*, toujours). Car il ajoute que lorsque l'individu commet un crime au nom du groupe auquel il appartient, il *transforme* son acte de meurtre en "*sainte agression*" ("*holy agression*"). L'idée d'avoir mal agi ne l'effleure pas: n'a-t-il pas satisfait un souhait de son héros (le leader du groupe)? Pernicieusement, ce mécanisme de transformation permet d'*exploiter le leader* à des fins personnelles, puisqu'il y a couverture du crime commis pour la bonne cause; l'individu continue sans aucun mal à se percevoir comme moralement "juste". Il est tout à fait remarquable de voir que plus le crime commis est horrible, plus l'individu s'en lave les mains et se convainc de sa juste cause: il a agi sous le dictat du leader, c'est certain, car un meurtre de cette cruauté est totalement "contre sa propre nature". Convaincu de son innocence grâce à une transformation opportune de la réalité, il refoule le fait que dans le fond, il a donné libre cours à ses propres impulsions.

Dans les romans du premier cycle kundérien, la thèse de l'exploitation d'un système idéologique à des fins personnelles se retrouve facilement: de Jaromil trahissant sa petite amie non pas tant par zèle communiste, mais plutôt parce qu'il a honte de cette fille sans

¹ In BECKER, Ernest, *The Denial of Death*, The Free Press, New York, 1973 – pp.127-158

² Repris par Becker

origine et sans cachet (*La vie est ailleurs*), à Alice invoquant selon ses grés la religion pour retarder son dépuçelage ("Edouard et Dieu", in *Risibles amours*), à Jakub votant la mise à mort du père d'Olga afin de prouver ensuite qu'il a le cœur suffisamment noble pour s'occuper de l'enfant d'un ennemi (*La valse aux adieux*), à Kostka le grand croyant, qui approche Lucie comme une brebis perdue pour mieux la séduire (*La plaisanterie*). Les exemples abondent au point de rendre sympathique une Sabina¹ parce qu'elle assume le fait d'être encline à la trahison. "*Trahir, c'est sortir du rang*" (*L'insoutenable légèreté de l'être*, p.136; nous soulignons). Trahir, c'est résister à la tentation de "faire corps" avec quoi que ce soit. A cela, il faut un certain courage, alors que la "lutte" idéologique si héroïque qu'elle puisse paraître, a tout d'un acte hypocrite, où le sujet entretient le système et parfois même l'exploite à son bénéfice.

Le traître, malheureusement, est condamné par la société: il menace l'univers de l'harmonie où, sur un lit de lyrisme, nourris de kitsch, fleurissent des totalitarismes de toutes sortes. Grand besoin donc de l'exclure du monde. Kundera chérit la métaphore de la Ronde, qui explique si à propos ce phénomène d'expulsion: "*Moi aussi j'ai dansé la ronde(...), je tenais par la main ou par les épaules d'autres étudiants communistes, (...) nous avions sur le visage le sourire du bonheur. Puis, un jour, j'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas dire, j'ai été exclu du parti et j'ai dû sortir de la ronde. C'est alors que j'ai compris la signification magique du cercle. Quand on s'est éloigné du rang, on peut encore y rentrer. Le rang est une formation ouverte. Mais le cercle se referme et on le quitte sans retour. Ce n'est pas un hasard si les planètes se meuvent en cercle, et si la pierre qui s'en détache s'en éloigne inexorablement, emportée par la force centrifuge. Pareil à la météorite arrachée à une planète, je suis sorti du cercle et, aujourd'hui encore, je n'en finis pas de tomber. Il y a des gens auxquels il est donné de mourir dans le tournoiement et il y en a d'autres qui s'écrasent au terme de la chute. Et ces autres (dont je suis) gardent toujours en eux comme une timide nostalgie de la ronde perdue, parce que nous sommes tous les habitants d'un univers où toute chose tourne en cercle.*" (p.114) Telle que Kundera, non sans sarcasme, la présente, la métaphore de l'individu chassé de la ronde révèle plus que sa simple exclusion du groupe: c'est une anomalie cosmogonique!

¹ Sabina, dont Misurella souligne l'affinité avec la personne de l'auteur – p. 120.

