

Université de Montréal

**Identité, mémoire et expérience du communisme
chez Milan Kundera, Herta Müller et Gao Xingjian**

par Sorinel Draghici

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

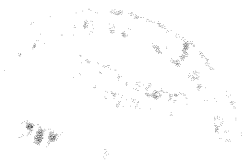
Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Déposé en septembre 2002

© Sorinel Draghici, 2002



PR
14
U54
2002
V.022



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé
Identité, mémoire et expérience du communisme
chez Milan Kundera, Herta Müller et Gao Xingjian

présenté par
Sorinel Draghici

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Cardinal, président-rapporteur
Livia Monnet, directrice de recherche
Gilles Dupuis, membre du jury

Mémoire accepté le 29 octobre 2002

Sommaire

L'évolution de l'identité des personnages principaux du corpus (*L'homme est un grand faisan sur terre* de Herta Müller, *Le livre d'un homme seul* de Gao Xingjian, *L'insoutenable légèreté de l'être* et *Le livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera) constitue l'axe majeur de notre travail.

Envisagé d'abord comme solution pour échapper à l'action régulatrice du système totalitaire, l'exil est dominé par la figure de l'Autre dont l'émergence suscite une relecture du passé et un vif autoquestionnement existentiel.

La crise ou l'éclatement de l'identité entraîne aussi une remise en question de la construction des identités sociale et nationale. La mémoire et l'oubli soutiennent la réflexion identitaire exilique ou postexilique permettant de retrouver ou de reconstruire la cohérence du sujet dans l'appropriation de sa durée.

Les personnages manifestent la même appétence à accorder et concilier leurs identités successives. Leur destin est marqué par deux mouvements contradictoires : celui lourd et centripète de l'Histoire et celui léger et centrifuge de l'individualisme.

Mots clés : totalitarisme, exil, histoire, individu, nation, oubli.

Abstract

The evolution of identity of the main characters in our corpus (*The Passport* by Herta Müller, *One Man's Bible* by Gao Xingjian, *The Unbearable Lightness of Being* and *The Book of Laughter and Forgetting* by Milan Kundera) constitutes the main focus of our work.

Foremost considered as a solution to escape from the regulating action of the totalitarian system, the exile is dominated by the figure of the Other whose emergence arouses a reconsideration of the past and a fierce existential self-questioning.

The crisis or split sense of identity also brings about a questioning of social and national identity construction. Memory and oblivion support the exilic and the post-exilic identity reflection allowing to recover or reconstruct the coherence of the subject in the appropriation of its duration.

The characters show the same appetite to tune and reconcile their successive identities. Their fate is marked by two opposite movements : a heavy and centripetal one coming from History and another one, light and centrifugal, coming from individualism.

Key words : totalitarianism, history, individual, nation, oblivion.

Table des matières

Titre	i
Identification du jury	ii
Résumé en français	iii
Résumé en anglais	iv
Table des matières	v
Liste des abréviations	vii
Remerciements	viii
1. Introduction	
1.1 Choix du corpus	1
1.2 Les auteurs	5
1.3 Aperçu du corpus	10
2. Le communisme : de l'idéologie à la pratique répressive	
2.1 Le totalitarisme comme innovation historique	19
2.2 L'appui populaire du totalitarisme	22
2.3 Quelques théories sur l'essence du communisme	25
2.4 Les avatars de la théorie	28
2.5 Variations sur le thème du communisme	31
3. L'insoutenable légèreté de l'oubli	
La crise de l'identité dans <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i> et <i>Le livre du rire et de l'oubli</i> de Milan Kundera	

3.1	Préambule	38
3.2	Littérature et politique	39
3.3	Contre l'oubli de l'histoire	42
3.4	Image et connaissance	47
3.5	La pesanteur de la légèreté	50
3.6	À la recherche du passé	54
4.	Mes racines sont là-bas, en exil	
	<i>Herta Müller : L'homme est un grand faisan sur terre</i>	
4.1	L'aliénation, la dictature et l'exil dans l'œuvre de Herta Müller	59
4.2	Une triple oppression	65
4.3	La mémoire des choses et des gestes	72
4.4	Le prix de la liberté	77
5.	Lui c'est-à-dire moi, moi à savoir un autre	
	<i>L'éclatement de l'identité dans Le livre d'un homme seul de Gao Xingjian</i>	
5.1	Entre le passé et le présent	85
5.2	La répression sexuelle	93
5.3	La toile d'araignée	98
5.4	« Je est un autre »	104
6.	Conclusion	111
	Bibliographie	ix

Liste des abréviations

HGFT : Herta Müller, *L'homme est un grand faisan sur terre*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1990.

ILE : Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1992.

LHS : Gao Xingjian, *Le livre d'un homme seul*, La Tour d'Aygues, Éditions de l'Aube, 2000.

LRO : Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1999.

Remerciements

Je remercie chaleureusement Mme Livia Monnet, M. Antoine Soare et M. Jacques Hudon de leurs suggestions, leurs remarques critiques et leurs généreux encouragements.

Et je ne peux pas oublier ici mon épouse, Magda, que je remercie de ne pas avoir perdu patience durant l'élaboration de ce travail solitaire où j'ai eu à lutter avec les mots et avec mes limites.

1. Introduction

*On prend une pierre
 on la taille avec un ciseau de sang,
 on la polit avec l'œil d'Homère
 on la racle avec des rayons
 jusqu'à ce que le cube devienne parfait.
 On embrasse ensuite plusieurs fois le cube
 avec sa bouche, avec la bouche des autres
 et surtout avec la bouche de l'infante.
 Après quoi on prend un marteau
 avec lequel on écrase vite un angle du cube.
 Tous, mais absolument tous diront d'une même voix:
 - Quel cube parfait aurait été ce cube
 s'il n'avait pas eu ce coin brisé !*

Nichita Stanescu. « La leçon sur le cercle »¹

1.1 Choix du corpus

Le présent ouvrage a pour objet l'analyse de quatre romans : *L'homme est un grand faisan sur terre* de Herta Müller, *Le livre d'un homme seul* de Gao Xingjian, *L'insoutenable légèreté de l'être* et *Le livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera. Notre choix s'est arrêté à ces romans parce que nous y avons retrouvé les dilemmes de l'individu en butte aux tracasseries et aux misères du régime communiste, qui le poussent à

¹ *La leçon sur le cercle*, Bucarest, Minerva, 1988, p. 1.

l'exil. La problématique commune nous a permis d'envisager l'étude du thème de l'identité individuelle et nationale telle qu'elle apparaît dans les quatre livres, et qui s'avère être étroitement liée au thème de la mémoire.

Après le déracinement et l'expérience occidentale, les personnages de ces romans essaient de renouer avec leur passé. Pour combler les deux gouffres ouverts dans leur vie par le communisme et l'exil, ces personnages devront réévaluer et reconstruire leur perspective de vie. Il y a, chez eux, une impulsion esthétique qui les pousse à créer une version harmonieuse de leur destin. Exemplaire est, dans ce sens, l'attitude de Mirek du *Livre du rire et de l'oubli* (quoiqu'il ne vive pas l'exil) qui « a le sentiment qu'il ne peut pas attendre plus longtemps parce que son destin approche à grands pas de sa fin et qu'il doit tout faire pour sa perfection et sa beauté. »²

En commençant cette étude, nous avons eu à l'esprit l'idée comparatiste que la spécificité d'un texte littéraire se révèle mieux dans une relation avec d'autres écrits. Dès 1927, J. Tynianov se demandait si l'étude soi-disant « immanente » d'une œuvre littéraire était possible. Et il répondait aussitôt :

² Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1999, p. 24.

L'existence d'un fait comme *fait littéraire* dépend de sa qualité différentielle (c'est-à-dire de sa corrélation soit avec la série littéraire, soit avec une série extra-littéraire).(…) L'étude isolée d'une oeuvre ne nous donne pas la certitude de parler correctement de sa construction, voire de parler de la construction elle-même de l'oeuvre.³

Plus tard, Francis Ponge va parler des jeux d'analogies et de différenciations (expérimentés déjà dans ses poèmes sur les objets) qui permettent de dégager les qualités différentielles des choses. Il en conclut que :

Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle. Quand je dis que l'intérieur d'une noix ressemble à une praline, c'est intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est leur différence. Faire éprouver les analogies, c'est quelque chose. Nommer la qualité différentielle de la noix, voilà le but, le progrès.⁴

Dans notre démarche critique, nous sommes parti à la recherche des qualités distinctives des textes, tout en ayant en vue la problématique annoncée dans le titre, la question de l'identité étant le foyer vers lequel nos analyses convergent.

Une étude comparative (et surtout, s'il s'agit de plusieurs romans) ne peut comporter qu'un parallélisme imparfait, vu la spécificité de chaque

³ J. Tynianov, « De l'évolution littéraire », dans la *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1965, p. 124-125.

⁴ Francis Ponge, *Le grand recueil, Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 41.

texte littéraire. Par ailleurs, un tel travail ne pourra jamais être exhaustif comme celui de l'entomologiste inventoriant avec précision les caractéristiques d'un insecte récemment découvert, pour lui assigner une place précise par rapport aux autres spécimens déjà répertoriés dans le tableau évolutif. D'ailleurs, le comparatisme « scientifique » élaboré comme une discipline des influences et des rapports littéraires nous semble limitatif.

Nous avons décidé d'analyser thématiquement *L'homme est un grand faisan sur terre* et *Le livre d'un homme seul* dans des chapitres séparés et *L'insoutenable légèreté de l'être* et *Le livre du rire et de l'oubli*, écrits par le même auteur, dans le même chapitre. Ces trois sections de l'ouvrage vont mettre parfois en évidence des points de convergence entre les textes à analyser et les autres créations littéraires des auteurs. Elles seront précédées d'une étude du phénomène totalitaire, qui constitue la toile de fond de mon corpus. Les observations faites dans ces parties seront synthétisées dans le dernier chapitre de l'ouvrage.

Les textes choisis présentent les mêmes éléments au niveau de l'intrigue : la confrontation de l'individu avec la machine répressive communiste, l'autocensure consécutive à la peur et aux innombrables restrictions, la crise identitaire, les relations avec autrui dans le même

espace culturel, le choix de l'exil pour trancher le nœud gordien des conflits, le repositionnement dans l'espace étranger, l'expérience plus ou moins profonde de l'acculturation, le regard neuf posé sur les réalités communistes. La structure de chaque chapitre n'a pas été déterminée en fonction de ces éléments, qui varient en importance d'un livre à l'autre, mais des traits distinctifs des romans en relation avec les faisceaux thématiques mentionnés dans le titre de l'ouvrage : *identité, mémoire et communisme*. Trois questions en lien étroit avec l'expérience personnelle des auteurs qui, poussés par les adversités vécues sous le régime communiste, ont tous choisi la voie de l'exil.

1.2 Les auteurs

D'origine tchèque, Milan Kundera s'est établi en France en 1975 à l'âge de quarante-six ans. Il avait publié jusqu'alors un roman, *La plaisanterie* (1965) et un cycle de nouvelles, *Risibles amours* (1968). Après l'intervention russe en Tchécoslovaquie, les livres de Kundera ont été bannis des bibliothèques et des librairies et l'écrivain a perdu son poste de professeur à l'Institut cinématographique de Prague. Interdits de publication en Tchécoslovaquie, les livres *La vie est ailleurs* et *La valse*

aux adieux ont paru d'emblée dans la traduction française. *Le livre du rire et de l'oubli* (1978) et *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) sont les derniers romans de Kundera abordant des sujets reliés à la Bohême et au régime politique qui y régnait à l'époque. L'écrivain publie par la suite *L'immortalité* (1990), *La lenteur* (1994) et *L'identité* (1998).

De 1985 à 1987 est parue une traduction intégrale de l'œuvre romanesque de Kundera, revue par l'auteur lui-même qui a mené un long travail avant d'appliquer aux versions françaises la mention de la « même valeur d'authenticité » que les textes tchèques. *La lenteur* est le premier roman de l'auteur, écrit directement en français.

Herta Müller naquit en 1953 à Nitchidorf, un village souabe de Roumanie. Elle fit ses études en lettres allemandes et roumaines à l'Université de Timisoara entre 1972 et 1976.

Proche du groupe d'écrivains dissidents de langue allemande *Banat-Aktion* auquel appartenaient Werner Söllner, Richard Wagner, Ernst Wichner, Franz Hodjak, H. Müller fut surveillée et menacée par la *Securitate*. Au début, elle travailla comme traductrice dans une usine, avant d'être congédiée pour avoir refusé de collaborer avec les organes de répression. Professeur d'allemand ensuite, H. Müller fit paraître, à la maison d'édition Kriterion de Bucarest, ses premiers textes, *Niederungen* (1982, tome traduit en anglais en 1999 par *Nadirs*) et *Drückender Tango*

(1984). Si la presse de langue allemande locale imprimée à Timisoara cria à la diffamation, la critique occidentale (ouest-allemande) accueillit avec éloge ces livres. En 1985, l'auteure se voit interdire de publier, à la suite des déclarations qu'elle a faites au cours d'un voyage à Francfort. Le roman *L'homme est un grand faisán sur terre* parut en 1986, dans la République Fédérale, un an avant que l'écrivaine quittât définitivement la Roumanie pour s'installer à Berlin, où elle vit aujourd'hui.

Les volumes publiés ensuite la firent connaître dans son pays d'adoption et ailleurs : *Voyageuse à cloche-pied* (*Reisende auf einem Bein*, 1989, roman), *Le renard était déjà le chasseur* (*Der Fuchs war damals schon der Jäger* 1992, roman), *Dans le piège* (*In der Falle*, 1996, essais), *Aujourd'hui j'aurais préféré ne pas me rencontrer* (*Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, 1997, roman), etc. Les écrits de H. Müller ont reçu plusieurs prix, parmi lesquels le *Heinrich von Kleist* (1994), l'*Aristeion* (1995) et l'*IMPAC Dublin* (1998), ce dernier pour *The land of green plums*, la traduction en anglais de *Herztier*.

Comme les deux autres auteurs, Gao Xingjian a bien connu les harcèlements des autorités communistes. En partant pour Paris en 1987, il emporta le manuscrit de son roman *Lingshan/La Montagne de l'âme*, qu'il avait commencé cinq ans plus tôt. Les événements de la place Tien An Men incitèrent Gao Xingjian à rentrer en Chine. Il opta,

finalement, pour le statut de réfugié politique et, après la publication de *La fuite* (1989), toute son oeuvre sera interdite dans son pays d'origine.

Romancier, peintre, dramaturge et metteur en scène, Gao Xingjian naquit à Ganzhou en 1940. Il fit des études en littérature française à l'Université de Pékin et devint traducteur d'oeuvres françaises classiques. Durant la Révolution culturelle chinoise, il fut envoyé en camp de « rééducation ». L'atmosphère hystérique à l'égard des « ennemis du peuple » poussa alors l'auteur à brûler beaucoup de ses écrits inédits et de ses toiles.

Son *Premier essai sur l'art du roman moderne* (1981) suscita un vif débat sur le modernisme et le réalisme, faisant de lui une cible du pouvoir communiste. Sa première pièce, *Signal d'alarme* (1982), marqua le début du théâtre expérimental, et la seconde, *Arrêt d'autobus* (1983), très influencée par Beckett, lui attira encore une fois les foudres des autorités, étant qualifiée comme le texte « le plus pernicieux depuis la création de la République populaire ».

Sans doute, la maîtrise du français lui permit-elle d'être au courant des tendances et des théories littéraires occidentales. Gao traduisit en chinois Prévert et Ionesco, Perec et les surréalistes, et il cita dans ses essais Artaud, Brecht, Beckett, Kantor, ainsi que Genet.

