

Rire de mourir

Le jeu du roman tchèque des années soixante-dix

Eva Le Grand

Volume 25, numéro 5 (149), octobre 1983

Tchécoslovaquie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30601ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Grand, E. (1983). Rire de mourir : le jeu du roman tchèque des années soixante-dix. *Liberté*, 25(5), 102–117.

EVA LE GRAND

RIRE DE MOURIR

le jeu du roman tchèque des années soixante-dix

Faire le portrait du roman tchèque contemporain requiert un point de vue qui, sans gommer la très grande richesse de cette littérature et sa variété, permet néanmoins de découvrir des caractéristiques ou des tendances communes à l'ensemble de ces œuvres. Dans le cadre réduit de cet essai, quelques éléments de ce point de vue seront illustrés par un choix de quatre romans non pas typiques, mais plutôt déterminants dans l'évolution de la prose tchèque actuelle. Il s'agit, dans l'ordre de parution, de *Miracle en Bohême* de J. Škvorecký (Gallimard, 1978), *Le Livre du rire et de l'oubli* de M. Kundera (Gallimard, 1979), *Une trop bruyante solitude* de B. Hrabal (R. Laffont, 1983) et *Le Plafond* de P. Rezníček (Gallimard, 1983).

Tous écrits dans les années soixante-dix, ces romans sont imprégnés d'une conscience accrue de la finitude de l'homme, de sa mémoire, de sa culture et de son histoire nationale spécifique. Sauf dans le cas de Rezníček qui en est à son premier roman publié, cette finitude était déjà présente dans les livres précédents de ces auteurs, mais de façon moins marquée, moins appuyée. Aussi l'impression de scepticisme qui s'en dégage se trouve-t-elle fortement accentuée. Ce scepticisme a été renforcé bien sûr par l'immense déception de 1968, mais ses racines plongent en fait bien plus profond, jusqu'au tout début des années cinquante.

Bien que ne prenant rien pour acquis, le scepticisme du roman tchèque contemporain, selon la belle formule de M. Kundera, «ne change pas le monde en néant mais *en question*»* et ceci entraîne des conséquences esthétiques importantes. Ainsi, l'expérience quotidienne de l'oubli et de la mort mène à un questionnement qui, selon le personnage-narrateur d'un autre roman de Hrabal, *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre* (R. Laffont, 1981), permet de cerner l'«essence de la vie». Or cette interrogation s'accompagne le plus souvent d'un rire amer, créant ainsi une certaine *beauté grotesque*, expression elle aussi de Hrabal. Cette expression mérite d'être relevée car en joignant deux contraires, en faisant jaillir le rire de l'oubli et de la mort même, elle laisse poindre une caractéristique importante des romans tchèques présentés ici: questionner le monde sur le mode d'un scepticisme qui rejette le nihilisme revient effectivement à mettre en évidence des impossibilités, des oppositions, des contradictions dont il faut malgré tout tenter la *synthèse*. L'ambition synthétique qui se retrouve dans ces quatre romans découle donc directement d'une tentative de répondre aux énigmes du monde par un effort esthétique qui vise à intégrer toujours plus précisément les éléments hétérogènes du monde sans nier cette hétérogénéité.

Appréhender, à travers un semblable questionnement, l'*essence* même de la vie humaine avec toute son *ambiguïté*, sa diversité et sa pluralité authentiques, cela relève, bien entendu, de l'esthétique romanesque elle-même et de ses diverses techniques. Ainsi les quatre romans choisis ici, chacun à sa manière, remettent en cause toute perspective dont la technique narrative repose sur un ordre temporel linéaire, causal et donc déterminé. Au contraire,

* Dans A. Liehm, *Trois générations (Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque)*, Gallimard, 1970, collection «Témoins», p. 102.

aucun de ces romans ne peut être «réduit» à une histoire linéaire; le récit romanesque se fragmente, devient pluriel, le discours et le vocabulaire se disloquent et la narration des personnages se situe toujours hors de toute historicité même lorsqu'on se réfère à des événements historiques précis.