Outre le totalitarisme politique, Ricard¹ distingue un *totalitarisme de soi*, produit par le culte à outrance du *moi*. A l'heure actuelle, celui-ci fait rage dans la culture occidentale. Contre son pouvoir, quelle sorte de dissidence subsiste? L'émigration, efficace lorsqu'il s'agit de totalitarisme politique, n'a plus de sens: Kundera le stipule, 1989 est aussi la fin du personnage de l'Émigré (in *L'Ignorance* – p.33). N'ayant plus d'assise extérieure, le totalitarisme de soi devient difficilement réfutable. La combattre, se "désolidariser" avec le genre humain qui l'impose, nécessite un "*pas de côté*", oui, mais par rapport à *soi*. Comment procéder? Il faut *diminuer* son identité, en éjecter tout ce qui rend conforme aux autres, jusqu'en devenir minimal et insaisissable. Voilà bien la tactique d'Agnès (dont le nom signifie "*ce qui est peu de chose*"): opérer par "*soustraction*", s'effacer toujours plus. Cela au contraire de sa sœur Laura ("*l'aura*", très soucieuse du rayonnement de sa personne), qui elle, calfate son identité à petits coups de gestes, d'objets, d'avis pris par ci par là, et applique la méthode "*additive*" (*L'immortalité*, p.123-127). La dissidence d'Agnès aboutit en un exil particulier et non-intentionnel² qui la porte, enfin, dans un univers sans visage, sans culte de soi: celui de la mort.

Mais ce n'est pas vraiment une option que d'organiser sa dissidence par sa propre mort. Moins radicalement, le totalitarisme peut se combattre en portant atteinte au kitsch qui le pare. Malheureusement, le kitsch fait à tel point partie de la vie qu'on ne s'en aperçoit plus. Dans *Le Rideau*, Kundera avance que "*la portée existentielle d'un phénomène social est perceptible avec la plus grande acuité non pas au moment de son expansion mais quand il se trouve à ses débuts, incomparablement plus faible qu'il ne le deviendra jamais.*" (p.144) C'est qu'à ce stade, le phénomène apparaît "*dans toute son étonnante nouveauté*" (id.; nous soulignons). Les chances paraissent donc minces de rendre le kitsch sensible une fois qu'il nous est trop *habituel*. Pourtant, l'étonnement face à un univers "kitschifié" engendrerait une prise de conscience de la réalité cachée, et, en conséquence, une remise en question de sa légitimité.

Étonner, donc. Souvenons-nous de notre définition de la terreur: l'étonnement qu'elle suscite lui est caractéristique. Dès lors, la terreur comme émotion subie par un individu pourrait s'avérer potentiellement bénéfique puisqu'elle déstabilise le monde kitsch, le

¹ Voir Ricard, François, *Mortalité d'Agnès – lecture de "L'Immortalité" de Milan Kundera*, postface à *L'Immortalité*.

² Elle ne se suicide pas, elle laisse la vie dans un accident de la route

totalitarisme en général. Comme quoi la terreur en minuscule se dresse contre la Terreur en majuscule.

La terreur en minuscule que nous propose Kundera est son œuvre romanesque. *"Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantes envoya Don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose."*(*Le Rideau* - p.110) Kundera, après Cervantes, fait s'engouffrer ses personnages dans des situations terrorisantes, propices à provoquer cet étonnement salutaire qui rend apparent un monde dissimulé derrière le kitsch. Sa dissidence n'est pas armée. Pour autant, elle n'est pas *fictive*, elle est *fictionnelle* – c'est la dissidence d'un écrivain.

5.2 *L'auteur et l'écriture*

Aristote, dans sa Poétique, déclare: *"c'est un point acquis que la structure de la tragédie la plus belle doit être complexe et non pas simple, et que cette tragédie doit représenter des faits qui éveillent la frayeur¹ et la pitié (c'est le propre de ce genre de représentation)"*. Burke, au XVIII^{ème} siècle, écrit que l'imitation d'infortunes réelles dans une tragédie procure un très vif *plaisir*, une espèce de ravissement, au public. Il ajoute: "tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur est une source du sublime; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir². "Il poursuit plus loin que la "passion" suscitée par le sublime est l'"étonnement", *"cet état de l'ame dans lequel tous ses mouvemens sont suspendus par quelque degré d'horreur. Alors l'esprit est si rempli de son objet, qu'il ne peut en admettre un autre, ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime, qui, bien loin de résulter de nos raisonnemens, les anticipe, et nous enlève par une force irrésistible. L'étonnement, comme je l'ai dit, est l'effet du sublime dans son plus haut degré."* (p.101-102) Selon Burke, la cause du sublime est la terreur, et son effet, l'étonnement. Le lien entre la terreur et l'étonnement se confirme donc, cette fois dans le cadre de la tragédie. Reste à savoir si l'enjeu, pour Kundera, est de procurer à ses lecteurs ce "plaisir" dont parle Burke.