Terminé en 1988, le roman *La Montagne l'âme* parut en 1995, Gao vivant entre-temps surtout de sa peinture dont le succès allait croissant.

Le court recueil de nouvelles *Une canne à pêche pour mon père* (1997) et le roman *Le livre d'un homme seul* (2000) vinrent confirmer son talent.

Gao reçut en 2000 le prix Nobel de littérature, devenant le premier auteur de langue chinoise à obtenir la prestigieuse distinction. Dans son communiqué, l'Académie suédoise précisa que le prix avait été attribué à Gao Xingjian « pour une oeuvre de portée universelle, marquée par une amère prise de conscience et une ingéniosité langagière qui avait ouvert de nouvelles voies à l'art du roman et du théâtre chinois. » *La Société des écrivains chinois* ne tarda pas à réagir promptement en déclarant que nombreux étaient les auteurs en Chine qui mériteraient une attention internationale mais que le comité du prix Nobel était décerné plutôt en fonction de critères politiques.

Il est vrai que la littérature chinoise a connu depuis quelques années une évolution remarquable grâce à des auteurs comme Jia Pingwa, Han Shaogong, Mo Yan, Li Rui, Su Tong. Et c'est aussi vrai que Gao Xingjian fait partie de la fine fleur de cette littérature en ascension. Il n'y a pas longtemps, la Chine attirait les Occidentaux surtout par sa philosophie, sa peinture et sa poésie ; aujourd'hui ce pays a ajouté une autre pierre précieuse à sa collection de bijoux : sa littérature contemporaine.

1.3 Aperçu du corpus

Aucune influence directe ne semble s'être exercée entre les trois écrivains et il n'est pas impossible qu'ils ignorent réciproquement leurs oeuvres. Mais le fait que ces auteurs soient contemporains peut-il rapprocher, même d'une manière générale, les romans que nous allons étudier, en dehors des similitudes engendrées par la thématique commune ? Pour répondre à cette question, je vais recourir à quelques observations faites par Guy Scarpetta dans son livre *L'âge d'or du roman*.

Avançant l'idée que l'âge d'or du roman pourrait être le XX^e siècle, le critique français a choisi pour sa démonstration douze romans parus dans un laps de temps de quinze ans (1980-1995), romans pour lesquels le critique est prêt à parier sur leur statut de chefs-d'œuvre. Mais les contraintes assumées - la part délibérément restreinte accordée à la littérature française, la période de parution des livres sur laquelle le critique s'est arrêté, le goût personnel, la capacité humainement limitée de lire - font que ces douze romans constituent un choix parmi d'autres possibilités. Un objectif avoué de mon travail est de proposer d'ajouter quatre autres romans à la liste imaginaire des réussites romanesques de la fin du XX^e siècle.

Il va de soi que les douze romans, ainsi choisis par Scarpetta, se différencient sensiblement. N'empêche que le critique trouve quelques

traits communs qui pourraient représenter des tendances générales du roman dans la période en question. Les quatre livres sur lesquels nous nous penchons ici couvrent un intervalle un peu plus large, 1978-2000, et ils confirment en grande partie ces tendances.

La première caractéristique mise en lumière par le critique français se réfère au « roman comme un art susceptible de produire un effet de vérité »⁵. Il s'agit d'un effet de vérité que seul le roman peut produire en explorant le non-dit des autres discours, comme le répétait Hermann Broch cité par Kundera.⁶ Extrêmement exigeant, ce dernier disait même qu'un roman qui ne révèle rien est immoral. Dans les romans constituant mon corpus, la trace laissée par les deux expériences limites, le totalitarisme et l'exil, sur l'identité des personnages est continuellement travaillée et modifiée, grâce à l'interaction particulière entre chaque personnalité et le milieu socioculturel environnant. Les œuvres que nous avons retenues rendent compte de la complexité existentielle et permettent de penser l'individualité humaine dans sa globalité et, implicitement, de lutter contre les simplifications, les préjugés, l'amalgame, les opinions rigides, les lieux communs. En termes kundériens, chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus

⁵ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, collection « Figures », 1996, p. 20.

⁶ Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1998, collection « Folio », p. 16.

compliquées que tu ne le penses. »⁷ La perspective dans laquelle nous allons aborder l'étude des romans est clairement orientée vers la fonction subversive de la littérature, comme moyen de démanteler les clichés et - puisqu'il s'agit de l'évocation d'une expérience totalitaire - de dénoncer l'oppression et l'injustice.

La deuxième tendance observée par Scarpetta chez les auteurs qu'il analyse est de brouiller la frontière entre la fiction et l'autobiographie. Là-dessus, *Le livre d'un homme seul* est l'exemple le plus patent de notre corpus. Nous n'allons pas énumérer tous les détails de la biographie de l'auteur qui se retrouvent chez son personnage, mais nous remarquerons en passant quelques attitudes et opinions communes aux deux : la méfiance à l'égard des idéologies dominantes, l'enterrement de la nostalgie du pays d'origine (« cette Chine-là »), la fascination pour le langage, la liberté retrouvée dans l'écriture, le cosmopolitisme en réaction à toute forme d'enracinement, la réconciliation avec le destin.

De son côté, Herta Müller, de son exil allemand, continue à revivre, par ses écrits, la période vécue sous le communisme. L'expérience personnelle de l'auteure a indéniablement marqué ses écrits. Ainsi, *L'homme est un grand faisan sur terre*, le roman sur la longue attente du passeport en vue de l'immigration, paraît un an avant le départ définitif

⁷ *Ibidem*, p. 30.

de l'écrivaine. Le plus autobiographique de ses romans est *Herztier*, inspiré de sa vie d'étudiante et de l'expérience de l'*Aktionsgruppe Banat*. En affirmant que, dans ses écrits, elle invente selon son propre vécu, l'auteure souscrit au concept de littérature « autofictionnelle » (Georges-Arthur Goldschmidt). « Il faut inventer la vérité », ajoute, dans ce sens, H. Müller.⁸

Kundera manifeste sa désapprobation à l'égard des gloseurs qui s'attardent autour de la biographie des écrivains. On parle plus de Kafka que de Joseph K., constate l'auteur de *L'art du roman* concluant que « le processus de la mort posthume de Kafka est amorcé. »⁹ Kundera croit que les petites histoires personnelles et intimes sont en dehors de l'histoire du roman, n'ayant pour obsession que d'étaler leur moi et leur narcissisme. Banaka, Bibi et le chauffeur de taxi illustrent dans *Le livre du rire et de l'oubli* la graphomanie contemporaine. « Le souci de sa propre image, voilà l'incorrigible immaturité de l'homme », dira plus tard l'écrivain dans *L'immortalité*.¹⁰ Cela ne veut pas dire que ses romans excluent les références à sa vie (parfois faites d'une manière très directe). Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, Kundera parle de l'époque où il a « dansé dans la ronde » (après 1948), de son exclusion du parti (1950), de

⁸ Voir l'interview accordée par H. Müller à Mylène Tremblay le 21 mars 2001 : http://www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/herta_muller_interview.html

⁹ Milan Kundera, « Soixante-treize mots », *L'art du roman*, éd. cit., p. 178.

¹⁰ Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, NRF, 1990, p. 260.

son congédiement (après l'intervention russe de 1968) et du moment où il avait « compris définitivement [qu'il était] devenu le messager du malheur» pour ses amis et qu'il fallait quitter son pays.¹¹

Scarpetta souligne chez les auteurs qu'il a étudiés une préoccupation pour la composition comme si celle-ci venait contrebalancer l'hétérogénéité et la complexité du matériau romanesque. Cette tendance est très visible chez Kundera qui a inclus, d'ailleurs, un *Entretien sur l'art de la composition* dans son fameux *L'art du roman*. L'auteur y explique que *L'insoutenable légèreté de l'être* est bâtie sur quelques mots, fait qui correspondrait à la « série des notes » chez Schönberg. Ces mots constituant le squelette du livre sont : la pesanteur, la légèreté, l'âme, le corps, la Grande Marche, la merde, le kitsch, la compassion, le vertige, la force et la faiblesse. Pour *Le livre du rire et de l'oubli*, la série comprend : l'oubli, le rire, les anges, la « litost », la frontière. Poursuivant l'analyse et la re-définition de ces termes, l'auteur abandonne parfois l'histoire au profit de la digression (les pages sur le kitsch, par exemple). Un autre aspect formel pris en considération par Kundera est le tempo, déterminé par la longueur de chaque chapitre par rapport à la longueur du livre, mais aussi par le rapport entre la longueur du chapitre et la durée réelle

¹¹ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, éd. cit. Voir les pages 103-107, 113-124 et 129-131. Les citations sont tirées des pages 113 et 129.

de l'événement narré. Ainsi chaque partie de ses romans « pourrait porter une indication musicale : *moderato, presto, adagio*, etc. »¹²

Les livres de Kundera, sauf *La valse aux adieux*¹³, comportent tous sept parties. Scarpetta constate dans le cas de *L'insoutenable légèreté de l'être* que chaque partie est centrée sur un ou deux personnages, la formule architectonique étant : A – B – C – B – A – C – B. Le procédé permet d'éclairer différemment le même événement par un jeu de contrepoint thématique. Le critique remarque aussi qu'au centre architectonique du roman se trouve une séquence onirique (le rêve de Tereza sur son exécution).¹⁴

La forme et la composition des romans sont des préoccupations essentielles pour Gao Xingjian. Au cours d'un entretien avec l'auteur, Denis Bourgeois soutient que la forme ne peut être déterminée à l'avance: elle se définit au fur et à mesure en fonction du sujet. L'écrivain chinois réplique qu'il est plutôt adepte d'une démarche opposée. Puisqu'il a « trop de matière », son travail est de faire un tri où l'aspect formel est essentiel : « Donc je cherche une forme. Il faut commencer par briser le goulot. L'expression artistique vient de ce genre de nécessité

¹² Milan Kundera, « Entretien sur l'art de la composition », *L'art du roman*, éd. cit., p. 108.

¹³ Ce n'est pas, peut-être, un hasard si ce roman (en cinq parties) se trouve au centre de l'ensemble romanesque kundérien formé de sept livres.

¹⁴ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 278.

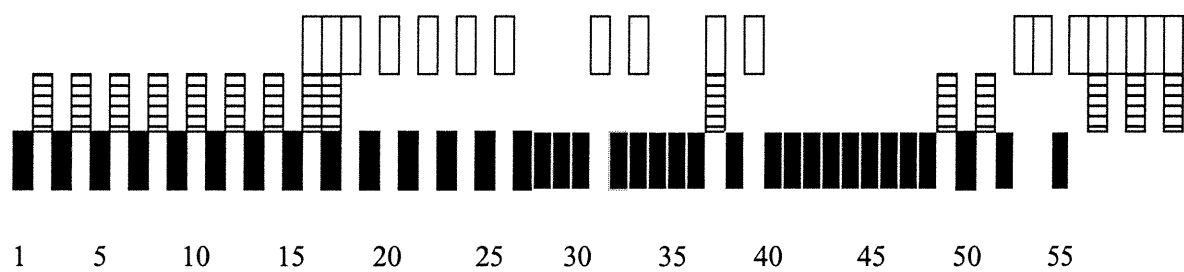
d'expression. »¹⁵ Et à l'instar de Kundera, Gao se montre intéressé à prendre comme modèle, pour l'échafaudage de ses écrits, des structures formelles empruntées à d'autres arts : « À un moment, je n'écoutais plus que des quatuors, je les comparais selon les époques, et j'ai essayé d'en utiliser certaines structures dans l'écriture. »¹⁶

Tenant une analyse structurale du temps, j'ai réparti les chapitres du *Livre d'un homme seul* en trois groupes en fonction du temps de l'histoire et de la présence/absence manifeste du caractère réflexif : a) les chapitres de remémoration, où l'action se passe à l'époque de la Révolution culturelle chinoise (chapitres marqués par des carrés noirs à la page 16-A); b) les chapitres où l'action a lieu au présent (les carrés rayés); c) les chapitres réflexifs, où le héros médite sur ses expériences passées et présentes (les carrés blancs). Une telle identification des chapitres m'a permis de constater que le livre comporte quatre grands mouvements : 1) *La provocation* (chapitres 1-15), caractérisée par l'alternance présent-passé : questionné sans relâche par Marguerite, le héros plonge à contrecœur dans ses souvenirs, longtemps refusés. 2) *L'acceptation* (chapitres 16-26) : le départ de Marguerite pour Paris met fin à leur relation. À partir de ce moment, c'est le personnage, lui-même, qui, porté par ses réflexions, va provoquer ses souvenirs (à observer la

¹⁵ Gao Xingjian, Denis Bourgeois, *Au plus près du réel, Dialogues sur l'écriture (1994-1997)*, La Tour d'Aygues, Éditions de l'Aube, collection « Regards croisés », 1997, p. 125.

¹⁶ *Ibidem*, p. 80.

Les chapitres dans *Le livre d'un homme seul*



La provocation

L'acceptation

L'évocation

L'équilibre

Légende



passé



présent



réflexion

succession réflexions/passé dans le schéma). 3) *L'évocation* (chapitres 27-48) : le héros se laisse porter au gré de sa mémoire. 4) *L'équilibre* (chapitres 49-61) : l'action revient au temps présent et le personnage développe sa philosophie de la vie qui se veut libérée de la vanité, des tourments et aussi de l'ombre du passé. Les quatre parties du livre que j'ai délimitées pourraient correspondre aux quatre mouvements d'une symphonie.

L'attention portée à la composition est visible aussi chez H. Müller. *L'homme est un grand faisan sur terre* est composé de brèves séquences narratives ayant chacune un certain degré d'autonomie. Le roman commence au moment où Windisch est déjà las d'attendre son passeport pour immigrer. Il devient évident pour le lecteur que le meunier peut continuer à attendre indéfiniment sans que rien ne change. Pour sortir de l'impasse, il n'y a que le compromis. La plupart des chapitres construisent petit à petit l'histoire de l'humiliation du personnage ; par conséquent, la construction romanesque soutiendra une variation sur ce thème-là. Le rôle d'autres chapitres est de connecter discrètement l'intrigue principale à la dimension du fantastique (la séquence du dahlia blanc, celle du pommier qui mange ses propres fruits), aspect décelable dans tous les romans de H. Müller.

Mais la grande innovation de l'écrivaine allemande ne relève pas tant du niveau de l'architecture romanesque que du niveau stylistique. La fluidité et la simplicité des phrases projettent sur les faits communs une lueur de mystère et de poésie. Dans ses livres, on a toujours le soupçon qu'au-delà de la banalité des événements et des gens qui les vivent, il y a encore quelque chose d'insaisissable pour le lecteur.

Nous pouvons avancer que certaines tendances du roman contemporain se retrouvent dans les livres constituant notre corpus : le roman comme un moyen particulier d'exploration du monde, l'intrusion de l'autobiographie dans la fiction et inversement, la préoccupation portée à l'architectonique romanesque ou à l'aspect stylistique. D'autres liens, suscités par la thématique commune, seront mis en évidence dans les chapitres qui suivent : la crise ou l'éclatement de l'identité, la mémoire comme pont reliant les stades identitaires et comme catalyseur de la réflexion sur soi, le besoin inextinguible éprouvé par les personnages de concilier et d'harmoniser leurs identités successives, l'aspiration à échapper à l'emprise de l'histoire.

2. Le communisme : de l'idéologie à la pratique répressive

Dans notre monde superficiel, à chaque équation correspond une courbe ou un solide. Nous n'avons jamais vu de corps correspondant aux formules irrationnelles, par exemple à sa racine de moins un. Mais ce qu'il y a de terrible, c'est qu'ils existent réellement, bien qu'invisibles. Ils doivent exister puisqu'en mathématiques leurs ombres fantastiques, biscornues, passent devant nous comme sur un écran : les mathématiques et la mort ne se trompent jamais et ne plaisantent pas.