Cette question de l'*ahistoricité* du roman tchèque est d'ailleurs importante. Ainsi, bien qu'on puisse lire *Miracle en Bohême* de Škvorecký aussi comme une chronique de vingt années de l'histoire tchèque (1949-1969), ou *Le Livre du rire et de l'oubli* de Kundera comme un tableau complexe de la fin brutale du printemps de Prague et de ses conséquences, ces romans ne sont absolument pas «historiques» au sens où ils tenteraient d'opposer leur interprétation à la version officielle des événements. En fait, ce n'est pas à l'Histoire mais à l'homme pris dans le *jeu* de l'Histoire que s'intéresse ici le roman.

Ainsi placé, le regard du romancier n'est plus compatible avec l'ordre linéaire et uniforme du déterminisme historique véhiculé par les discours officiels. A sa place, le roman propose une juxtaposition, voire une synthèse d'éléments hétérogènes obéissant à un seul impératif: celui de la liberté totale de l'*imagination*. Ainsi, dans leur trame comme dans leurs thèmes, ces romans incorporent de mille manières la quête synthétique d'une réalité multiple, fuyante et par là même apparemment insaisissable.

Prenons l'intrigue du *Miracle en Bohême* de Škvorecký. Elle se réduit à peu de chose: un événement par trop fugitif dont on ne saura jamais s'il s'agit d'un miracle ou d'une mise en scène manipulée par la police. Cependant, l'*ambiguïté* même de ce «miracle» s'élabore en *signe* d'un «puzzle policier» littéraire à travers lequel le personnage de Danny, à la fois faux témoin (car il n'a rien vu à cause de son ivresse) et faux enquêteur, tente de reconstruire le «puzzle policier» réel.

Le genre *détective*, que Škvorecký affectionne dans plusieurs de ses œuvres, sert ici de prétexte à une juxtaposition et au montage de toutes sortes de témoignages-chroniques souvent contradictoires. Il permet également la dislocation temporelle à l'intérieur de la narration d'un même personnage. De plus, vingt ans après le «miracle», la quête de Danny est aussi une version toujours *autre* de ce qui s'était alors vraiment passé. Elle est une *réécriture* qui suit un libre va-et-vient entre le passé et le présent, entre les souvenirs et les réflexions. Or malgré la réunion de tous ces témoignages qui sont autant de pièces éparpillées de ce puzzle complexe, la «Vérité» échappe toujours au détective; en fait, plus le puzzle se complète et plus l'essence *polymorphe* de la vérité apparaît évidente.

Tout, absolument tout (miracle, mort du curé, témoignages) demeure dans l'ambiguïté, ambiguïté renforcée par le fait que la quête de Danny, c'est-à-dire la réécriture du passé, s'appuie sur les défaillances incontrôlables de la mémoire humaine. Cette mémoire est limitée par le mouvement incessant qui l'habite, entre le *souvenir* et l'*oubli* qui coexistent en elle. Dans ce mouvement s'inscrit le paradoxe de toute réécriture ainsi que les limites de cette synthèse ou *somme* des connaissances du passé et du présent à laquelle elle espérait aboutir.

Ce sont cependant *Une trop bruyante solitude* de Hrabal et *Le Livre du rire et de l'oubli* de Kundera qui, de tous les romans tchèques des années soixantedix, mènent le plus loin le questionnement pluriel de la vie à travers le thème de l'oubli et de la mort, questionnement indissociable d'un rire grotesque et d'une ironie mordante. Il est extrêmement significatif que ces romans, dont le premier fut écrit à Prague et le second dans l'émigration, convergent vers une technique de la *variation* monothématique, qui permet à ces deux romanciers, tout en suivant des cheminements différents, d'aboutir à une nouvelle *synthèse* romanesque d'une rare perfection artistique.