¹ In DUPONT-ROC, Roselyne & Jean LALLOT, *Aristote – la poétique*, Paris, Seuil, 1980 – pp. 76-79; d'autres traducteurs traduisent non par "frayeur et pitié", mais par "terreur et pitié".

² In BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Lagentie de Lavaisse, E., Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973 – p. 69.

Notons d'abord que Kundera écrit des romans, non pas des tragédies: deux genres très différents quant à leur réception par le public, celui-ci se trouvant plus ou moins directement impliqué selon qu'il s'agisse d'une lecture faite en privé ou d'une représentation à laquelle il assiste sans intermédiaire. En outre, le lecteur actuel est peu enclin au "ravisement", il est distrait et hâté, plus intéressé en la personne de l'écrivain qu'en son œuvre, Kundera le confirme dans son dernier essai. Souvenons-nous du mémorable passage de *L'Immortalité*, lorsque Goethe est sidéré de voir que son public, assis derrière lui plutôt que face à la scène, ne regarde pas du tout son Faust, mais lui, maniant ses marionnettes avec la passion d'un père.

L'enjeu est donc ailleurs. Comme nous l'avons soutenu au chapitre précédent, l'étonnement incite aussi à la remise en question d'un univers trompeur; en tant que tel, c'est un outil de démasquage très utile au roman, qui comme Kundera le soutient dans *L'Art du roman* sert justement à mettre les choses "irrévélées" à nu: "*Le romancier ne fait pas grand cas de ses idées. Il est un découvreur qui, en tâtonnant, s'efforce à dévoiler un aspect inconnu de l'existence.*" (p.176; nous soulignons). Cette idée, il la reprend dans son dernier essai par la métaphore du "*rideau à déchirer*" (le rideau de la préinterprétation, devenu si familier qu'on ne le perçoit plus). Tâche d'artiste, sans aucun doute.

Dans son analyse, Becker¹ donne à l'artiste un statut ambigu. Placé en marge de la société, doté d'une trop grande imagination et d'un trop grand appétit pour réduire l'existence à quelques tranches de vie digestibles et assimilables, il juge le monde d'un œil plus réceptif aux dimensions cachées, ou refoulées: il *découvre*. Pourtant, ce qu'il met à nu, il le *transforme* à son tour— c'est sa vocation — en une œuvre sensée rendre compte, d'une façon ou d'une autre, de l'existence, mais qui reste d'ordre *symbolique* et donc propice au camouflage. Si l'écrivain, donc, baisse le masque que porte l'univers, c'est souvent pour lui faire endosser le masque créé par sa plume. La chose est d'autant plus vraie, sans aucun doute, quand il s'agit de poésie lyrique. Kundera abhorre le lyrisme, dont il affirme qu'il est lié à la jeunesse et à l'incapacité "*de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de (soi)*". C'est une manifestation d'"immaturité" qu'il faut dépasser, une "*chrysalide*" à déchirer (*Le Rideau* –p. 108; nous soulignons) .Pour devenir *romancier*, soutient-il, l'écrivain surmonte cette attitude lyrique et perce les surfaces trompeuses. "*Le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique*" (pp.106-107) ; comme Flaubert, il se doit "*d'aller dans*

¹ BECKER, Ernest, *The Denial of Death*, New York, The Free Press, 1973.

l'âme des choses" (p. 76; nous soulignons). Le roman donc, non pas comme masque, mais comme brèche dans un monde de camouflage.