Eugène Zamiatin, *Nous autres*¹

2.1 Le totalitarisme comme innovation historique

Le totalitarisme est un phénomène socio-politique moderne, plutôt spécifique au XX^e siècle. Il ne doit pas être confondu avec le despotisme des époques antérieures, quoique les deux aient des traits en commun tels l'arbitraire et l'oppression. Comme Carl Friedrich le remarque justement, « la dictature totalitaire est une innovation historique », sa spécificité par rapport aux régimes autoritaires antérieurs étant due « à l'organisation et aux méthodes développées et employées grâce à l'aide

¹ Eugène Zamiatin, *Nous autres*, (première édition en 1921), Paris, Gallimard, 1971, p. 109.

des instruments fournis par la technique moderne »². L'incapacité d'être partout à la fois limitait le pouvoir des tyrans du passé.

En plus d'un espionnage plus efficace, les moyens technologiques modernes soumettent inlassablement la population à un bombardement idéologique varié qui, en l'absence de discours parallèles, gagne l'adhésion d'une partie de la collectivité et conduit à une collaboration des sujets avec le pouvoir en vue du maintien de l'esclavage de tous. C'est ce qui paraissait paradoxal à Claude Polin quand il constatait que « tout totalitarisme [...] combine étrangement la contrainte sur tous et la participation de tous »³.

Mais outre l'effet de l'endoctrinement ou du lavage de cerveau où la délation est élevée au rang de « devoir patriotique », il y a d'autres mobiles qui poussent l'individu à la coopération avec le régime qui l'opprime. Il y a, bien sûr, la peur : la terreur répandue par la dictature est si grande qu'on est toujours prêt à dénoncer ses semblables, pour ne pas se faire accuser d'avoir tué ce qu'on connaissait. D'autres, enfin, pratiquent le mouchardage par vocation ou dans l'espoir d'entrer dans les grâces du régime. La dénonciation constitue aussi, un moyen de se débarrasser de celui dont on convoite la place. S'il est impossible pour la

² Carl Friedrich, Zbigniew Brzezinski, *Totalitarian dictatorship and autocracy*, New York, Praeger Publishers, 1972, p. 15 et 17 (ma traduction).

³ Claude Polin, *Le totalitarisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 100.

police d'épier à tout moment chaque individu, cette surveillance extrême devient possible par la participation de tous à l'espionnage de tous.

Dans les régimes totalitaires, le pouvoir devient visible et invérifiable, comme Foucault le remarquait à propos du Panoptique de Bentham. Tant que l'individu se trouve dans le champ d'observation des autres, il ne sait jamais qui le surveille et quand. L'effet induit sur la personne assure de la sorte le fonctionnement automatique du pouvoir : « Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action »⁴. Cela confère au régime une aura de toute-puissance et d'invincibilité.

La rapidité avec laquelle les régimes communistes ont été balayés de la scène européenne a démontré à la fin du XX^e siècle que le colosse avait des pieds d'argile, sans que personne ne s'en soit douté. Les services de renseignements occidentaux ont été pris au dépourvu : aucune prévision n'avait été faite quant à cette grande disparition du régime qui a marqué tumultueusement le siècle passé et qui en est sorti sans gloire par la porte de service de l'histoire.

Par contre, le cas des nostalgiques communistes témoigne, comme celui des nostalgies nazies, de la persistance d'une idéologie longtemps après qu'elle a fait la démonstration de sa nocivité et après

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 202.

l'effondrement du régime qui l'a promue. Si le monstre abattu respire encore, c'est grâce à l'enracinement profond de l'endoctrinement idéologique.

2.2 L'appui populaire au totalitarisme

Pour Hannah Arendt, les camps comme laboratoires de la domination totale éclairent le projet totalitaire dans son ensemble même pour ceux qui y échappent. Elle constate que la violence quotidienne dans les camps nazis ne servait absolument à rien. Aucun critère courant de compréhension n'est plus valable. En plein effort de guerre, des civils innocents sont exterminés sans aucun souci de rentabilité économique. La pratique des bourreaux échappe, elle aussi, à toute motivation connue. La philosophe fait sienne la juste formulation de David Rousset : « Les gens normaux ne savent pas que tout est possible »⁵.

Le mal apparu lorsque l'impossible est rendu possible est qualifié de « mal radical »⁶ (Arendt y réinterprète une formule kantienne qui conceptualise la « volonté perverse » dont les objectifs restent intelligibles)

⁵ David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 171. La première édition a paru en 1946.

⁶ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 201.

car il gangrène l'essence de l'humanité. Il s'agit de la manipulation des masses d'individus devenus superflus par désocialisation, isolement, esseulement, déracinement sans changement de milieu, et qui sont pénétrés du sentiment de leur échec et de leur inutilité, convaincus de l'iniquité du monde.

Arendt lie le surgissement des régimes totalitaires dans la première moitié du XX^e siècle à l'apparition du phénomène moderne de masse parallèlement à l'effondrement du système traditionnel des classes, au déclin de l'État nation et au chômage endémique accompagné d'une croissance démographique importante. Un nombre élevé d'individus indifférents et désolidarisés est essentiel pour pouvoir parler de *masse*.

Considérés neutres et sans rôle significatif, ces gens-là constituent la grande menace des démocraties. Les idéologies totalitaires ont réussi à rassembler et mobiliser ces masses amorphes qui constituaient une majorité dans la société en leur donnant enfin un sentiment d'importance et d'identité. S'appuyant sur les analyses de Franz Neumann⁷, Arendt montre que dans un système totalitaire personne n'a de repère sûr, ne peut se fier à sa propre expérience pour saisir le sens des événements. C'est l'idéologie qui se charge de révéler le sens caché de la réalité et les éléments s'enchaînent alors avec une cohérence

⁷ Franz Neumann, *Behemoth. Structure et pratique du national-socialisme, 1933-1944*, Paris, Payot, 1987. Les premières éditions du livre ont paru en 1942 et en 1944 (texte revu).

désarçonnante qui convainc les masses de la véracité des faits. Or, c'est justement cette cohérence extraordinaire qui devait être le signe de l'artifice, du faux (par exemple, la similarité frappante des « confessions » des opposants politiques en Union soviétique), de même que l'omniprésence maniaque du thème de la conspiration ourdie dans l'ombre par les ennemis qu'il faut abattre, sous peine de les voir mener à bonne fin leurs agissements.

La révolution culturelle de Chine, toile de fond du roman *Le livre d'un homme seul* sur lequel nous nous penchons dans le chapitre 4, confirme les conclusions auxquelles Arendt arrive, en analysant les régimes nazi et soviétique. L'auteure mentionne, d'ailleurs, la Chine parmi les pays à fort potentiel totalitaire, où l'on peut éliminer des masses considérables sans causer une dépopulation désastreuse.

Si les masses populaires jouent un rôle important dans les régimes totalitaires, on ne peut pas pour autant oublier la fascination d'une partie de l'intelligentsia pour le fascisme ou le communisme. Les cas de Céline et de Drieu, ou d'Aragon et de Sartre sont notoires. C'est en 1927 que Julien Benda fit paraître son célèbre pamphlet *La trahison des clercs* qui stigmatise la démission des intellectuels, tentés de sacrifier l'amour de la vérité à leur engagement politique ou partisan. Et le même Julien Benda allait céder à la tentation qu'il incriminait, devenant après la

guerre un partisan du stalinisme. « Un anticomuniste est un chien, je ne sors pas de là, je n'en sortirai plus jamais »⁸, affirmait péremptoirement Sartre quelques années plus tard. L'engouement des intellectuels occidentaux pour la *Grande Marche* - « la facette la plus noire et la plus grotesque du *kitsch politique* »⁹, selon l'inspirée formulation d'Eva Le Grand - fera l'objet de l'ironie de Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Et on ne peut pas oublier les penchants pro-nazis d'esprits raffinés comme Heidegger pour le nazisme au début du mouvement en Allemagne.

L'analyse du phénomène totalitaire amène Arendt à un questionnement de ce qu'elle appelle prudemment la non-innocence de la philosophie : « Je soupçonne la philosophie, écrit-elle à Jaspers, de ne pas être tout à fait innocente »¹⁰.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 1961, p. 248-249.

⁹ Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 45.

¹⁰ Hannah Arendt, Karl Jaspers, *Lettre de 4/3/1951, Correspondance, 1926-1969*, Paris, Payot, 1996, p. 243.

2.3 Quelques théories sur l'essence du communisme

Raymond Aron réfute la thèse selon laquelle dans le régime totalitaire communiste « la doctrine est seulement un instrument de pouvoir, que les gouvernants ne croient pas à leur propre doctrine »¹¹. L'idéologie monopolistique constitue pour le penseur français l'axe majeur qui détermine les autres aspects de la société totalitaire : le parti unique, le monopole des moyens de persuasion et des moyens de force, le contrôle de l'économie, la terreur policière et idéologique.

La différence entre le nazisme et le communisme résiderait, selon Aron, dans leur intentionnalité : le premier, ayant pour but l'hégémonie, est foncièrement pervers ; né de l'alliance entre « un but sublime et une technique impitoyable »¹², le communisme libère involontairement des forces qui ne peuvent plus être contenues et qui le font sombrer dans le totalitarisme. La conclusion du philosophe est, dans le cas du nazisme, que « l'homme aurait tort de se donner pour but de ressembler à une bête de proie, il y réussit très bien »¹³ ; dans l'autre cas, il rappelle la morale pascalienne : qui veut faire l'ange fait la bête.

D'autres auteurs, comme François Furet, remarquent eux aussi l'étrange parenté qui existe entre les deux types de totalitarisme qui se

¹¹ Raymond Aron, *Démocratie et totalitarisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 274.

¹² *Ibidem*, p. 295.

¹³ *Ibidem*, p. 302.

sont confrontés pendant la deuxième guerre mondiale, mais qui sont fils de la première guerre :

Or, le fascisme naît comme une réaction du particulier contre l'universel; du peuple contre la classe ; du national contre l'international. Il est à ses origines inséparable du communisme, dont il combat les objectifs tout en imitant les méthodes.¹⁴

D'après le même auteur, les deux mouvements ont transféré dans la politique les leçons des tranchées : « l'habitude de la violence, la simplicité des passions extrêmes, la soumission de l'individu au collectif, enfin l'amertume des sacrifices inutiles ou trahis »¹⁵. Partageant « la même haine du monde bourgeois », le communisme et le fascisme nous apparaissent comme deux frères ennemis.

Pour un politologue comme Julien Freund, l'essence de tout totalitarisme se trouve dans l'aspiration au pouvoir d'une collectivité ; cela veut dire que les nobles intentions annoncées par le communisme sont dès le commencement un camouflage :

[L'idéologie] regarde la collectivité ou le groupe comme une force politique au nom de laquelle on exige le pouvoir ou on l'exerce [...] L'idée est ainsi mise au service d'une force qui lui est extérieure et s'il arrive que l'on s'occupe de sa cohérence interne, ce n'est pas pour des raisons de

¹⁴ François Furet, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX-e siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995, p. 37.

¹⁵ *Ibidem*, p. 197.

rationalité critique et analytique, mais de plus grande efficacité pratique.¹⁶

En tant que simple instrument de pouvoir, aussi l'idéologie privilégierait-elle, en fonction des circonstances, un certain aspect ou un élément de la réalité : le prolétariat, la race, la démocratie, l'élite, la tradition, etc.

Il semble que la thèse de Freund contredise celle d'Aron. L'un croit que c'est l'intérêt personnel ou l'intérêt d'un groupe qui se sert du masque de l'intérêt public pour mieux parvenir à ses fins. L'autre souligne les bonnes intentions du communisme, son désir de construire un monde meilleur, parfait même, pour tous. Dans le premier cas, c'est le pouvoir qui compte et le reste c'est de l'hypocrisie. Dans l'autre, il s'agit d'une croyance sincère dans l'idéologie et le pouvoir n'est qu'un moyen. En fait, quoique les deux thèses sur les mobiles profonds du communisme soient complètement opposées, mon opinion est qu'elles ne s'excluent pas mais qu'elles sont complémentaires.

¹⁶ Julien Freund, *L'essence du politique*, Paris, Éditions Sirey, 1965, p. 420-421.

2.4 Les avatars de la théorie

La réalité s'avère toujours plus touffue, plus imprévisible et moins cohérente que la théorie. Et les thèses de Karl Marx, le mentor du régime, se sont bien sûr confrontées avec cette réalité protéiforme et continuellement changeante, qui ne se laisse pas couler dans le moule d'une théorie.

On sait que pour le philosophe allemand, l'économie représente la clé des transformations sociales et politiques. Les contradictions antagoniques qui rongent les sociétés capitalistes conduiraient inéluctablement à une explosion révolutionnaire qui mettrait fin à l'exploitation de l'homme par l'homme, dont l'instrument est l'État. Par conséquent, celui-ci dépérira à l'avènement de la société sans classes, conclut Marx. Un autre phénomène qui disparaîtrait alors serait l'aliénation, engendrée par les relations fondées sur la propriété privée des moyens de production, considérée le mal primordial de la société.

La réalité historique a infirmé ces prédictions : aucune révolution communiste n'a eu lieu dans les pays développés où l'accumulation de capital dans les mains d'une minorité de plus en plus restreinte devait être fatale.¹⁷ En revanche, le communisme s'est instauré dans des pays

¹⁷ On a assoupli alors la thèse : la révolution éclate au gré de circonstances multiples. Quant à Lénine, celui-ci a insisté sur la nécessité d'un parti centralisé à même de

pauvres où les relations capitalistes étaient peu développées : Russie, Chine, Corée du Nord ; dans les autres pays d'Europe qui l'ont connu, le communisme avait été exporté par les Russes. L'État n'a donné aucun signe de déclin dans ces pays qui ont commencé la construction de la société nouvelle ; au contraire, il a contrôlé comme jamais auparavant la vie privée et tous les aspects de la vie sociale, culturelle, politique et économique. Aussi, il est apparu que tout travail dans le système industriel moderne pourrait devenir aliénant, quel que soit le statut du capital. Et une autre forme d'aliénation a été engendrée, dans un climat de contrôle, de peur et de suspicion continuels, par la société totalitaire. C'est cette aliénation qui constitue le thème majeur des romans de Herta Müller.

On peut énumérer d'autres prédictions faites par les marxistes pour le communisme, qui ne se sont pas réalisées : l'élimination du développement chaotique de l'économie par une planification « scientifique » (et qui mène finalement à une crise économique aiguë, facteur de première importance dans la chute du communisme dans l'Est de l'Europe) et toutes les libertés promises, tournées en leurs contraires, dont il sera question dans le présent mémoire dans l'analyse des quatre romans choisis.

mener la révolution ; l'accent est donc déplacé des facteurs objectifs vers une dominante volontariste.

Notre objectif dans cette étude n'est pas d'élaborer une critique des théories marxistes. Ce que nous voulons souligner c'est que toutes ces erreurs découlent d'une logique poussée qui fabrique par induction des phrases dont le contenu ne correspond pas à la réalité – aspect caractéristique de l'idéologie totalitaire, dégagé par les analyses d'Arendt.

Il est à remarquer que la logique devient aussi génératrice de violence. Ainsi, puisque le prolétariat se trouverait engagé dans une guerre sans merci contre le capitalisme, qui, lui, n'abandonnerait jamais ses privilèges de bon gré, la nouvelle société devrait s'instaurer par une action violente. « Une idéologie, écrit Arendt, est littéralement ce que son nom indique : elle est la logique d'une idée »¹⁸ ; cette logique devient plus forte que l'idée qui est à son origine (la lutte des classes comme loi de l'Histoire ou la lutte des races comme loi de la Nature), et coupe ses adeptes de la réalité.

¹⁸ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, éd. cit., p. 216.