L'œuvre de Hrabal est malheureusement mal connue des lecteurs francophones. Sous le signe du collage surréaliste tout autant que d'un «réalisme total», pour utiliser l'expression de Hrabal lui-même, elle offre un poétique mélange du concret et du ludique au moyen de fragments linguistiquement hétérogènes. Tous les personnages hrabaliens — les «palabreurs» (*pábitelé*) comme il les désigne tous — appartiennent à un monde déclassé, excentrique, et ce monde apparaît comme fantastique à travers leur délire verbal. Mais tandis que dans ses textes des années soixante, Hrabal privilégiait le côté dionysiaque de la vie, ses deux grands romans des années soixante-dix (*Moi qui ai servi le roi d'Angleterre* et *Une trop bruyante solitude*) sont imprégnés par la conscience exacerbée de la mort et de l'oubli.

Une trop bruyante solitude se présente sous la forme d'un *soliloque* intérieur dans lequel Hanta, broyeur de vieux livres et papiers, se remémore les trente-cinq ans de sa «*love story*» solitaire pendant laquelle, bibliophile particulier, il tentait de rescaper les plus beaux d'un irrémédiable oubli. Mais quel étrange et hallucinant soliloque que cette narration où la voix de Hanta est souvent couverte par le bruit de plus en plus assourdissant de toutes ces voix qui, du pilon et de l'oubli, se sont réfugiées dans sa tête et qui maintenant parlent à travers son «monologue». Comme un écho qui se perd et revient encore, toutes ces pensées, toutes ces voix, par leur aspect fragmentaire, ne constituent en fait que des *variations* sur l'oubli auquel elles sont vouées. Et le monologue de Hanta, le texte du livre qui s'écrit dans sa tête, est la *somme* de toutes ces *citations*, la réécriture de tous ces beaux textes qu'il aime et auxquels il prépare un dernier hommage, une dernière «mémoire» qui serait fixée dans cette réécriture.

Par l'intrication du réel et de l'irréel, du vécu et de l'imaginaire, le monologue de Hanta dessine une mosaïque où se rencontrent l'oubli des individus et un immense oubli culturel, où s'interpénètrent le

présent et le passé d'un homme et d'une nation. Le livre qu'il écrit ainsi dans sa tête propose sa propre métaphore: il s'auto-représente dans le rêve de Hanta qui veut *créer*, à la fin de sa vie, *libre de toute contrainte temporelle*, sans début ni fin, un dernier «paquet-chef-d'œuvre» dans lequel il presserait les plus beaux textes de tous ces livres qu'il a sauvés, tout comme il presse dans sa tête toutes les pensées qui en sont sorties.

A l'image même du «complexe de Sisyphe» que Hanta avoue vivre depuis trente-cinq ans, l'écriture hrabalienne retourne inlassablement vers toutes les œuvres qui nourrissent la sienne. Elle est variation sur leur propre oubli-mort, réécriture qui contient en elle la possibilité d'un recommencement. Car toute variation sur le thème de l'oubli est en même temps acte de mémoire, possibilité de survie. Tout comme le mouvement circulaire entre le bouton rouge et le bouton vert qu'opère sa presse, tout comme la mémoire humaine elle-même, le monologue de Hanta esquisse ce *mouvement fondamental du monde* où le «progressus ad futurum» se confond sans cesse avec le «regressus ad originem»: «tout bascule en son propre contraire, et c'est grâce à cela que le monde ne cloche pas».

Mais justement, le monde de Hanta se met soudainement à clocher le jour où, après la visite d'une nouvelle machine hydraulique administrée par une jeune «brigade socialiste», il se voit confronté à la réalité d'un nouveau monde *anonyme* et *médiocre*, un monde dominé par une *pensée sans mémoire*, sans aucune possibilité de retour, de recommencement ou de réécriture. Or dans un tel monde unidimensionnel, rien ne pourra plus se transformer dans son propre contraire, la *variation* elle-même devenant impossible. Tout sera pressé en un immense paquet par une gigantesque «presse d'Apocalypse»: Prague, les pensées de Hanta, les textes qui imprégnaient sa vie... Il ne lui restera alors (tout comme ce fut le cas de Socrate dont les pensées traversent en filigrane son

monologue) qu'un dernier *choix*, une dernière possibilité de création libre: sa propre mort. Pour que personne ne puisse le chasser de son vieux monde et mode de pensée, Hanta actionnera une dernière fois le mouvement aller-retour de sa machine à broyer les livres pour s'y intégrer lui-même. Alors que jusque-là les citations s'intégraient à sa pensée pour le constituer homme, par son suicide il renverse le mouvement et intègre sa chair à la matière des livres. Ce suicide apparaît donc comme une dernière variation qui complète la synthèse de la mémoire et de l'oubli.