La prédilection qu'a Kundera pour les variations peut se comprendre dans une même optique. "Le romancier" dit Kundera "écrit son roman comme s'il écrivait un sonnet (...) le moindre détail est pour lui important, il le transforme en motif et le fera revenir en maintes répétitions, variations, allusions, comme dans une fugue. C'est pourquoi il est sûr que la seconde moitié de son roman sera encore plus belle, plus forte que la première; car plus on avancera dans les salles de ce château (c.-à-d. de l'œuvre), plus les échos des phrases déjà prononcées, des thèmes déjà exposés, se multiplieront et, associés en accords, résonneront de tous les côtés."(p.177) Allusions, échos, variations...chaque réapparition d'un élément déjà cité comporte un potentiel *écart* par rapport à sa première occurrence (nous l'avons expliqué dans nos considérations finales au chapitre sur la terreur et la reconnaissance). Tout un horizon d'attente se crée qui, fatalement, déçoit le lecteur: celui-ci anticipe, mais soudain, bute sur un imprévu, un déraillement: l'étonnement, la terreur s'en suivent. Ainsi par exemple, Milada incarne la fixité, l'amarre par laquelle Irena peut se rattacher au port (Prague), mais soudain, autour de sa bouche, les rides exécutent une danse macabre. Vincent, pour sauver sa face, prononce une phrase qu'il croit bien trouvée sur "*la condition humaine qu'il n'a pas choisie*", alors que l'exécrable Berck vient de la dire quelques minutes auparavant. Chantal hérite le fantôme d'une partouze se terminant en pastorale, les personnes présentes se changeant en animaux, mais lorsque, dans la maison de Londres, elle demande au chien dans le cagibi "*tu es lequel de ces hommes?*", elle sent soudain sa raison se dérober. Irena montre à Josef le cendrier qu'il lui avait donné tant d'années auparavant, ce cendrier symbolique qu'il ne reconnaît pas, par quoi il trahit qu'il ignore son identité. De la disposition de nos analyses ressort également combien fréquents sont les passages qui s'articulent en diptyque: Chantal confrontée aux deux types du café, puis aux graphologues; Gustaf face à la glace riant d'un tee-shirt ou foudroyé par sa belle-mère entreprenante; le savant ému et glorieux, puis déchu et honteux. Les exemples sont nombreux.

Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, Kundera raconte comment son père s'est penché, durant les dernières années de sa vie, sur les variations de Beethoven. "*Un jour il m'a appelé dans sa chambre. Il avait ouvert sur le piano les variations de la sonate opus 111. Il m'a dit "regarde" en montrant la partition (il ne pouvait plus jouer du piano), il a répété "regarde" et il a encore réussi à dire après un long effort: "Maintenant je sais!" et il essayait toujours de m'expliquer quelque chose d'important, mais son message se composait de mots tout à fait*

incompréhensibles et, voyant que je ne le comprenais pas, il m'a regardé avec surprise et il a dit: "C'est étrange." Évidemment, je sais de quoi il voulait parler, parce qu'il se posait cette question depuis longtemps. Les variations étaient la forme favorite de Beethoven vers la fin de sa vie. On pourrait croire, de prime abord, que c'est la forme la plus superficielle, un simple étalage de technique musicale, un travail qui convient mieux à une dentellière qu'à Beethoven. Et Beethoven (pour la première fois dans l'histoire de la musique) en a fait une forme souveraine, il y a inscrit ses plus belles méditations. Oui, c'est une chose bien connue. Mais papa voulait savoir comment il faut la comprendre. Pourquoi justement des variations? Quel sens se dissimule derrière? C'est pour cela qu'il m'avait appelé dans sa chambre et qu'il me montrait la partition en disant: "Maintenant, je sais!" (pp.261-262; nous soulignons). D'une part, le message important mais incompréhensible du père; d'autre part, ces variations *a priori* lisses et faciles (un travail de dentellière), mais qui révèlent subitement leur sens dissimulé. Le sens de la variation, Kundera l'hérite de son père: la variation est l'ouverture sur les mondes camouflés.

Revenons pour finir à Zizek et ses *Ambassadeurs* d'Holbein. La tache amorphe en bas du tableau, au moment de se révéler *crâne*, ouvrait sur le monde caché, terrifiant, de la mort. Zizek poursuit: ce cadre est plus qu'une scène observée et dépeinte, car, en jouant de la sorte sur la perception qu'on en aura, il intègre aussi son observateur. La tache est, dit-il, le point à partir duquel *le tableau nous regarde à son tour*. C'est l'élément perturbateur qui provoque la terreur. Au fond, Sabina¹ - dont Ricard souligne la similitude avec Kundera – employait cette technique en peignant un univers harmonieux où transparaissait, à travers certaines entailles, une couche sous-jacente inquiétante. C'est à ceci que peut se résumer l'œuvre romanesque kundérienne: par biais de multiples variations, d'échos denses, elle crée des écarts et prépare au lecteur des trous d'air qui dérangent la surface lisse de son univers; elle ouvre des failles horribles sur un monde caché et interpelle son lecteur, le somme à le découvrir. Au lecteur d'assurer le passage de cette écriture de la terreur en une lecture de l'étonnement.