2.5 Variations sur le thème du communisme

L'action des romans analysés dans ce mémoire se déroule principalement dans trois pays communistes entre lesquels il y a des différences sensibles : la Roumanie des années 70, la Tchécoslovaquie de l'époque du printemps de Prague et la Chine de la Révolution culturelle.

Il y a d'abord des différences entre les deux pays européens et la Chine, dans la manière même dont le communisme s'est emparé du pouvoir dans ces pays. En Roumanie et en Tchécoslovaquie, la prétendue « révolution » n'a été qu'un régime exporté par le Kremlin à la fin de la deuxième guerre mondiale. Quoique influencé, au début, par Marx et le parti communiste russe, le communisme chinois a été un produit interne, fruit d'une longue évolution. Il s'agit ici d'une option qui devient totalitaire au moment où une partie de la population l'impose par la force à la société entière. Le parcours du communisme dans ce pays a eu, par conséquent, son cachet unique, et les idéologues chinois ont apporté de significatives contributions théoriques.

Mao Tsé-Toung, le plus connu de ces idéologues, rejette toute analyse occidentale qui explique la révolution chinoise en termes de surpopulation, de faim ou de réforme agraire : il y voit du mépris bourgeois pour l'homme et de la méconnaissance des capacités du peuple. Selon son analyse, la société chinoise aurait connu deux types

d'antagonismes : entre féodaux et paysans, d'un côté, et entre capitalistes et prolétaires, de l'autre. La contradiction fondamentale s'avère économique et sociale, entre les forces populaires productives et les moyens de production (féodaux ou capitalistes).

Mao croit que la seule forme possible de lutte est la lutte armée puisqu'un changement par voie électorale est impossible en Chine, où le peuple manque à la fois de pouvoir et de savoir : « La guerre a commencé avec l'apparition de la propriété privée et des classes et reste la forme suprême de lutte [...] à une étape déterminée du développement des contradictions »¹⁹. Le prolétariat dispose d'une force importante, mais il est concentré là où l'opresseur (le Kuomintang, puis les Japonais) est fort, lui aussi (Canton, Shanghai). De ce fait, le Parti communiste s'appuiera sur le semi-prolétariat de la campagne (paysans appauvris, petits artisans et marchands, etc.) en suivant un modèle complètement différent de celui que prévoyait Marx.

Mao dénonce la connaissance livresque qui s'éloigne de la réalité et aussi la connaissance empirique qui risque de s'embourber dans la particularité du subjectif. L'accumulation empirique doit être suivie d'un « bond en avant » dans le concept, qui est un instrument indispensable pour des opérations abstraites comme jugements, enchaînements,

¹⁹ Mao Tsé-Toung, *La guerre révolutionnaire*, collection 10/18, 1962, p. 13-14.

déductions, conclusions – éléments constitutifs de la théorie. Celle-ci permet de comprendre les contradictions internes des choses et leur développement ; « elle a valeur d'ensemble par rapport aux données des sens et par rapport à l'expérience, nécessairement *partielles* »²⁰.

Le deuxième « bond en avant » pour la vérité est le mouvement vers la pratique dans le but de vérifier la validité de la théorie. L'échec lui-même fait partie de ce processus, et Mao lui confère la valeur d'une « négation féconde ».

Mao croit que le marxisme peut rencontrer des échecs occasionnels, mais non l'échec total, parce que, dans le mouvement de sa recherche, la théorie procède par accumulation et non par substitution.

Ayant été importé sous sa forme stalinienne, sans les convulsions qui y avaient mené dans le pays exportateur, le communisme a d'abord connu, en Roumanie et en Tchécoslovaquie, la même phase dogmatique. D'autre part, les idées communistes n'avaient jamais eu trop de succès auprès de la population dans ces deux pays. C'est pourquoi, dans leurs cas, la nouvelle réalité sociale s'est imposée contre le gré de la *majorité* de la population qui, sous la surveillance de l'armée d'occupation, appelée à l'époque, « armée de libération », ne pouvait que rester silencieuse. Les idées communistes ont été donc loin d'enflammer les esprits ; toutefois,

²⁰ Cité par Jean Golfin, *La pensée de Mao Tsé-Toung*, Toulouse, Privat, 1971, p. 32.

on a pu trouver une poignée d'individus désireux de s'affirmer dans les nouvelles conditions²¹. Fait significatif quant à l'opportunisme : aucune contribution à l'idéologie n'est venue de ces pays durant les quatre décennies d'expérience communiste. La crasse incompétence et la servilité des cadres ont constitué une des caractéristiques du régime dans les premières années du nouveau pouvoir²². Aussi, les mesures prises par celui-ci visaient-elles non seulement le socialisme proprement dit mais aussi la consolidation du pouvoir absolu. Les institutions de représentation sociale qui n'ont pas été dissoutes ont été placées sous le contrôle du parti et des vagues de terreur ont éliminé brutalement la hiérarchie sociale et ont effrité la cohésion de la classe ouvrière elle-même. Le résultat a été une atomisation sociale qui devait permettre le contrôle illimité.

Après le collaborationisme avec l'occupant russe, les dirigeants communistes ont commencé à s'émanciper petit à petit de la tutelle du grand frère de l'Est sous le prétexte de la « naturalisation » du stalinisme.

²¹ Le 23 août 1944 – quand la Roumanie, à la suite d'une insurrection, rompt l'entente avec l'Allemagne et passe du côté des Alliés – le Parti communiste comptait à Bucarest 80 membres et, au niveau du pays, moins de 1000 membres. Il est vrai que le Parti avait été jusqu'alors interdit pour avoir milité pour la sécession de la Roumanie, à l'instigation de Moscou, qui voulait reprendre la Bessarabie. Le 25 avril 1945, le nombre de membres serait arrivé, d'après un document d'une séance communiste, à 55 253. Selon Radu Colț, « Adevăruri despre PCR, 80 in București și mai puțin de 1000 in toată țara », *Magazin istoric*, no. 6/1999.

²² En Roumanie, par exemple, les deux leaders du Parti communiste ont été des personnes très peu instruites : Gheorghe Gheorghiu-Dej, ancien cheminot, et Nicolae Ceaușescu, ancien apprenti cordonnier.

Un des clichés du régime de Bucarest sera « l'application des principes marxistes-léninistes aux conditions spécifiques », répété conjointement avec « le respect de la souveraineté nationale ». L'idée d'une spécificité ne pouvait plaire à Moscou, qui y voyait une diminution de son contrôle et de son importance comme nouvelle Rome de la doctrine communiste, dont la légitimité reposait sur sa « vérité éternelle », d'où l'importance de garder sa pureté. Le Kremlin interviendra donc sans hésitation à tout essai de libéralisation, en Hongrie et en Pologne en 1956, et en Tchécoslovaquie en 1968.

Mais si la Roumanie a été le seul pays du Pacte de Varsovie qui n'a pas participé à l'invasion de la Tchécoslovaquie, cette position singulière ne sera que de la poudre jetée aux yeux de l'Occident, le régime de Ceaușescu ne perdant rien de sa facture stalinienne. Le dictateur roumain ne voulait pas dépendre d'un autre pouvoir totalitaire, et continuera cette politique d'indépendance aussi à l'égard de l'Occident dans la décennie suivante. Ainsi, il liquidera toute dette nationale envers les banques et les organismes occidentaux, en exportant tout ce qui pouvait l'être, sans tenir compte des besoins de la population roumaine.

Profitant de la déstalinisation imposée par Khrouchtchev en URSS, la Tchécoslovaquie connaît dans les années 60 une période de dégel politique. Un large mouvement d'intellectuels critique ouvertement le système communiste oppressif tout en exigeant une libéralisation de la

société. Antonin Novotny, le secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque, démissionne et Alexandre Dubček lui succède le 5 janvier 1968. Au début d'avril 1968, celui-ci présente déjà le projet du Programme d'action qui se veut une réforme du socialisme. Critiquant la répression des droits et l'abus de pouvoir, le projet préconise l'abolition de la censure, la garantie des libertés individuelles et des réformes économiques favorisant la libéralisation des entreprises. Cependant, les acquis sociaux du communisme sont conservés, les mesures mises de l'avant visant à instaurer « le socialisme à visage humain ».

Brejnev, le nouveau leader soviétique, ne peut tolérer une telle libéralisation, qui risque de passer pour un modèle dans les autres pays de l'Est. Après des avertissements répétés, les troupes du Pacte de Varsovie envahissent la Tchécoslovaquie le 21 août, et mettent fin à cet immense espoir du printemps de Prague.

3. L'insoutenable légèreté de l'oubli

La crise de l'identité dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et

***Le livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera**

3.1 Préambule

Au centre des réflexions de ce chapitre, il y aura l'identité de quatre personnages kundériens dont le destin me permettra l'exploration des paradoxes de l'insoutenable frontière métaphorique entre le donjuanisme et l'attitude romantique (Tomas), le corps et l'âme (Tereza), la vérité et le mensonge (Mirek), la mémoire et l'oubli (Tamina). Même si le temps historique marque avec force leur existence (le chirurgien Tomas, devenu laveur de vitres et chauffeur de camion ensuite ; Mirek, payant de sa liberté la dissidence ; Tamina, vivant en exil sans avoir plus personne au monde de proche), toutes ces créatures se détachent avec légèreté des frustrations que la répression subie aurait tendance à engendrer et c'est ce qui les distingue des personnages des autres romans de notre corpus, qui accusent la pesanteur de l'Histoire. Amoureux de leur destin, les

personnages kundériens « s'agrippent aux bribes de souvenirs ou aux aspérités du présent qui pourraient, seules, sauver leur aventure personnelle de la dérision historique »¹. Chez H. Müller, les personnages ressentent le goût amer des compromis qu'ils ont été contraints de faire alors que chez Gao, le totalitarisme est perçu dans sa dimension cauchemardesque. Par contre, Kundera met en lumière l'aspect vaudevillesque et cocasse de l'Histoire. « Et si l'histoire plaisantait ? », se demande Ludvik dans le premier roman kundérien², et cette interrogation aura des échos dans toute la création romanesque de l'auteur.

3.2 Littérature et politique

Réduit au silence dans les années d'avant son exil volontaire en Occident, déchu ensuite de sa nationalité tchèque, Milan Kundera a figuré, à coup sûr, sur la liste des ennemis du régime communiste. Cependant, il ne s'agit pas, dans son cas, d'un engagement du genre de celui prôné par un Sartre ou un Aragon. Si le politique joue un rôle

¹ Pierre Mertens, *L'agent double, Sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard Littéraire », 1989, p. 266.

² Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1994, collection « Folio », p. 415.

important dans ses romans, c'est parce qu'ils explorent les mystères de l'identité humaine et celle-ci est toujours en relation avec le temps et la situation historique concrète. Isoler l'individu du milieu réel dans lequel il se meut, c'est diminuer les chances de comprendre les mobiles de ses actions. Selon l'écrivain, « l'expérience du stalinisme ne passionne pas un romancier comme une cible à abattre mais comme une situation immédiate qui dévoile le visage inconnu de l'homme. »³ Le roman n'est donc pas pour Kundera une arme politique, un moyen de combattre l'oppression ou le totalitarisme mais, avant tout, une voie vers l'énigme du moi : « Qu'est-ce qu'un individu ? Où réside son identité ? Tous les romans cherchent une réponse à ces questions. »⁴ En quête d'une chose si difficile à capter, la création romanesque portera les marques de sa matière : multiplicité, pluralité de vérités, ambiguïté. Et c'est par cela qu'elle devient incompatible avec l'esprit totalitaire dont la vérité « exclut la relativité, le doute, l'interrogation. »⁵ Le politique se retrouve de la sorte dans une position secondaire ; il n'est que la toile de fond devant laquelle évoluent les personnages, non pas le sujet central. Cette attitude sera critiquée par Václav Havel qui y voyait une prise de distance, un détachement à l'égard de son temps historique.

³ Voir les propos de l'auteur recueillis par Gérard Montassier dans *Le fait culturel*, Fayard, 1980, p. 265-277.

⁴ M. Kundera, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1993, p. 21-22.

⁵ M. Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », *L'art du roman*, éd. cit., p. 29.

Si, dans ses romans, les circonstances historiques se retrouvent traitées, « avec une économie maximale »⁶, les essais et les articles de Kundera constituent une preuve que leur auteur ne vit pas dans une tour d'ivoire. Les réflexions autour du concept de *Mitteleuropa*,⁷ auquel il revient avec obstination depuis plusieurs années, y occupe une place de choix.

L'idée d'une spiritualité de l'Europe centrale détruite par l'idéologie communiste sous les yeux d'un Occident impuissant ou passif a fait couler beaucoup d'encre. L'idée la plus contestée a été celle de l'homogénéité d'un espace qui, durant les siècles, a toujours été redécoupé arbitrairement par la force. Difficile aussi de tracer les frontières de cette Europe centrale. Quant à l'intelligentsia des Balkans, celle-ci s'est sentie trahie comme si cette frontière imaginaire rendait impossible l'appartenance de leur espace géographique à la culture européenne. Derrière ce sentiment, il y avait aussi la peur que cette région doive rester sous l'influence russe qui, en fait, n'a jamais été spontanée mais imposée.

⁶ M. Kundera, « Entretien sur l'art du roman », *L'art du roman*, éd. cit., p. 50.

⁷ Voir surtout l'article « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » in *Le débat*, novembre 1983.

3.3 Contre l'oubli de l'histoire

Au-delà des controverses provoquées par la notion de *Mitteleuropa*, il faut y voir, comme le remarque Pierre Mertens, « un travail contre l'oubli de l'histoire »⁸. Le thème de l'oubli et de la mémoire tient aussi une place prépondérante dans les premiers romans écrits en exil, *L'insoutenable légèreté de l'être* et *Le livre du rire et de l'oubli*, se rapportant aux deux termes qui entretiennent une complexe relation dialectique, l'individu et la société. La problématique de la mémoire est liée subsidiairement au questionnement des personnages quant à leur identité, alors que l'oubli constitue une pierre d'assise de la société totalitaire qui, comme tout système historique veillant à prolonger naturellement son existence, s'évertue à consolider ses fondements en niant tout ce qui a précédé.

Aux premiers jours de l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'Armée rouge, Tereza (*L'insoutenable légèreté de l'être*) participe avec ferveur à l'étrange « fête de la haine »⁹ qui a lieu partout dans le pays occupé. Comme les autres photographes et cameramen, elle enregistre sur la pellicule l'événement afin de « préserver pour l'avenir lointain l'image du viol » (*ILE*, p. 104) et pour qu'on ne puisse pas mettre en doute, plus tard,

⁸ Pierre Mertens, *op. cit.*, p. 300.

⁹ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1992, p. 105.

la vérité des crimes, comme dans le cas d'autres crimes commis dans l'histoire.

Kundera sait très bien que les communistes sont des maîtres de la falsification de l'histoire. Aucun régime ne s'est montré si soucieux de détruire les traces du passé, car la vérité est le redoutable ennemi du communisme. Un fait significatif, mentionné dans *Le livre du rire et de l'oubli*, est le congédiement de cent quarante-cinq historiens tchèques des universités et des instituts scientifiques. L'un de ceux-ci médite avec amertume :

Pour liquider les peuples, disait Hübl, on commence par leur enlever la mémoire. On détruit leurs livres, leur culture, leur histoire. Et quelqu'un d'autre leur écrit d'autres livres, leur donne une autre culture et leur invente une autre Histoire. Ensuite, le peuple commence lentement à oublier ce qu'il est et ce qu'il était. Le monde autour de lui l'oublie encore plus vite. (*LRO*, p. 228)

La question de la vérité constitue déjà pour l'historien un problème épineux puisque, à part les données concrètes et les preuves matérielles, il y a l'interprétation du fait historique, opération purement intellectuelle qui ne peut échapper à la subjectivité. On peut reprendre ici un exemple classique : avec les mêmes pierres on peut bâtir une prison ou un château. Mais que peuvent savoir les générations futures sur le passé si les preuves physiques elles-mêmes sont cachées, enterrées, retouchées,

contrefaites ou détruites ? Et, ne l'oublions pas, les sujets des pays communistes sont toujours isolés du reste du monde et l'information est attentivement contrôlée, sans parler qu'ils subissent le bombardement abêtissant de la propagande officielle.