C'est cependant dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera en général, et en particulier dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, que la synthèse de la variation prend tout son sens de *somme* gnoséologique. En effet, Kundera se réclame lui-même d'une conception du roman comme somme de connaissances proche de celle qui fut envisagée au début de ce siècle par Broch et Musil. Chez lui la «polyphonie» renvoie à un ensemble très vaste de procédés artistiques et de types de discours permettant de parvenir à une nouvelle somme ou synthèse intellectuelle. Il se réfère en fait à ce que Broch appelait alors «polyhistorisme» et qui doit se comprendre comme une écriture composée de discours normalement autonomes: discours onirique, érotique, politique, historique, musical, poétique et ainsi de suite.

L'œuvre entière de Kundera est marquée par la technique *polyphonique* qui traduit cet effort synthétique tenté déjà par d'autres dans la structure d'un même roman. Mais chez lui, cet effort est lié également à la technique de la *variation* qui s'inspire du jeu formel que l'on trouve dans *Tristram Shandy* de Sterne et *Jacques le fataliste* de Diderot. L'originalité de l'esthétique de Kundera, qui fait de lui aujourd'hui une des plus grandes figures de la littérature mondiale, tient précisément dans cette *synthèse* des procédés polyphoniques avec la variation.

Si l'unité du collage qu'effectue la variation

hrabalienne sur le thème de l'oubli est soutenue par le cadre du monologue d'un seul personnage, l'unité de la variation kundérienne ne repose plus, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, que sur l'exploration thématique. Ici, la variation devient carrément instrument d'une *atemporalité* déclarée principe romanesque grâce auquel de nombreux personnages, sans jamais se rencontrer, peuvent coexister à l'intérieur d'un même jeu romanesque. Tamina, «personnage principal» qui n'apparaît que dans deux des sept parties de ce roman, ne l'est que dans la mesure où elle cristallise le plus fortement le thème conducteur et le contre-thème qu'il implique: l'oubli (la mort) et le rire. Tamina, dit Kundera, «est le principal personnage et le principal auditeur et toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire, et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir».

Si elle s'énonce, à l'instar des variations musicales de Beethoven, comme exploration *intérieure* d'un thème, d'une situation, d'une idée, la variation kundérienne s'inscrit de plus dans un processus de *transformation continue du sens*. Par conséquent, le thème se voit préservé et transformé tout à la fois. Chacune des variations, chacun des contrepoints et motifs, de par leur facture où se révèle une rare maîtrise artistique ainsi qu'un maniement exceptionnel de l'ellipse, achemine le texte vers une synthèse de connaissances, tout en produisant sa diversité et son ambiguïté. Ainsi, la lutte contre l'oubli à laquelle se résume la vie de Tamina se voit développée en une triple variation sans aucune unité d'action dans la sixième partie du roman: Tamina sur l'île au pouvoir d'enfants-anges *sans mémoire*; la Bohême et Prague, cette «ville sans mémoire» (comme le prophétisait déjà Kafka); et finalement, la mort du père aphasique. De plus, ces récits synthétisent, dans une sorte d'entrelacs ludique, trois formes de discours (onirique, historique et autobiographique), entremêlant ainsi la polyphonie à la variation. On