¹ In *L'Insoutenable Légèreté de l'être*."

6 Résumé

De nos lectures du dernier cycle romanesque de Kundera ressort l'importance qu'a la terreur pour lui. Celle-ci ne se limite pas à sa variante politique, où elle sert d'outil de manipulation des masses, mais comprend aussi, surtout peut-être, l'effroi ressenti à titre individuel par un personnage face à un univers qui se désagrège.

Dans un premier moment, le lien entre la terreur et le regard a été pris sous la loupe. Il s'est avéré que le modèle du "Panopticon" ne suffisait pas à expliquer toutes les configurations terrorisantes possibles. En effet, l'épouvante résulte le plus souvent d'un déséquilibre dans la communication visuelle, plutôt que d'une disposition strictement binaire entre un "inspecteur" omnipotent et un sujet observé. Les cas où le regard est souhaité et non subi à contrecœur l'illustrent.

Du regard, nous sommes passés à la reconnaissance. Le défaut de reconnaissance est un puissant générateur de terreur. Si puissant que les allusions au fantastique sont nombreuses et que les personnages terrorisés tentent de trouver refuge soit dans l'idylle, soit dans l'abject, soit même dans des projections bibliques. Ces réminiscences inter-et intratextuelles permettent à l'auteur de créer des écarts, des "trous d'air" qui confrontent le lecteur à la non uniformité du monde et l'incite à découvrir ses couches cachées et inquiétantes.

Le point culminant de la terreur humaine étant la perspective de la mort, nous avons examiné comment celle-ci est représentée dans l'œuvre kundérienne. Le résultat ne nous enjoue pas: la mort n'est pas un passage à un autre monde, mais une continuation de la vie sur son mode le plus diminué. C'est que le corps est entièrement à la merci d'autrui alors que l'esprit n'est pas éteint. De quoi fuir une fois de plus dans l'idylle.

Vu le passé de Kundera, l'effet du totalitarisme sur son écriture méritait d'être approfondi, ce que nous avons entrepris avec la terreur comme point de départ. Le totalitarisme, au sens large du terme, tend à masquer la réalité de la finitude humaine, à entraîner les masses dans un élan dit progressiste. Outre son expression politique, il se manifeste également dans le kitsch ou le lyrisme- deux stratégies "paravent" amplement exploitées par les régimes politiques totalitaires, justement. En conséquence, la dissidence de Kundera vise une cible plus large qu'on ne pourrait le croire a priori. Elle s'appuie, au niveau de la forme, sur le genre du roman, qui sonde "l'âme des choses"; elle s'assied aussi sur la technique de la variation, qui engendre des écarts effrayants. La terreur, comme émotion individuelle, se révèle être un moyen de remise en question très efficace: intrinsèquement liée à la stupéfaction, elle permet de "déchirer le rideau de la préinterprétation" et de découvrir la face cachée des choses. Dans ce sens, la terreur se dresse contre le totalitarisme.

Bibliographie

ARENDDT, Hannah, *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972.

ARIÈS, Philippe & Georges DUBY, *Histoire de la vie privée – de la Première Guerre mondiale à nos jours (tome 5)*, Paris, Seuil, 1987.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, coll. Champs, Flammarion, 1981.

BECKER, Ernest, *The Denial of Death*, New York, The Free Press, 1973.

BOMPARD-PORTE, Michèle, *De l'Angoisse – psychanalyse des peurs individuelles et collectives*, Paris, coll. Cursus, éd. Armand Colin, 2004.

BOUGNOUX, Daniel, "Catharsis (esthétique, politique, médicale)", in GLAUDES, Pierre, *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. E. Lagentie de Lavaïsse, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973.

BUSNEL, François, "Imre Kertész – après Auschwitz, on ne peut écrire que de la fiction", in *Lire*, n°334 (avril 2005), pp.100-106.

DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur – la culpabilisation en Occident, XIII^{ème}-XVIII^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 1982.

DUPONT-ROC, Roselyne & Jean LALLOT, *Aristote – la poétique*, Paris, Seuil, 1980.

FERRIÈRES, Madeleine, *Histoire des peurs alimentaires – du Moyen Âge à l'aube du XXI^{ème} siècle*, coll. "l'univers historique", Paris, Seuil, 2002.

FINKIELKRAUT, Alain, "Sur la formule *je t'aime*", in *Critique*, n°348 (mai 1976), pp. 520-537.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir – naissance de la prison*, Paris, coll. Tel, Gallimard, 1975.

GARCIN, Jérôme (dir.), *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits, 2004.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne – la présentation de soi*, Paris, les éditions de minuit, 1973.

GRIXTI, Joseph, *Terrors of uncertainty: the cultural contexts of horror fiction*, London, Routledge, 1989.

GUÉRIN, Michel, *La terreur et la pitié*, Arles, Actes Sud, 1990.

HERSANT, Yves, "Kundera chez les misomuses", in *Critique*, n°560-561 (janvier-février 1994), pp. 108-112.

IMPELLUSO, Lucia, *La natura e i suoi simboli – piante, fiori e animali*, Milano, coll. Dizionari dell'Arte, Mondadori-Electa, 2003.

JENNY, Laurent, *La terreur et les signes – poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, 1982.

JENNY, Laurent, "Terreur et lieu commun", in GLAUDES, Pierre, *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996.

KINYON, Kamilla, "The panoptican gaze in Milan Kundera's *Unbearable Lightness of Being*", in *Studies in Contemporary Fiction*, n°42/3 (2001), pp. 243-251.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur – essai sur l'abjection*, Paris, coll. Tel Quel, Seuil, 1980.

KUNDERA, Milan, *La Plaisanterie*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1968.

KUNDERA, Milan, *Risibles Amours*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1970.

KUNDERA, Milan, *La Vie est ailleurs*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1973.

KUNDERA, Milan, *La Valse aux adieux*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1976 .

KUNDERA, Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1979.

KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1984.

KUNDERA, Milan, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, 1990.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1986.

KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, coll. Folio, Gallimard, 1993.

KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1995.

KUNDERA, Milan, *L'Identité*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1997.

KUNDERA, Milan, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, 2003.

KUNDERA, Milan, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

KUNDERA, Milan, "L'ombre castratrice de Saint Garta", *L'Infini*, n°32 (automne 1990), pp.1-12.

KUNDERA, Milan, "Une phrase", *L'Infini*, n° 35 (automne 1991), pp. 42-53.

LAPLANCHE, J. & J-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973.

LE GALL, André, *L'anxiété et l'angoisse*, Paris, coll. *Que sais-je?*, PUF, 1976.

- MISURELLA, Fred, *Milan Kundera – Public Events, Private Affairs*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.
- MOYAERT, Paul, *Ethiek en sublimatie*, Nijmegen, Sun, 1994.
- NEMCOVA BANERJEE, Maria, *Paradoxes Terminaux – les romans de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1993.
- NET, Mariana, "Terreur et fictionalisations", in GLAUDES, Pierre, *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996.
- RABATÉ, Jean-Michel, "Le sourire du somnambule: de Broch à Kundera", in *Critique*, n°433-434 (1983), pp. 504-521.
- REUTER, Yves, "La terreur dans le roman à suspense", in GLAUDES, Pierre, *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996.
- RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès – essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, coll. Arcades, Gallimard, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, coll. "l'esprit et la main", éd. Hermann, 1965.
- SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996.
- STEINER, George, *Passions impunies*, Paris, coll. Folio essais, Gallimard, 1997.
- TREMPE, Jean-Pierre, *Lexique de la psychanalyse*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977.
- WALTER, Philippe, "Le terrorisme diabolique au Moyen Age: quelques témoignages empruntés à la littérature et aux exempla", in GLAUDES, Pierre, *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996.
- WEITZMANN, Marc, "Temps: imparfait", in *Les Inrockuptibles*, n° (2005), pp. 66-68.
- ZIZEK, Slavoj, *Schuins beziend – Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*, trad. H. Moerdijk, Amsterdam, Boom, 1996.