Le livre du rire et de l'oubli commence par l'évocation d'un discours tenu par Klement Gottwald en février 1948. Puisqu'il faisait froid, Clementis posa sa toque de fourrure sur la tête de Gottwald. Quatre ans plus tard, à l'époque des épurations, Clementis fut pendu et sa figure disparut de toutes les photographies. Seule la toque de fourrure sur la tête de Gottwald est restée comme preuve de la falsification, mais, avec le temps, ce détail n'a plus de signification que pour le nombre réduit (et de plus en plus restreint) de spécialistes en histoire. Kundera revient à l'incident de la toque au début du sixième chapitre pour marquer en contrepoint le récit sur Tamina.

Lorsque Tereza et Tomas font une brève escapade dans une ville d'eaux, ils constatent que tous les lieux qu'ils connaissaient ont été rebaptisés : l'hôtel s'appelle maintenant Baïkal et il est situé sur la place de Moscou ; aux alentours, il y a les rues de Stalingrad, Leningrad, Rostov, Novossibirsk, Kiev, Odessa ; puis, il y a les maisons de convalescence Tchaïkovski, Tolstoï, Rimski-Korsakov, l'hôtel Souvorov, le

cinéma Gorki et le café Pouchkine. De tous les moyens employés par le régime communiste pour briser l'identité du peuple tchèque, la russification est la plus criante, la plus mortifiante. Ce genre de colonisation culturelle correspond au viol pour l'individu : elle s'impose par la force, elle vise son plaisir, elle humilie, elle laisse des traumatismes.

Mais ce genre de viol national qu'est l'agression d'un pays par un autre plus fort (souvent accompagné par des viols proprement dits) n'est pas, évidemment, l'apanage ou la caractéristique des Russes. Cela a été plutôt la destinée des petits pays au cours de l'histoire. Le changement continu du nom de la rue où est née Tamina constitue un indice éloquent en ce sens : Schwerinova pendant l'occupation allemande, Tchernokosteleska sous le régime austro-hongrois, Maréchal Foch après la première guerre mondiale, avenue Staline et avenue de Vinohrady sous le régime communiste imposé par l'Armée rouge.

La retouche des photos et le changement continu des noms sont deux moyens parmi d'autres pour ajuster l'image de la société en fonction de la situation politique du moment ; il s'agit aussi de deux pratiques privilégiées des régimes répressifs, misant sur l'oubli. L'enregistrement sur pellicule de l'invasion de 1968 n'est pas seulement le réflexe du zèle journalistique (quoiqu'il y ait aussi de cela). C'est un acte de ferveur né du désespoir, un geste qui vise la mémoire des générations futures. Il est également important de conserver des

documents qui peuvent aider à la reconstitution de la vraie histoire car celle-ci est, comme le dit Cioran, « l'*antidote* de l'utopie »¹⁰ (le communisme étant une utopie qu'on a essayé de réaliser).

Le narrateur avoue qu'il ne comprend pas pourquoi Tereza dit que ses photos prises aux jours de l'invasion et celles qui montrent une famille de nudistes sur une plage expriment la même chose. Il pourrait s'agir, comme l'affirme Fred Misurella, de « la similarité entre la perte de l'individualité et la honte nationale »¹¹ si le cauchemar que fait souvent l'héroïne (le cortège de femmes nues parmi lesquelles elle se perd) recèle un sens. De même, il y a le souvenir de sa mère qui, par ses propos (elle donnait sans gêne des détails de sa vie intime) et par sa conduite (elle avait l'habitude de se promener nue dans la maison), voulait souligner que tous les corps se valent. « Honte, vulnérabilité et obscénité sont ici des clés de similitude, avec la perte de l'identité, publique et privée, le thème dominant »¹².

Mais son corps nu remplit aussi pour Tereza une fonction contraire : c'est une voie d'accès vers son âme, donc vers son identité. Et les photos des chars soviétiques et des corps nus pourraient être l'image de la vérité non fardée, non retouchée.

¹⁰ Émile Cioran, « Entretien avec Fernando Savater », *Entretiens*, Paris, Gallimard, Collection Arcades, 1995, p. 26.

¹¹ Fred Misurella, *Understanding Milan Kundera : Public Events, Private Affairs*, Columbia S. C., University of South Carolina Press, 1993, p. 116, (ma traduction).

¹² *Ibidem*.

3.4 Image et connaissance

Quoique Tereza devienne photographe par hasard (Tomas veut lui trouver un meilleur emploi et fait appel à Sabina), elle fait vite de ce métier sa vocation. D'ailleurs, l'image a toujours occupé dans sa vie une place à part. Dès son adolescence, Tereza a développé la faculté de connaître le monde à l'aide des signes visuels. Quand elle épiait son image dans le miroir (son « vice secret », *ILE*, p. 74) pour découvrir l'unicité de son âme sous les apparences d'un corps qui ressemble à celui de milliers de femmes, elle ne faisait que tenter de saisir les correspondances secrètes qui relient l'invisible au visible. L'image est donc pour Tereza son moyen de connaissance du monde. (Rien d'étonnant si elle décline la proposition qu'on lui fait de photographier des cactus pour un journal.) Et elle sait *voir* les signes annonçant que quelque chose d'important peut arriver. Ainsi, elle reconnaît celui qu'elle doit aimer : dans la brasserie où elle travaille comme serveuse, Tereza découvre à une table un homme seul *devant un livre ouvert*. C'est un hasard mais elle « tente d'y lire comme les gitanes lisent au fond d'une tasse dans les figures qu'a dessinées le marc de café. » (*ILE*, p. 76) De même, lorsqu'elle sonne à la porte de l'appartement de Tomas, elle tient aussi un livre à la main comme pour être reconnue à son tour.

Lorsque Tereza veut photographier nue l'amante de son mari, Sabina, elle tâche, peut-être, de connaître réellement l'autre. Et les deux femmes resteront amies après la séance de photo. En fait, Tereza applique sur quelqu'un d'autre un exercice qu'elle a perfectionné sur elle-même et ce n'est pas la première fois qu'elle le fait. Dans un sauna, Tereza observe une femme aux gros seins tout en se demandant si celle-ci a, elle aussi, l'habitude de se contempler dans le miroir pour « tenter d'y apercevoir son âme en transparence. » (*ILE*, p. 198)

Mais *voir à travers le corps* n'exclut pas du tout *voir le corps* : dans ces exemples, le regard, en tant qu'exploration et appropriation du monde, laisse entrevoir une dimension érotique. Sabina qui est peintre, donc une professionnelle de l'image, s'en aperçoit et accroît le trouble de Tereza en la photographiant à son tour nue : « Elle était à la merci de la maîtresse de Tomas. Cette belle soumission la grisait. Puissent ces secondes où elle est nue devant Sabina ne s'achever jamais ! » (*ILE*, p. 103)

L'érotisme est aussi lié à la connaissance dans le cas du chirurgien pragois qui ne peut se passer des femmes en dépit de son amour pour Tereza. Coucher avec les femmes c'est, pour Tomas, continuer son métier sur un autre plan. C'est son « désir de s'emparer du monde » qui le pousse à chercher à *voir*, dans un cas, *le corps* et, dans l'autre, à *l'intérieur du corps*. Il est hanté par « l'unicité du *moi* » (*ILE*, p. 286) qu'il

cherche dans la sexualité, c'est-à-dire dans les moments interdits à l'œil public.

Lorsque le régime communiste - imposé encore une fois par la force des tanks soviétiques - le contraint d'abandonner sa profession, Tomas trouve un emploi comme laveur de vitres. De nouveau, il peut satisfaire sa curiosité en *jetant un coup d'œil dedans*, tout en favorisant les conditions pour ses aventures habituelles. Ainsi, lorsque Tomas est sollicité par une nouvelle cliente, une femme qui a l'air d'une cigogne, il tient à inspecter d'abord les pièces de son appartement. Cette femme, qui plisse les yeux et pose sans cesse des questions, trahit une curiosité apparentée à celle de Tomas. Après qu'ils ont fait l'amour, elle voudrait assister à sa toilette. L'ancien chirurgien réussit finalement à rester seul dans la salle de bains mais l'étrange silence qui règne dans l'appartement le fait se douter qu'il est espionné : « Il était presque sûr qu'il y avait un trou dans la porte et qu'elle y pressait son bel œil plissé. » (ILE, p. 296) L'investigateur devient lui-même objet d'investigation comme Tereza dans la scène de la photo.

3.5 La pesanteur de la légèreté

L'insoutenable légèreté de l'être commence par une réflexion sur le mythe de l'éternel retour nietzschéen, le narrateur développant plusieurs considérations autour du couple légèreté – pesanteur qui correspondrait à l'antinomie irrépétabilité – éternel retour. Au premier abord, l'auteur semble arrêter son choix sur l'idée de *légèreté* (le titre du roman, les digressions sur l'histoire de la Bohême, etc.) Néanmoins, l'architecture du livre, avec ses retours en arrière répétés, suggère plutôt l'idée d'une répétition.

Par son comportement libertin et les surprenantes décisions prises dans des moments décisifs de son existence, Tomas incarne l'idée de légèreté (même s'il réfléchit à l'éternel retour). Le chirurgien cesse de voir son fils quand il se rend compte qu'il en est empêché à dessein par son ex-épouse. Ses parents se désolidarisent ostensiblement de son acte de sorte qu'« En peu de temps, il réussit donc à se débarrasser d'une épouse, d'un fils, d'une mère et d'un père. » (*ILE*, p. 25)

Un autre geste qui place clairement Tomas dans la sphère de la légèreté est sa décision de ne pas renier un article qu'il avait accidentellement publié et dans lequel il s'attaquait aux communistes. Fait prévisible, il se voit ensuite dans l'impossibilité d'exercer sa profession. Mais cet acte, qu'on pourrait qualifier de *léger*, est la suite

d'une résolution passablement *lourde* : le retour à Prague pour rejoindre Tereza. *Es muss sein*, c'est tout ce qu'il trouve pour se justifier devant le directeur zürichoïse. La même nuit, son épouse réalise qu'« À cause d'elle, il avait changé de destin. Maintenant, ce n'était plus lui qui serait responsable d'elle ; désormais, elle était responsable de lui. » (*ILE*, p. 29) *Détachement – responsabilité, hasard – nécessité*, voilà d'autres doublets qui se superposent à la paire *légèreté – pesanteur*, ce qui nous amène à donner raison au narrateur lorsqu'il affirme que « La contradiction lourd – léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions. » (*ILE*, p. 16) Ainsi, la première rencontre de Tereza avec Tomas a des significations différentes pour chacun d'eux. Pour lui, c'est le résultat de « six improbables hasards » (*ILE*, p. 76) ; par contre, Tereza – nous l'avons vu – essaie de lire et d'interpréter les coïncidences. Le destin, le hasard et le libre arbitre se retrouvent dans une relation complexe où chaque terme semble entretenir une relation dialectique avec chacun des autres. C'est un ancien problème épineux concernant aussi bien le destin de l'individu que celui d'une collectivité, tel que le constatait déjà Kant dans *l'Anthropologie du point de vue pragmatique* :

Toutes les prédictions qui annoncent le destin inéluctable d'un peuple, destin qu'il mérite et que son libre arbitre, par conséquent, doit provoquer, présentent une absurdité, en dehors du fait que la connaissance anticipée en est inutile, puisqu'on ne peut s'y soustraire ;

dans ce décret inconditionné, on pense un mécanisme de la liberté, dont le concept se contredit lui-même.¹³

Si Tomas vit sous le signe de la *légèreté*, c'est Tereza qui représente l'autre pôle, celui de la *pesanteur*. Les deux personnages ne peuvent pas vivre séparés mais leur ménage est torturant pour les deux. Resté seul à Zürich, le chirurgien réalise qu'« Il avait vécu enchaîné à Tereza pendant sept ans et elle avait suivi du regard chacun de ses pas. C'était comme si elle lui avait attaché des boulets aux chevilles. » (*ILE*, p. 51)

Au début du roman, Tomas médite longuement ne sachant pas s'il doit appeler ou non la serveuse dont il vient de faire la connaissance dans un trou de province et pour laquelle il éprouve un inexplicable amour. C'est elle qui décide de leur relation au moment où elle vient chez lui avec sa *lourde* valise.

Si le léger arrive parfois à devenir lourd (Tomas quittant la Suisse pour rejoindre Tereza), le lourd peut aussi se faire léger : l'unique aventure que Tereza a avec le mystérieux ingénieur. Les deux héros restent ensemble quoique le régime les pousse au bas de la hiérarchie sociale. Leur mort dans un accident scellera leur union qui est celle du léger et du lourd.

¹³ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1964, p. 62.

L'auteur observe, dans le cas de l'aventure onirique de Tamina sur l'île des enfants (*Le livre du rire et de l'oubli*), que « la légèreté portée à son maximum est devenue l'effroyable *pesanteur de la légèreté*. » (*LRO*, p. 268) Ce syntagme kundérien exprime la constatation « qu'un extrême peut à tout moment se changer en son contraire » (*LRO*, p. 268). Eva Le Grand appelle cette dimension de l'existence humaine « réversibilité du sens des valeurs »¹⁴.

Les exemples cités ci-dessus définissent plusieurs types de rapports entre *le léger* et *le lourd* : opposition, attraction réciproque, union, réversibilité, manifestation par son contraire, dédoublement en son contraire. Dans la plupart des cas, une situation reflète plusieurs types de rapports à la fois. De tous les personnages des deux romans analysés dans ce chapitre, Tomas est le plus marqué par la dichotomie kundérienne. C'est Sabina qui constate que : « Derrière la silhouette de Tomas le libertin transparait l'incroyable visage de l'amoureux romantique. Ou bien c'est le contraire : à travers la silhouette de Tristan qui ne pense qu'à sa Tereza, on aperçoit le bel univers trahi du libertin. » (*ILE*, p. 40)

¹⁴ Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995, p. 103.

Cette difficulté de préciser une situation ou un rapport met l'accent sur un aspect qui constitue un autre sujet de réflexion kundérienne, *la frontière* :

Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens : l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire. Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des kilomètres, mais à peine par un millimètre. (*LRO*, p. 292)

3.6 À la recherche du passé

De tous les récits qui composent *Le livre du rire et de l'oubli*, celui de Mirek est le plus proche de l'histoire de Tamina, le personnage clé du roman, ainsi que l'affirme le narrateur.¹⁵ Ces deux personnages cherchent à récupérer un tas de lettres et de carnets personnels mais leur démarche repose sur des raisons différentes. Alors que Tamina tente désespérément d'arracher à l'oubli des fragments de sa vie vécue à côté de son mari, mort depuis quelque temps, Mirek veut détruire toute trace

¹⁵ « C'est un roman sur Tamina et, à l'instant où Tamina sort de la scène, c'est un roman pour Tamina. Elle est le principal personnage et le principal auditeur et toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir. » (*LRO*, p. 237)

de son histoire d'amour avec Zdena. Pour l'un, c'est le désir de conserver le passé tel qu'il a été, pour l'autre, c'est la tentative d'oublier un fait dont il se sent à présent humilié : l'amour éprouvé autrefois pour une femme laide. Mirek est presque parvenu à se convaincre lui-même qu'il ne l'a pas vraiment aimée. Le souvenir du petit hôtel avec des pots de bégonias aux fenêtres révèle son automystification. Le personnage veut maquiller son passé de la même manière que le parti communiste réécrit l'Histoire suivant le modèle orwellien de *1984*. Parmi les retouches et les gommages systématiques entrepris par le parti c'est le nom même du dissident Mirek qui est visé. Celui-ci s'oppose à la version officielle du parti et rassemble soigneusement des documents qui contredisent la vision idyllique de la société. Cette fois-ci, Mirek est pour la vérité et contre le parti.