pourrait, de surcroît, énumérer de multiples motifs qui se font écho d'un récit à l'autre et dont le tout tisse une structure contrapunctique complexe: l'oubli des *noms* doux du passé amoureux de Tamina rencontre ainsi cet autre oubli qui efface les *noms* des rues de Prague, occulte les œuvres qui y ont vu le jour et condamne à un lent oubli la culture originale du peuple qui l'habite. Par ailleurs, le thème de l'oubli tel qu'examiné dans «Les lettres perdues» de Tamina trouve encore une autre variation dans la première partie du roman, intitulée également «Les lettres perdues», où un autre personnage, Mirek, est à la recherche de ses lettres d'amour mais cette fois pour des raisons tout à fait contraires à celles qui motivent les recherches de Tamina. Ainsi, un même thème est examiné à partir d'angles différents et même contradictoires, mettant en relief l'ambiguïté de tout thème, et par là de toute chose et de toute situation.

Par toutes ces multiples *transformations* à l'intérieur d'un même thème, la variation kundérienne dépasse de loin une analogie qui serait basée sur une simple substitution de personnages. Elle opère une véritable exploration gnoséologique du thème à travers ses transformations sémantiques les plus inattendues et les plus contradictoires. De plus, en parcourant toutes ces métamorphoses, le thème, de simple catégorie sémantique, en arrive à jouer le rôle d'une véritable *catégorie philosophique*, ce qui fonde l'efficacité du «téléscopage» que Kundera réussit à opérer entre le particulier et l'universel, entre l'individuel et l'historique, tout autant qu'entre le réel et l'irréel. Parfois il obtient ce résultat par le moyen d'un seul mot, qu'il s'agisse de la «plaisanterie» dans le roman du même nom ou de la «frontière» dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Dans ce dernier cas, la *frontière* est simultanément une frontière réelle, géographique, une frontière métaphorique entre la vie et la mort, mais aussi entre la vie et le roman, entre le passé et le présent, entre les divers discours. Elle est avant tout la frontière à partir de laquelle la

variation romanesque représente simultanément le monde et son propre fonctionnement. C'est aussi à partir de cette frontière que la variation examine le thème de l'*oubli* et le contre-thème dont il est indissociable, le *rire*. La frontière condense en quelque sorte leurs valeurs sémantiques réciproques dans une nouvelle *synthèse* gnoséologique.

Par les transformations plurielles que la polyphonie et la variation kundériennes font subir au thème, la synthèse romanesque à laquelle aboutit *Le Livre du rire et de l'oubli* est d'une rare densité sémantique. Celle-ci se double d'un aspect philosophique car elle permet l'apparition d'une esthétique romanesque conçue comme forme de *recherche éidétique*, comme exploration phénoménologique de l'*essence* et du *sens* d'une situation humaine. En effet, la synthèse de la polyphonie et de la variation qui marque de plus en plus l'esthétique kundérienne engendre une méditation synthétique qui cerne, à partir d'angles et de niveaux multiples, l'*essence* et le *sens* de la condition humaine. Or, comprise de cette manière, l'esthétique de la variation est précisément l'exploration de cet espace ambigu par excellence qu'est la *frontière*, cet espace dans lequel *simultanément* les choses possèdent encore et ne possèdent plus leur sens. La conscience de la frontière qui imprègne l'œuvre entière de Kundera arrive à son paroxysme dans ce dernier roman. Ce n'est pas un hasard si la septième et dernière partie du livre s'intitule justement «La frontière». Elle représente ici la synthèse parfaite du sens et du non-sens, le caractère de la *relativité absolue* de toute chose. Le questionnement demeure possible, la variation romanesque peut poursuivre à l'infini son chemin à la fois ludique et exploratoire.

Dans cette septième partie, le livre s'ouvre sur une nouvelle interrogation qui n'est pas sans rappeler celle que se posait le Hanta de Hrabal avant son suicide: qu'arrive-t-il lorsqu'on *dépasse la frontière*, qu'arrive-t-il si on s'installe dans le non-sens, de

l'autre côté, dans un monde sans mémoire, sans ambiguïté, déserté par le tragique et sans retour possible? «Oui, quand on a franchi la frontière, le rire retentit, fatidique. Mais quand on va encore plus loin, encore *au-delà* du rire?»