Le narrateur explique la dissidence de Mirek par l'amour de ce dernier pour son destin, en soulignant que :

Le destin n'a pas l'intention de lever ne serait-ce que le petit doigt pour Mirek (pour son bonheur, sa sécurité, sa bonne humeur et sa santé), tandis que Mirek est prêt à tout faire pour son destin (pour sa grandeur, sa clarté, sa beauté, son style, et son sens intelligible). (*LRO*, p. 20)

Les documents saisis dans l'appartement de Mirek valent à celui-ci et à ses amis plusieurs années de prison. Ainsi, deux actions contradictoires de Mirek, l'une pour la *mystification* de sa biographie et

l'autre pour la *vérité* de sa société, émanent de l'idée que le héros se fait de son destin.

On découvre souvent, derrière des actions marquant décisivement le destin des personnages kundériens, un fait presque anodin, une raison futile dont les personnages mêmes ne sont pas tout à fait conscients. La mécanique des gestes porteurs de grandes significations est déclenchée par des mouvements obscurs de l'âme ou par de minuscules événements dus aux jeux de l'imprévu. Alors que la dissidence de Mirek se nourrit de son amour-propre, l'attachement de Zdena au parti veut prouver la valeur de la fidélité (elle avait été abandonnée par Mirek). Tomas ne rédige pas la déclaration de rétractation parce qu'il se sent froissé par le sourire plein de sous-entendus que ses collègues lui adressent. Là-dessus, nous pouvons accepter l'hypothèse du narrateur (même s'il n'est pas omniscient comme le narrateur balzacien) lorsqu'il note, à propos de Tomas, qu'« il se peut que sa profonde méfiance à l'égard des hommes [...] ait déjà joué un rôle dans son choix d'un métier qui excluait qu'il fût exposé aux regards du public. » (*ILE*, p. 263) Son amour si inattendu pour Tereza (lui, qui était un adepte de « l'amitié érotique », *ILE*, p. 25) naît d'une image qu'il porte en lui et qui est à même de provoquer de grands bouleversements dans sa vie : l'image de l'enfant abandonné dans une corbeille sur les eaux d'un fleuve. Cela lui rappelle le geste de la fille du pharaon qui avait sauvé le petit Moïse ou celui de Polybe recueillant

Œdipe, et ces images livresques le poussent à écrire l'article qui causera sa chute. Le narrateur prend alors ses distances envers son personnage en remarquant que « les métaphores sont une chose dangereuse » et que « l'amour peut naître d'une seule métaphore » (*ILE*, p. 23). Autrement dit, « l'amour commence à l'instant où une femme s'inscrit par une parole dans notre mémoire poétique » (*ILE*, p. 299). Ce territoire reste, pour Tomas, réservé exclusivement à Tereza. Ainsi, le héros constate avec stupeur ne pas se rappeler l'orage pendant lequel il avait fait l'amour avec une jeune femme alors que celle-ci évoque avec enchantement l'événement « d'une inoubliable beauté ». Par contre, il se rappelle des détails qui avaient accompagné la conquête sexuelle. Il lui arrive de ne pas reconnaître dans la rue la femme à qui il avait téléphoné toute la journée pour prendre un de ses habituels rendez-vous. C'est comme si, pour protéger sa *mémoire poétique*, Tomas avait inconsciemment orienté les effets du temps (il commence à vieillir) vers la mémoire des choses communes. L'autre mémoire, inaccessible aux autres femmes, semble se trouver à l'abri de l'action destructrice du temps. La malheureuse Tamina, qui ne parvient pas à retrouver des souvenirs chers, vit une situation contraire. Sa propre *mémoire poétique* lui reste fermée et elle compte tour à tour sur son père, sa belle-mère, Bibi et Hugo, personnes qui auraient pu l'aider à récupérer ses carnets personnels de Prague. Ses efforts s'avèrent vains devant l'égoïsme des autres et les carnets

recherchés, seuls à pouvoir ranimer encore sa *mémoire poétique*, deviennent vulnérables. Tamina croit que pour ses écrits intimes, « les regards étrangers sont comme la pluie qui efface les inscriptions » (*LRO*, p.187) et du moment où elle comprend que sa correspondance a été lue, les bribes survivantes de ses souvenirs commencent à s'effriter. Dans une dernière tentative de récupérer ses lettres, Tamina couche avec Hugo et constate avec désespoir que « la mémoire du dégoût est plus grande que la mémoire de la tendresse. » (*LRO*, p. 167)

4. Mes racines sont là-bas, en exil

Herta Müller : *L'homme est un grand faisan sur terre*

4.1 L'aliénation, la dictature et l'exil dans l'œuvre de Herta Müller

On retrouve dans le premier roman de Herta Müller, *L'homme est un grand faisan sur terre*, l'atmosphère oppressive et l'isolement évoqués dans le premier livre *Niederungen*, une collection de 15 nouvelles quasi autobiographiques sur son enfance. Si la perspective de l'enfant a été abandonnée (elle réapparaîtra dans de brefs fragments dans *Herztier* et *Le renard était déjà le chasseur*), ce roman et ceux qui suivront gardent quelque chose de la fraîcheur avec laquelle l'enfant découvrait le monde dans les premiers textes. Une atmosphère poétique propre à l'auteure se dégage d'une écriture qui évite avec élégance les longueurs et les tournures sophistiquées en faveur d'une simplicité presque irréaliste :

Le ciel s'est consumé pendant sept jours. Il s'est déplacé jusqu'à l'extrémité du village. Dans la vallée il a regardé le fleuve dont il a bu l'eau. Il a plu.

Dans la cour l'eau coule sur les pavés. Amélie est plantée sous la gouttière avec la larme. Elle regarde l'eau couler dans le ventre de la larme.¹

Ce travail sur la langue, loin d'être un appauvrissement s'avère une opération de raffinement dans l'écriture de Herta Müller. Épurée de tout bavardage ou digression inutile, la phrase ne s'anémie pas mais acquiert de troublantes résonances poétiques. Par ailleurs, son originalité stylistique, qui s'est très vite fait remarquer, est peut-être aussi due à son bilinguisme.² Un autre élément que les textes ultérieurs vont hériter de *Niederungen*, c'est l'aspect visuel de la rhétorique. La description comme procédé artistique privilégié où l'attention s'arrête parfois sur un détail rend l'écriture de Herta Müller très cinématographique.

L'homme est un grand faisan sur terre constitue en quelque sorte un élargissement de la perspective de *Niederungen* : du village vu à travers les yeux de l'enfant au même village perçu par l'adulte. Dans les nouvelles, la petite fille ressent la distance qui la sépare du monde étrange des adultes. Comme le remarque la traductrice anglaise de l'ouvrage, le titre se réfère non seulement à la région géographique

¹ Herta Müller, *L'homme est un grand faisan sur terre*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1990, p. 31.

² L'écrivaine reconnaît elle-même l'influence indirecte du roumain sur son écriture : « Le roumain est extraordinairement riche et expressif et mes livres, sans que cela se voie explicitement, se nourrissent de cette langue. À 15 ans, quand je suis partie en ville et j'ai commencé à parler le roumain dans toutes les situations de la vie, j'avais la distance nécessaire pour m'apercevoir de la richesse de cette langue. Parler deux langues c'est

évoquée mais aussi à l'atmosphère oppressive qui accable l'enfant.³ Par contre, dans le roman, c'est l'aliénation des adultes qui constitue le thème clé.

Les romans publiés par la suite vont changer de milieu mais pas de vision. Les héros de *Herztier* sont des intellectuels qui vivent en ville sous la loupe du régime dictatorial : pour eux, la réalité se nimbe de l'aura d'une inquiétante étrangeté. Au commencement du livre, la narratrice fait le récit du destin de sa collègue de chambre, Lola, une jeune fille de la campagne qui étudie le russe à l'université. Le but de Lola est d'échapper à la pauvreté qui l'a marquée. Elle fait l'amour dans le parc avec des inconnus qui travaillent dans un abattoir, en échange des organes d'animaux que ceux-ci volent. Elle devient membre du Parti, mais un jour elle est retrouvée pendue dans son misérable dortoir. Les observations pleines d'acuité et souvent surréalistes du journal de Lola rappellent à la narratrice le comportement original de son infortunée collègue : ce n'était qu'une tentative de survivre dans une réalité qui frise elle-même le surréalisme. Ce journal disparaît mystérieusement de la valise de la narratrice et celle-ci se lie d'amitié avec trois autres étudiants qui, comme elle, remettent en question la version officielle du suicide. Entrant dans la mire de la *Securitate*, le groupe sera sans cesse surveillé

voir le monde de deux façons » (ma traduction). « Fiica bilingva a totalitarismului : Herta Müller », *România literară*, no. 30, 29 juillet, 1998.

³ Sieglinde Lug, « Afterword », *Nadirs*, University of Nebraska Press, 1999, p. 122.

et traqué. Déprimé à cause des brutalités policières qu'on lui fait subir, Georg parvient à gagner l'Allemagne, où il meurt en se jetant (ou en étant jeté) par la fenêtre. La narratrice et Edgar arrivent eux aussi en Allemagne, alors que Kurt, resté seul en Roumanie, trouve la délivrance de ses affres au bout d'une corde.

Une fois leur désir d'échapper aux conditions frustrantes et humiliantes du communisme réalisé, les personnages de Herta Müller vivent souvent un désarroi qui révèle les effets traumatiques d'une séparation imposée plutôt que choisie. L'atmosphère de tracasseries, de peur et de suspicion dans laquelle ils ont dû vivre des années entières montre soudainement ses effets : un moi profondément rongé et disloqué pour lequel l'enracinement s'avère problématique.

Irene, la protagoniste du roman *Reisende auf einem Bein*, est une jeune femme d'origine allemande qui vient d'immigrer de Roumanie en Allemagne où elle tente de trouver sa place. Dans sa nouvelle vie, Irene se heurte à la bureaucratie administrative qui s'occupe de son intégration, et elle hésite entre trois hommes : Franz, qui garde des réserves envers elle ; Stefan, l'ami de Franz ; et Thomas, l'ami de Stefan, un bisexuel en crise perpétuelle. L'arrivée d'Irene en Allemagne, qui est une sorte de retour de l'exil, semble se transformer en un autre exil sans issue.

Les romans de Herta Müller parlent non seulement de la dispersion de la minorité allemande de Roumanie, mais aussi de la difficulté de réintégration que ses membres éprouvent sur la terre que leurs ancêtres avaient quittée quelques siècles auparavant. C'est un laps de temps qui dans certaines conditions aurait suffi pour former une nation distincte. Si la langue et l'origine communes jouent, à coup sûr, un rôle de première importance dans la définition du sentiment d'identité collective, on ne peut pour autant négliger d'autres aspects liés au contexte historico-géographique concret et relatifs à la psychologie et à l'expérience individuelle, facteurs qui modèlent et façonnent parfois décisivement la perception personnelle de ce sentiment.

Le sentiment d'identité et d'appartenance à une communauté exprime une relation complexe entre l'individu et la collectivité. Un grand nombre de facteurs pourraient jouer un rôle dans la cristallisation de l'identité communautaire : l'éducation et les influences reçues, des traces complexes venant de l'acculturation, les traumatismes culturels, les événements historiques vécus, l'histoire des relations avec les groupes voisins, l'insertion dans l'histoire culturelle de la société dominante, etc. Ce sont donc des facteurs liés à l'existence dans une aire géographique précise, auxquels correspondent des conditions socio-historiques particulières. Dans leur livre *Identidad y Cambio*, Léon et Rebeca Grinberg envisagent le concept de sentiment d'identité comme le résultat

d'un processus d'interaction continuelle entre trois liens d'intégration : spatial, temporel et social.⁴

Avec son dernier roman, *Heute wär ich mich lieber nicht begegnet*, la perspective du repli sur soi et la méfiance envers les autres prend un autre aspect. L'héroïne n'est plus une intellectuelle qui grogne en cachette contre le régime (dans la Roumanie communiste, la vraie opposition politique n'a jamais vraiment pu exister) et pourtant son rêve de bonheur la rend victime de la *Securitate*. Le roman commence par un voyage en tram, la jeune fille étant appelée encore une fois à un interrogatoire. Pour vaincre sa frayeur habituelle, elle a inventé des rituels qui s'avèrent inefficaces. L'héroïne a emmené dans un petit paquet la brosse à dent, le dentifrice et la serviette, au cas où elle ne pourrait retourner chez elle.

Dans la plupart des textes d'Herta Müller, on peut repérer ce que Rodica Binder appelle l'espace « cynégétique de la terreur », formule utilisée pour dénoter les horreurs du totalitarisme perçues au niveau subjectif. La journaliste remarque l'importance de la relation victime – bourreau au niveau sémantique de la narration et l'état permanent d'angoisse de ses personnages.⁵ Les titres mêmes évoquent la situation

⁴ Léon et Rebeca Grinberg, *Idendidad y Cambio*. Buenos Aires, Ed. Kargieman ; Barcelona, Ed. Paidós - Iberica, 1980.

⁵ Rodica Binder, « În capcană », *România literară*, no. 17, 6 mai, 1998.

d'un animal traqué : *Herztier, Le renard était déjà le chasseur, In der Falle*.⁶

4.2 Une triple oppression

Les sentiments d'incertitude ou d'insécurité, voire celui d'angoisse qui habitent les personnages de Müller sont en relation avec le milieu hostile dans lequel ils évoluent. Dans *L'homme est un grand faisan sur terre* l'atmosphère oppressive se manifeste principalement à trois niveaux, entre lesquels s'établissent des liens et des interactions plus ou moins évidentes. Ces niveaux correspondent aux trois milieux où se déroule l'action, celui du pays livré au totalitarisme communiste, celui de la communauté minoritaire et celui du village patriarcal.

Un trait prééminent des sociétés totalitaires est, évidemment, le contrôle de la vie privée. Même si, par rapport aux romans ultérieurs, *L'homme est un grand faisan sur terre* ne focalise pas l'attention sur la

⁶ Ce dernier livre est un essai sur la vie de trois auteurs presque inconnus, Theodor Kramer, Ruth Kluger et Inge Müller, confrontés avec la permanente menace de mort et avec la possibilité de survivre au prix des compromis de conscience. Theodor Kramer est un Juif autrichien qui, après avoir échappé à l'holocauste, revient, avec une valise de poésies, mourir dans son pays après 33 ans. Ruth Kluger est l'auteure d'une autobiographie intitulée « weiter leben », la chronique de son internement à Auschwitz. De l'autre côté de la barricade, Inge Müller (13 ans l'épouse du dramaturge Heiner

surveillance et les différentes contraintes imposées à l'individu, cet aspect ne pouvait être contourné. Les incidents qui l'illustrent sont traités avec un laconisme maximal, quelques lignes pour chacun : les fonctionnaires qui décident du nombre de volailles ou de la quantité de céréales que Windisch doit fournir à l'état, ou de ce qu'il doit planter dans son jardin, les détenus politiques enfermés comme fous, dont parle le mégissier, etc.

Un autre aspect caractéristique du communisme est la totale emprise d'une structure bureaucratique, qui mène à la corruption : Windisch attend depuis longtemps la délivrance d'un passeport pour lequel il soudoie continuellement le maire et le milicien.

Aussi, y-a-il un désaccord entre la façade des personnages et leurs actes ou leur pensée. Aux enfants dont elle s'occupe dans une garderie, Amélie parle de « cette grande maison qui est notre patrie », pendant qu'elle se prépare à quitter définitivement le pays. La duplicité dans le communisme est une question de survie. Il y a, avant tout, le contraste flagrant entre le discours officiel et la réalité, une contradiction qui exclut la neutralité, chacun devant faire semblant d'être pleinement d'accord avec l'idéologie et la version officielle des faits. Autrement dit, le communisme n'admet pas le non-engagement ; de temps en temps,

Müller) refuse sa décoration pour avoir sauvé des vies des ruines du bombardement de Berlin et vit après la guerre le fardeau de la culpabilité collective.

chacun se trouve dans l'obligation de montrer sa soumission au parti, le moyen le plus répandu de le faire étant l'emploi de la rhétorique consacrée dans les situations officielles, ce que l'on appelle en Occident « la langue de bois ». Feindre d'accepter comme vrais les mensonges officiels et débiter à son tour tout bonnement d'autres mensonges deviennent de la sorte des activités routinières. Pour une partie de la population cela ne constitue pas un problème très délicat, parce qu'elle est toujours prête à se plier aux exigences du régime qui détient *hic et nunc* l'autorité (qu'il s'agisse du communisme, du nazisme ou de tout autre régime oppressif). Seuls les simples d'esprit et quelques marginaux ont le droit, non pas de tenir un autre discours, mais de se taire.

Les villageois de *L'homme est un grand faisan sur terre* jouissent, eux aussi, du rare privilège du silence. Ils ne s'intéressent pas à la politique, et le régime ne prête pas beaucoup d'attention à leur localité, oubliée en quelque sorte par l'histoire. Le lecteur connaît très peu Amélie, qui est une intellectuelle et qui habite d'ailleurs en ville. Les personnages ne sont pas toutefois exempts d'autres sévices engendrés par le système totalitaire. Villageois appartenant à la minorité allemande, ils sont presque tous préoccupés par l'idée d'immigrer en Allemagne. Pour atteindre cet objectif, il leur faut obligatoirement faire des compromis plus ou moins honteux. Il n'y a pas de chemin honnête vers la liberté ce qui rend plus léger le départ définitif.

Il se peut qu'une dictature favorise au sein des minorités la recrudescence d'un sentiment de séparation vis-à-vis du groupe majoritaire : les chefs des régimes très autoritaires proviennent d'habitude des rangs de la majorité (quoiqu'il y ait des exceptions notoires : Staline était géorgien et Hitler était autrichien). L'apparition d'une fêlure entre la majorité et les minorités devient une chose certaine dans les conditions de la promotion d'un discours nationaliste qui exalte l'histoire, les traditions et les valeurs culturelles d'une seule ethnie et qui marginalise les autres. C'est le cas du régime de Ceaușescu sous lequel a vécu l'écrivaine et à l'époque duquel se situe l'action de ses romans. L'exode de la population allemande de Roumanie vers l'Allemagne dans les années 80 a été provoqué par les conditions de la dictature et la détérioration de la situation économique du pays, mais on peut y ajouter comme facteur adjuvant la position inférieure où cette minorité se trouvait sur le plan national.

Dans le monde traditionnel du roman, il y a une autre forme d'oppression, qui vise la condition de la femme. Cette oppression apparaît à travers la façon de nommer les personnages. Les jeunes sont nommés par leur prénom (Amélie, Rudi, Dietmar) et les personnes âgées par leur nom de famille (Windisch, la vieille Kroner). D'autres personnages sont désignés par leur profession (le veilleur, le mégissier, le menuisier, le tailleur, le curé, l'instituteur, le milicien, le fossoyeur, le

juge de paix, le maire) pendant que les femmes sont des appendices des personnages masculins (la femme de Windisch, la femme du veilleur, la femme du mégissier, la mère du menuisier). D'ailleurs, il n'y a aucun indice dans le texte que ces femmes aient leur propre métier. Les quelques personnages féminins de ce village désignés par leur fonction constituent des exceptions qui confirment la règle : la postière, l'institutrice. Si les hommes dans la société sont perçus d'abord par leur métier alors que les femmes sont définies surtout comme « femme », cela constitue selon C. Guillaumin une marque sociale de dépossession.⁷

Quand on abandonne la perspective du personnage central, « la femme de Windisch » devient « Katharina ». C'est le chapitre qui narre la déportation de celle-ci en Russie. Tondue, la tête enflammée à cause des morsures des poux, Katharina a travaillé pendant cinq ans dans une mine où elle a enduré la faim et le froid. Pour survivre, elle a dû vivre avec le cuisinier du camp (le deuxième hiver), le médecin (le troisième hiver) et le fossoyeur (le quatrième hiver). Les fréquents reproches adressés par Windisch à Katharina à ce sujet sont ainsi mis en évidence d'une autre façon. La stratégie de l'auteure est d'introduire ce chapitre explicatif vers la fin du livre.

⁷ « Femme nous sommes, ce n'est pas un qualificatif parmi d'autres, c'est notre définition sociale. Or ce n'est pas un donné, c'est un fabriqué auquel on nous signifie sans cesse de nous tenir. » Colette Guillaumin, « Pratique du pouvoir et idée de nature. 1. L'appropriation des femmes », *Questions féministes*, no. 2, 1978, p. 6-7.

Cette rigueur morale se relâche quand il s'agit des hommes. En racontant au meunier sa visite à Rudi, le mégissier décrit en cachette de son épouse les qualités des femmes valaques. Le veilleur lui aussi s'anime quand il se rappelle les femmes russes : « J'ai mangé des oignons doux et tendres comme du beurre d'avoir été foulé par des genoux des femmes russes » (*HGFT*, p. 60). L'attraction sexuelle rend L'Autre meilleur(e), mais à chaque fois qu'il s'agit d'une question d'identité L'Autre devient pire. Ainsi, les baptistes « miaulent quand ils prient. Et quand leurs femmes chantent des cantiques, elles gémissent comme si elles étaient au lit » (*HGFT*, p. 85), alors que les Turcs et les nègres de l'Allemagne « se multiplient rapidement » (*HGFT*, p. 90) et les Valaques sont qualifiés de « racaille » parce qu'ils « ne savent même pas nourrir leurs porcs » (*HGFT*, p. 82). Même les différences minimales importent plus que les ressemblances majeures : l'Allemand d'Allemagne devient L'Autre pour l'Allemand de Roumanie : « La pire de nos Souabes vaut encore mieux que la meilleure de leurs Allemandes » (*HGFT*, p. 49). Cette fois-ci, la femme Souabe représente la communauté entière parce qu'elle est Souabe et l'emploi même de ce terme souligne la différence par rapport aux autres Allemandes. Mais la femme Souabe peut également être L'Autre, parce qu'elle est femme, raison pour laquelle elle devient incompréhensible :

– Dieu seul sait pour quelles raisons elles existent les femmes », dit Windisch. Le veilleur hausse les épaules. « Pas pour nous, ni pour toi ni pour moi. » Le veilleur caresse le chien. « Et nos filles, grands dieux, dit Windisch, elles aussi, elles deviendront des femmes. » (*HGFT*, p. 14).

Ainsi l'image de la femme a un caractère ambivalent car elle unit deux projections qui s'opposent : le Moi et l'Autre d'où le sentiment complexe d'identification et de rejet. La situation de Ruth la Moabite pourrait servir d'archétype à cette image que les hommes se font, comme l'observe Julia Kristeva : « le livre de Ruth est une réflexion magistrale sur l'altérité et l'étrangeté de la femme que l'on ne trouve nulle part ailleurs. »⁸

Si, pour nombre de féministes, les rapports entre les sexes sont nécessairement des rapports de pouvoir, il y a un autre aspect sur lequel on passe trop vite : c'est la « collaboration » de certaines femmes avec le système oppressif masculin. Ce genre de complicité n'échappe pas à H. Müller. Comme on l'a vu, l'attitude de Katharina et le comportement d'Amélie sont, dans les circonstances de l'obtention des passeports, discutables. Moins équivoque est le rôle joué par la postière et la diseuse de prières par l'entremise desquelles on recherche des faveurs sexuelles.

⁸ « The book of Ruth is a magisterial reflection on the alterity and strangeness of woman which one finds nowhere else. Ruth is a foreigner and yet she is the ancestor of the royal house of David. Thus, at the heart of sovereignty there is an inscription of a

4.3 La mémoire des choses et des gestes

Une mélancolie discrète suit Windisch, le personnage principal du roman, dans l'atmosphère grise d'un village patriarcal où l'on pratique encore des métiers séculaires et où l'on a gardé des croyances très anciennes, résultat d'un contact direct avec le monde naturel qui a éveillé parfois toutes sortes de préjugés et de superstitions.

Chaque matin, en allant vers le moulin, Windisch compte les années et les jours qui ont passé depuis qu'il s'est décidé à émigrer. Partout où il regarde, il voit des signes qui annoncent « la fin ». Il s'agit du jour où il pourra enfin partir avec sa famille mais le mot acquiert aussi d'autres résonances sémantiques. Quand il partira, il mettra fin à un chapitre de sa vie qui ne renferme pas que ce qu'il veut fuir. Le paysage du village devient ainsi l'emblème de l'état d'âme de Windisch qui a la conscience trouble d'un acte irréversible. Le regard du héros enregistre les détails d'un paysage qui lui est familier, qui fait partie de sa vie et qui, après tout, peut constituer une marque de son identité, telle l'ornière dans le chemin qui mène au moulin. Chaque jour, le vélo de Windisch « s'enfonce toujours dans la même ornière » comme s'il essayait de la préserver de

foreign femininity. » *Parallax: Julia Kristeva 1966-96. Aesthetics, Politics, Ethics*, no. 8, juin-septembre 1998, Griselda Pollock, p. 5-16.

l'action du temps. Elle garde la trace de son aller-retour journalier et témoigne de sa présence dans ces lieux. « La fin » signifie donc aussi l'effacement de ses traces dans ce village.

Sur le chemin qu'il parcourt habituellement, il y a aussi le monument aux morts. Qui sont les gens pour lesquels ce repère dans le temps a été érigé ? Peut-être, personne ne peut-il s'en souvenir. Ceux qui auraient pu se rappeler les morts ont disparu eux aussi. Ne subsiste plus que l'idée abstraite du souvenir et de la mémoire.

Quand Windisch arrive devant le monument aux morts, il compte les années. Une opération qu'il fait soigneusement chaque jour comme s'il s'agissait d'un calcul compliqué et important. En fait, cela est devenu pour Windisch un rituel à accomplir. Si les choses restaient à leur place, inchangées, il pourrait alors figer son passé. Mais au contraire, il constate que depuis deux ans le village subit une action destructrice. Les mauvaises herbes ont envahi le monument aux morts et la localité. Certains ont déjà quitté les lieux, d'autres s'y préparent. Le veilleur de nuit, qui dort à son travail et fait des rêves de sa femme morte, est encore indécis. Le mégissier a reçu son passeport et il a déjà commencé à vendre ses affaires et à vider sa maison. Plus tard, il va écrire à Windisch de Stuttgart. Dans un autre coin du village un cercueil attend la mort de la mère du menuisier pendant que celui-ci fait l'amour avec sa femme. Windisch se rappelle que l'été passé la vieille Kroner a cueilli les fleurs

d'un tilleul qui se trouvait dans le cimetière et tout l'hiver d'après elle en a bu des tisanes. C'est alors que la mort est entrée en elle et s'est manifestée comme une régression dans le temps :

Le visage de la vieille Kroner resplendissait. Les gens disaient que le visage de la vieille Kroner fleurissait. Son visage était jeune. D'une jeunesse qui était une faiblesse. Son visage exprimait la jeunesse qui précède la mort. Quand on redevient de plus en plus jeune, et même si jeune que le corps meurt. Et retourne en deçà de la naissance. (*HGFT*, p. 50).

Pour Windisch il y a de telles correspondances secrètes qui relie les gens à la nature : la mort de la mère du menuisier est signalée par le fait que la chouette du village ne hulule plus.

La période d'attente du passeport coïncide pour le meunier avec un autre moment majeur de sa vie : depuis deux ans il est refusé, avec une sorte de colère froide, par sa femme, qui a subi une hystérectomie. C'est pourquoi les sentiments de Windisch quant à son départ imminent se mêlent aux échos de sa frustration intime entretenue par l'épreuve de patience et d'humiliation que lui infligent les autorités : le passeport désiré se fait attendre en dépit des promesses du maire, qui a reçu de Windisch des sacs de farine et de l'argent, ce que son épouse ne manque pas de souligner : « J'en étais sûre que tu n'irais pas bien loin avec ta farine. » Le petit papier délivré par les autorités, pour les Roumains - un

vrai certificat d'homme libre – hante Windisch. Rentré à la maison, il raconte amèrement à son épouse :

« Lorsque je suis allé au moulin, je me suis arrêté devant le monument aux morts, dit Windisch dans l'obscurité. Je voulais aller à l'église et prier. Mais l'église était fermée. Il m'a semblé que c'était mauvais signe. Saint Antoine est juste derrière la porte. Son livre épais est marron. Il ressemble à un passeport. » (HGFT, p. 78)

Les gens de ce village attachent une importance particulière aux signes. Bien que ceux-ci puissent passer pour de simples superstitions, aux yeux des lecteurs modernes, les événements les confirment par la suite, comme si ce monde avait sa logique propre. L'écrivaine sait créer plusieurs connexions mystérieuses entre les faits, ce qui complique le déchiffrement d'une trame relativement simple. Ainsi, la venue d'une autre chouette - selon une ancienne croyance, l'oiseau amènerait la mort dans la maison sur laquelle il se pose – peut provoquer, d'après Windisch, des drames, parce que le nouvel oiseau ne fait pas encore la distinction entre les jeunes et les vieillards du village. Un peu plus tard, Dietmar périt dans un accident. De la même façon, le meunier a, au moment où il trouve l'église fermée, l'intuition de l'échec de ses démarches. Et de fait, il ne parvient pas à intervenir non plus auprès du jardinier qui, moyennant de l'argent, peut faciliter l'obtention du passeport. Cela signifie-t-il que des forces inconnues s'opposent à son

départ ou que ses compromis sont insuffisants ? Windisch a obscurément cette question en tête et c'est elle qui fait son malheur. Mais une fois entamées les procédures d'émigration, il n'est pas question de rebrousser chemin.

Un des problèmes qui préoccupent beaucoup Windisch c'est que sa fille n'est plus vierge, fait perçu comme un malheur. Il observe toujours Amélie et la manière dont elle marche affermit son opinion. C'est le veilleur de nuit qui a appris au meunier comment déceler qu'une jeune fille a eu des expériences sexuelles.