Le Plafond de Pavel Řezníček, en un sens, nous plonge d'emblée dans ce monde sans retour possible, dans un univers *en-deçà* de la frontière et du rire qu'explorait la variation de Kundera et de Hrabal. Ici, le mouvement fondamental du monde dont parlait Hanta se fige à jamais, les personnages sont tous installés dans le non-sens d'un monde sans mémoire où le rire a perdu toute ambiguïté, se réduisant à la cruauté et à la bêtise. Tandis que le Hanta de Hrabal choisit la mort pour échapper à ce monde nouveau sans mémoire qui annule le sien, tandis que la Tamina de Kundera meurt (meurtre? suicide?) devant les yeux avides des enfants sans mémoire après s'être tenue désespérément mais en vain sur la frontière fragile entre la vie et la mort, entre la mémoire et l'oubli, chez Řezníček la *mort* devient *jeu systématisé* et présente par là même son visage d'*Apocalypse*. Mais cette Apocalypse, comme le signale bien Kundera dans sa préface au roman, montre une face rieuse et vulgaire, elle est l'incarnation d'une «cruauté à la face bouffonne». Ici, la variation avec son mouvement inhérent entre l'oubli et la mémoire ne peut plus exister car tout recommencement ne peut que se transformer en simulacre ridicule et par là même en ENNUI total. L'art de Řezníček réside dans la façon dont il rend compte de cet ennui en le traduisant dans des termes surréalistes particulièrement débridés et sarcastiques qui, paradoxalement, révèlent d'autant mieux son uniformité monotone et terrifiante.

Il serait vain de vouloir recenser ici les petits événements que tous les personnages inventent pour tromper l'ennui mortel dans lequel s'est figé le temps de leur vie. Chez Řezníček, la vie s'est réfugiée dans les formes de l'*animalité* si bien que seuls les objets

semblent encore doués d'une certaine vitalité, ce qui, bien sûr, les surréalise en quelque sorte: une canne blanche qui se saouïle, la tête pleine d'idées farfelues, des lèvres aguicheuses comme un appât à poisson, de la viande qui ouvre l'œil sur la corde à linge sans qu'on sache trop qui l'y a accrochée. On voit aussi un spermatozoïde en fuite qui joue de la flûte, perché sur une armoire et se moquant de tout le monde. Quant aux personnages, ils n'attendent plus rien, plongés dans un ennui total qu'ils tentent de tromper en *jouant à la mort*.

Le roman se passe dans une petite cour où tout le monde surveille tout le monde et où le seul érotisme encore possible semble émaner justement de cette surveillance et du désir d'anéantir les autres: personne n'échappe au fantasme d'anéantir l'autre, de le découper en morceaux. Or petit à petit, de ce *jeu* à la mort surgit une idée qui pourrait mettre fin à l'ennui, sans sortir pour autant du cercle magique de ce jeu: Havelka, avec ses deux acolytes, imagine de créer une «mare aux aveugles»: «Pour qu'on puisse les regarder patauger là-dedans et se noyer gentiment dans la fange. Pour qu'on puisse les entendre hurler gentiment et nous supplier de les tirer de là. (...) Il y aura de nouveau quelque chose à faire; personne ne s'ennuiera».

Une nouvelle catégorie de l'«humain» se met ainsi à exister: les aveugles. Dans la vase, ce plafond-frontière, et contre toute attente, les aveugles s'organisent. *S'habituant à la mort* qui est une nouvelle vie, ils y trouvent même une nouvelle perspective: «La vase est la seule issue.» Ils envisagent alors de créer dans la vase un «nouveau Tolund, un paradis pour les aveugles», pour y faire régner une nouvelle *paix cadavérique*, cette *Pax Tolunda*. En d'autres mots, les aveugles recréent une nouvelle utopie idyllique, *copie* de l'ancienne dont ils ont été rejetés. On se retrouve alors au début du livre: et de nouveau régnera l'ennui total, une «paix véritablement vaseuse», comme pour nous rappeler que la

bêtise d'un certain optimisme lyrique ne tue pas...

Une seule inquiétude trouble cette paix, celle du pouvoir que les aveugles comptent établir de nouveau sous le Plafond; autrement, «*dans cette cour il ne se passera vraiment plus rien*». Telle est la dernière phrase du roman. Řezníček déploie devant nous, avec un rire féroce qui glace le dos, la vision grotesque d'un monde terrifiant dans lequel devient caduque l'ambition de défendre cette «frontière entre le monde humain et l'autre» à laquelle, depuis Kafka, aspiraient tant de romanciers. Aucune variation, aucune fuite hors de l'*uniforme* ne semble désormais plus possible.

La qualité première, condition *sine qua non* de l'accession d'une «littérature mineure» (littérature d'une petite nation dont l'identité culturelle même est menacée par les processus intégrateurs et réducteurs qui dominent notre siècle) au rang d'une littérature mondiale, tient avant tout à sa capacité d'exprimer d'une manière inédite des questions d'ordre *universel* tout en puisant précisément la nouveauté de sa vision du monde et de l'homme à même son expérience *particulière*, à même sa spécificité historique nationale.

L'extraordinaire floraison de la culture tchèque depuis la fin des années cinquante est tributaire au départ de sa réaction à une expérience historique particulière: le *stalinisme*. Dans sa réalité, dans sa banalité quotidienne, le stalinisme a été vécu par les Tchèques comme un *paradoxe*: d'une part, des chants et discours officiels proclamaient inlassablement la Vérité, l'Amour, l'Absolu et l'Histoire tournée vers l'Avenir de l'Humanité et sa pérennité; d'autre part, les réalités humaines les plus concrètes avec leurs problèmes existentiels les plus élémentaires (maladie, sexe, peur, mort, rire) étaient tous rejetés du discours officiel. Il en est résulté un mode de vie tissé de mensonges institutionnalisés, de procès, de culpabilités

(fausses ou réelles), d'interdits et de liquidations, en commençant par celle de la *mémoire* et de la *conscience* humaines prises en charge désormais par LE discours officiel. C'est de la prise de conscience de ce paradoxe que surgit l'impératif artistique de réexaminer l'*essence* de l'homme avec ses ambiguïtés et ses limites (avec son sexe, sa mort, son rire et sa peur), de faire ressurgir son «humain» fragmenté et pluriel par-delà l'uniforme déifié, linéaire et monologique de sa (re)présentation officielle.

Le roman, conçu comme un *questionnement pluriel* (au niveau thématique tout autant qu'à celui des procédés artistiques) et par là même essentiellement anti-idéologique, s'impose alors tout naturellement comme le genre artistique le plus apte à appréhender la *somme* gnoséologique de l'être réduit par le discours officiel à son *unidimensionnalité*. Les quatre romans examinés ici se situent dans le prolongement de cette quête synthétique qu'ils amènent à un nouveau niveau de perfection. Quant au roman en général, depuis les années soixante, pour la première fois dans l'histoire littéraire tchèque, il occupe le devant de la scène dans la vie culturelle du pays, place tenue jusqu'alors essentiellement par la poésie. Au risque de schématiser, on peut dire que le roman tchèque contemporain, en plus des deux thèmes abordés dans cet essai, en privilégie un troisième, celui de l'érotisme. A lui seul ce dernier thème mériterait un examen séparé mais à défaut, une esquisse de leurs entrelacs permettra de les situer les uns par rapport aux autres. En effet, ces trois thèmes interdits à la narration officielle, coexistent et s'entrelacent presque toujours dans les romans contemporains de ce pays. A cet égard, l'œuvre de Kundera s'impose de nouveau comme la plus exemplaire. Son questionnement romanesque de la mort, de l'oubli, du temps, se concentre pratiquement sans exception dans des scènes de «coït», brefs instants qui révèlent soudainement l'essence profondément ambiguë et complexe de l'être et des choses. Dans le roman tchèque, la conscience et la sensibilité de la

finitude de toute chose dont le contrôle échappe à l'individu (sensibilité exacerbée par de successives expériences historiques qui condamnaient à mort jusqu'à l'existence de l'homme tchèque, de sa langue, de sa culture, de sa nation) trouve donc souvent son contrepoint dans l'érotisme, dernier refuge où l'homme peut exprimer encore de façon authentique son individualité. Mais entre ces deux thèmes s'insère toujours, ironique et féroce démystificateur, le *rire*, la plaisanterie, la blague, l'anecdote, comme pour empêcher que la mort et l'amour ne se prennent au sérieux, qu'ils ne deviennent à leur tour des mots-symboles récupérables par le «sérieux» auquel prétend la narration officielle. C'est le jeu de ce rire, à la fois thème et effet, qui contribue le plus à la *spécificité* du roman tchèque vu ici comme une réponse possible parmi tant d'autres dans l'ensemble des réponses que la littérature mondiale peut apporter à la connaissance de l'homme.

Répondre au stalinisme et à toutes ses variantes totalitaires par le rire n'est pas propre à la littérature tchèque, mais dans celle-ci le rire se spécifie par le lien qu'il établit entre le *concret* (détails et objets les plus quotidiens) et une *imagination anarchique*, défiant dans son expression formelle tout ordre établi, démystifiant toute apparence uniforme comme imposture, désignant non pas un au-delà imaginaire ou discursif mais le *réel comme lieu de possibilité d'irréel*. A cet égard, le roman tchèque se situe dans le prolongement de deux œuvres pragoises, l'une en allemand, l'autre en tchèque, qui au début de notre siècle donnent le ton: Kafka et Hašek. Chez ces deux géants de la littérature mondiale, un rire grotesque nous fait déjà la grimace à partir d'un monde on ne peut plus réel (celui de la bureaucratie tout autant que celui de la guerre), en y débusquant, dans mille détails concrets, autant de sensations d'irréalité.

Mais la spécificité du rire et du roman tchèques renvoie également à un contexte plus large. Ce rire (rire de survie), même s'il caractérise la culture

tchèque, trouve des échos dans d'autres littératures, en particulier quand il permet d'exprimer un *rapport à l'Histoire vécu comme traumatisme de soumission*. De ce point de vue, les grands romans tchèques contemporains peuvent être vus comme relevant d'une *esthétique du roman de l'Europe centrale* où interviennent de façon cruciale des éléments aussi disparates que le rire grotesque, l'ahistoricité, la recherche synthétique et ainsi de suite.

Parler d'une esthétique romanesque de l'Europe centrale, c'est rejeter le lien exclusif d'une littérature avec une langue. L'esthétique de l'Europe centrale unit des œuvres d'appartenance linguistique et nationale aussi diverse que celles de Kafka, Hašek, Musil, Broch, Svevo, Zweig, Déry, Gombrowicz, Kiš... L'intérêt d'une telle esthétique, c'est qu'elle manifeste une stratégie de survie qui s'affirme de plus en plus dans les textes des romanciers tchèques et chez Kundera tout particulièrement. Ce n'est pas par hasard si ce dernier se réclame si fortement de cette esthétique (de celle de Musil et Broch tout particulièrement) dont la réalité a été si peu perçue et mise en évidence jusqu'à lui. En effet, aujourd'hui, une littérature «mineure» n'a de chance de survie que si elle peut accéder au rang de littérature mondiale et, pour la littérature tchèque actuelle, la seule voie possible vers ce statut semble effectivement passer par un appui sur cette expérience très particulière de l'Europe centrale et sur ses manifestations esthétiques. On assisterait alors à ce curieux paradoxe d'une littérature nationale «mineure» qui ne peut survivre aujourd'hui qu'en s'alignant et, à la limite, en se dissolvant dans l'universalité d'une littérature mondiale au sens de Goethe.

Cette remarque, provocatrice à bien des égards, marque bien le profond dilemme auquel fait face actuellement la littérature tchèque. Mais, retour de l'universel, ce dilemme ne lui est pas unique et les leçons de l'expérience tchèque, une fois dûment transposées et modifiées, pourraient bien valoir pour d'autres contextes.