Quand, à sept ans, Amélie a joué avec Rudi un bizarre jeu à connotations érotiques, Katharina a interdit à sa fille de le fréquenter, en prétendant qu'il avait hérité « un trou de mélancolie dans sa tête » (*HGFT*, p. 47). Mais pour Windisch l'incident a eu une autre signification : « Amélie jettera la honte sur nous. »

Si Windisch observe toujours sa fille c'est aussi parce que, pour lui, le monde foisonne de signes et de correspondances qui peuvent être saisies et déchiffrées. L'église qu'il trouve fermée, la venue d'une nouvelle chouette dans le village, le jeu érotique de l'enfance d'Amélie, la cour jonchée de feuilles jaunes d'acacias en plein été, sont des événements mystérieusement reliés à d'autres à venir. Il est difficile de dire où finissent les superstitions et où commence la connaissance empirique. Certaines prémonitions de Windisch se confirment alors que pour

d'autres, l'interprétation reste ouverte. Il y a également des gestes qui restent obstinément dans la mémoire du meunier. Ainsi, depuis qu'il a trouvé sa femme en train de se masturber, après s'être vu refusé fermement à plusieurs reprises, sous le prétexte de l'opération subie et de l'âge, Windisch a pris l'habitude d'observer les mains de celle-ci. Quand Katharina exprime son enthousiasme pour la potiche que sa fille veut s'offrir, le meunier se montre méfiant :

Pendant qu'Amélie est en ville, la femme de Windisch parle de la potiche. Son visage sourit. Ses mains se font douces. Elle lève les doigts comme pour caresser une joue. Windisch sait que pour avoir une potiche, elle écarterait les cuisses. Elle les écarterait comme elle bouge les doigts, avec douceur. (HGFT, p. 53)

4.4 Le prix de la liberté

Si Katharina a vendu son corps pour survivre dans un camp de travail forcé, la situation d'Amélie est plus complexe. Windisch a prodigué en vain au maire les sacs de farine, et Katharina n'a pas caché son mépris pour l'échec de son mari. Il ne reste qu'une solution (très pratiquée dans le village) : envoyer Amélie « en audience » chez le curé et chez le milicien. Le meunier se tourmente alors que son épouse décide que le passeport

est plus important que la honte de la famille. Le comportement d'Amélie devient, dans ces conditions, interprétable. Avant d'aller chez le milicien, elle se farde impassiblement devant le miroir alors que le père guette avec inquiétude ses gestes calmes et assurés, indices d'une expérience sexuelle qu'il soupçonnait depuis quelque temps, mais aussi d'une attitude complice à l'égard des prétentions effrontées du milicien. Katharina doit demander à sa fille de ne pas mettre trop de fard, de peur d'éveiller les soupçons des gens. Amélie prépare ses vêtements, se vaporise sous les aisselles et a soin de ne pas oublier ses pilules. De même que les préparatifs, son départ laisse l'impression d'une action calculée, comme si c'était elle qui voulait tenter le milicien :

Les talons blancs d'Amélie avancent sur les pavés. À la main, la demande de passeport pliée en quatre comme un portefeuille blanc. La robe rouge se balance sur les mollets. La cour embaume le Printemps irlandais. Sous le pommier, la robe d'Amélie est plus foncée que dans la lumière du soleil.

Windisch voit Amélie marcher en écartant les pieds. (HGFT, p. 92-93)

Windisch et sa famille atteindront leurs objectifs grâce à un stratagème que la communauté percevra comme un écart majeur, un péché : pendant que la fille va chez le milicien, les autres villageois vont à la grand-messe. Cet épisode est à mettre en rapport avec celui où Windisch voit dans la Bible de saint Antoine un passeport. La

substitution des deux objets revêt une signification symbolique. La Bible peut être assimilée à un passeport pour l'autre vie alors que l'Allemagne devient pour Windisch une sorte de terre promise. Le drame vient du fait que les deux « passeports » semblent s'exclure réciproquement : le meunier trouve l'église fermée lorsqu'il veut prier et la honte l'empêche d'aller à la grand-messe. La communion de Windisch et de son épouse à la fin du livre correspond à une tentative de réconcilier les deux voies antagonistes qui ont déchiré le personnage principal. C'est pourquoi dans la dernière scène paraissent de nouveau la Bible de saint Antoine, la croix et la larme en verre, trois objets récurrents du roman.

Le contraste entre les villageois, qui vont à la grand-messe, et la famille de Windisch est souligné aussi par les couleurs. Si pour les premiers il n'y a qu'un seul adjectif de couleur – le noir sobre des fichus qui couvrent la tête des vieilles, toute une palette chromatique est employée pour décrire la scène du maquillage d'Amélie. Ainsi, dans ce bref chapitre intitulé *La piéride du chou* (trois pages, 700 mots environ) on trouve vingt adjectifs de couleur : le blanc – mentionné sept fois (la dentelle, le duvet du genou d'Amélie, les sandales, les pilules, le col, les talons, le portefeuille), le rouge – cinq fois (la robe et la bouche d'Amélie, la veine dans l'œil de Windisch), le noir – quatre fois (le flacon de spray, le mascara, l'étui, les fichus), le rose (la combinaison), le vert vif (les

lettres sur le flacon), le turquoise (les paupières d'Amélie), le gris (l'oreille de Katharina). Cet éventail de couleurs qualifie presque exclusivement Amélie et ses menus objets. La scène du maquillage donne l'impression que la jeune fille veut elle-même appâter le fonctionnaire corrompu. Toutefois, le souvenir des deux rendez-vous, avec le policier et le curé, où les scènes de sexe se confondent, est plutôt celui d'un viol :

La croix d'argent s'enfonce dans l'épaule d'Amélie. Le policier a le front en sueur. « Retourne-toi », dit-il. La soutane noire est accrochée à un grand clou derrière la porte. Le nez du curé est froid. « Mon petit ange », dit-il d'une voix haletante.

Amélie sent dans le ventre les talons de ses sandales blanches. La braise qui est dans sa tête lui brûle les yeux. La langue d'Amélie est lourde dans sa bouche. La croix d'argent brille sur le carreau de la fenêtre. Dans le pommier, il y a une ombre. Un trou noir. C'est une tombe.

Windisch paraît soudain dans l'encadrement de la porte. « Es-tu sourde ? Il tend à Amélie la grande valise. » (HGFT, p.115-116)

Aussi, d'autres indices lexicaux dans le chapitre *La piéride du chou* pourraient-ils renforcer l'impression d'aliénation autour d'Amélie en train de préparer sa « mise en vente ». L'analyse y révèle la présence insistante du vocable *miroir* (dix fois) et de son synonyme *glace* (deux fois). D'autres objets qui peuvent faire office de miroir sont également mentionnés : *fenêtre, vitre, verre*. Selon une théorie féministe, le miroir, à l'inverse du muqueux (capable d'assurer une communication entre les différences),

constituerait un écran entre soi et l'autre. Il deviendrait de la sorte une « arme de distanciation glacée, et polémique ... »⁹

L'interprétation des faits n'est pas facile, car Herta Müller nous offre toujours, comme dans un roman policier, plusieurs pistes et peu d'éléments pour pouvoir choisir facilement la bonne. La collection de verreries d'Amélie en constitue un autre exemple. Il n'est pas clair que les objets sont des cadeaux de la part des enfants, comme la jardinière le prétend, ou qu'ils ont été obtenus par d'autres moyens (Rudi, qui travaille dans une fabrique de verreries, pourrait les lui avoir offerts). D'autre part, ces objets pourraient être collectionnés justement dans le but de graisser la patte aux fonctionnaires (l'agent qui a favorisé Rudi à l'obtention des passeports était un amateur de verreries). Mais aux yeux de Windisch, la passion de Katharina et d'Amélie pour les objets en verre n'est que cupidité.

Un autre cas est celui d'un ami d'enfance d'Amélie qui a obtenu le passeport en soudoyant un agent de la police secrète :

Rudi a offert à cet homme des services secrets tous les objets en verre qui étaient dans son appartement. Des vases à fleurs. Des peignes. Une chaise à bascule en verre bleu. Des tasses et leurs soucoupes en verre.

⁹ L'auteure soutient que le miroir est l'objet de l'extériorité par excellence, sans aucun rapport avec l'intériorité : « Je n'expose que mon double à l'amour. Je ne m'abandonne ni ne me donne en corps, en chair, en affects immédiats, et géologiques, généalogiques. Le miroir signifie la constitution d'un(e) autre fabriqué(e) que je vais proposer comme enjeu de séduction à ma place. » Luce Irigaray. « Femmes divines », *Sexes et parentés*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987, p. 77.

Des tableaux en verre. Une lampe de chevet en verre avec un abat-jour rouge. Les oreilles, les lèvres, les yeux, les doigts, les orteils en verre, Rudi a rapporté tout cela dans sa valise à la maison. Il a tout posé sur le plancher. En rangées ou en cercles. Sous son regard. (HGFT, p.51-52)

La scène suggère la déchirure intérieure du personnage qui est en train d'obtenir le très convoité passeport. Il ne s'agit pas seulement d'un dépouillement matériel – idée soulignée par la répétition du mot verre dans des phrases sans verbe – mais aussi d'une mortification qui a lieu dans l'âme du héros. Avant de partir, Rudi enverra à Amélie une larme toujours en verre qui doit être remplie de préférence avec de l'eau de pluie. Un symbole à la fois d'affection et d'amertume. Rudi et sa famille arriveront en Allemagne avant la famille de Windisch. Dans sa lettre au meunier, l'ancien mégissier évitera de parler de son fils en disant seulement que celui-ci vit dans une autre ville.

Les derniers jours d'Amélie en Roumanie sont marqués également par l'accident tragique de son ami, Dietmar, qui venait de commencer son service militaire. Mais l'aliénation d'Amélie est déjà visible dans la scène où elle se maquille devant ses parents, avant de partir « en audience » chez le milicien. L'écrivaine observe alors que « son regard est en verre ». Dans le dernier fragment du roman, Windisch et Katharina reviendront d'Allemagne visiter leur ancien village. Amélie ne les accompagnera pas, complètement détachée de son passé roumain.

Dans l'avant-dernier chapitre, la famille de Windisch se dirige vers la gare. Le regard du personnage principal embrasse pour la dernière fois le paysage connu de son village et pour la première fois il a l'impression que le temps s'est arrêté. Nous lisons ses sentiments dans ce paysage figé car les nuages sont « gris et vides comme un étang. Autour de l'étang, des montagnes silencieuses. Des montagnes grises, pleines de mal du pays. » La nouvelle identité que les personnages vont construire est déjà annoncée par leurs gestes et leurs vêtements. Pour le moment, ils ne se sentent pas très à l'aise. Katharina, dont la bouche est dure et étroite à cause de son nouveau dentier, parle fort. Elle s'est fait couper les cheveux et permanenter. Quant au costume de Windisch, il est mal ajusté et une manche remonte – « [un] tissu cher pour un costume loupé », comme sa femme le dit. Mais tout est normal pour Amélie qui s'endort vite dans le train qui l'emporte.

Le retour de Windisch et de Katharina en Roumanie pour communier à l'église de leur village est une tentative de réconciliation de leurs deux identités, la passée et la présente, comme pour colmater la brèche qui s'est ouverte dans leur vie.

5. Lui c'est-à-dire moi, moi à savoir un autre
L'éclatement de l'identité dans *Le livre d'un homme seul*
de Gao Xingjian

C'est à l'autre, à Borges que les choses arrivent ...

Jorge Luis Borges, *Borges et moi*¹

5.1 Entre le passé et le présent

« Il n'a pas oublié qu'il a eu une autre vie »²... La première phrase du roman *Le livre d'un homme seul* annonce les fréquents voyages du personnage principal aux tréfonds de sa mémoire, remémorations qui vont retracer les méandres d'un parcours existentiel ainsi que la complexité d'un monde et d'une histoire. Le narrateur est amené à se délivrer de son passé à la suite de la fiévreuse rencontre avec Marguerite dont il avait fait la connaissance autrefois sur le continent asiatique.

¹ Jorge Luis Borges, *Borges et moi* in *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, collection « L'Imaginaire », 1982, p. 103.

² Gao Xingjian, *Le livre d'un homme seul*, La Tour d'Aygués, Éditions de l'Aube, 2000, p. 5.

Depuis qu'il vit en Occident, il n'a pas fait le deuil des choses abandonnées et ne s'est pas laissé envahir par la nostalgie. La douceur de l'enfance, les amours de la jeunesse, les frissons des premiers questionnements existentiels ne peuvent se présenter à son esprit sans éveiller en même temps l'image des écoles de réforme, des fermes de rééducation ou des séances de dénonciation. L'écrivain sait qu'il ne peut retourner en Chine et vit en épicurien, en jouissant de la liberté dont il dispose présentement. Pour lui, l'exil représente la possibilité de naître une deuxième fois, la chance de refaire la vie et nullement un malheur.

Jadis, l'exil était une version adoucie de la peine capitale : Socrate le refuse par le souci héroïque de rester maître de sa mort. Sur les rivages hostiles du *Pontus Euxinus*, Ovide décrit son existence malheureuse d'exilé et en appelle en vain à la clémence d'Auguste. À l'encontre de ces exemples prestigieux, le personnage du *Livre d'un homme seul* vit l'exil comme un exercice de lucidité, comme la possibilité de transcender les déterminations imposées par le milieu ethnico-socio-culturel (la race, la nationalité, la religion, la culture, la mentalité).

Le destin du héros croise de nouveau celui de Marguerite, dix ans après qu'il a quitté la Chine. Alors que lui a mis entre parenthèses son passé chinois, elle cherche à raffermir son identité juive mise à l'épreuve par son cosmopolitisme (naissance en Italie, résidence en Allemagne,

études de sinologie, multiples voyages à travers le monde, etc.). L'un veut rompre avec son passé ; l'autre en fait son repère intangible (les souffrances du peuple juif, un viol subi dans sa jeunesse). Un rapprochement aurait été impossible entre deux êtres si différents, si le désir n'avait pas bâti un pont entre eux au-delà de toute compréhension.

La rencontre se produit à Hong Kong, lieu par excellence de contact entre l'Orient (la Chine) et l'Occident (la Grande Bretagne), et symbolique à ce titre de la mitoyenneté. Qui plus est, l'île est en train d'être rétrocédée à la Chine (l'action du roman a lieu avant 1997) et les personnages n'y sont que de passage (lui, à l'occasion de la première de sa pièce de théâtre, elle, en voyage d'affaires).

Façonnée par des facteurs historiques divergents, l'identité des sujets hongkongais constitue un cas intéressant d'entre-deux. Nombreux sont les Chinois qui, pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, ont fui leur pays pour s'établir dans la possession britannique. Les désastres subis par la Chine hantent la mémoire des Hongkongais qui sont devenus, selon le romancier Paul Theroux (1997), des colonisés qui n'aspirent pas à l'indépendance. Ce sont des gens toujours en transit, appartenant à une classe internationale qui se suffit à elle-même (« world-class practitioners of self-sufficiency »)³. D'autres rajustements ont été imposés

³ Paul Theroux, « Memories That Drive Hong Kong », *New York Times*, 11 juin 1997, A21.

par le rattachement de Hong Kong à la Chine en 1997. Par ailleurs, la situation de la colonie doit être mise en relation avec les mutations apparues dans les dernières décennies à l'échelle mondiale. Comme le remarquait D. Hoffmann-Axthelm, les identités nationale et ethnique se définissent différemment, de nos jours, les frontières internationales ayant perdu de leur importance.⁴

Marguerite quitte la première la métropole asiatique et le dramaturge reste avec les souvenirs démêlés à moitié : « Tu ne pouvais plus ni avancer ni reculer, tu ne pouvais rien faire » (*LHS*, p. 201, c'est-à-dire exactement au milieu du livre). Si le désir qu'elle lui inspirait lui avait rendu supportable la remémoration, après son départ, il doit provoquer lui-même le flux des souvenirs, acte si longtemps évité, pour dévider l'écheveau de son histoire commencée. Il ne peut se permettre d'abandonner le récit puisque le démon réveillé doit être assujetti. C'est l'occasion de régler une fois pour toutes les comptes avec son passé. D'autre part, en tant qu'écrivain, le personnage est sous l'emprise d'une loi esthétique : le récit entamé exige impérieusement sa suite.

⁴ Dieter Hoffmann-Axthelm, « Identity and Reality: The End of the Philosophical Immigration Officer », *Modernity and Identity*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p. 199.

La vie vécue en Chine ne sera pas qu'une simple remémoration, une *Erinnerung*. Provoquée et conduite par l'incessant questionnement de Marguerite, l'histoire est l'œuvre d'un écrivain qui s'impose une distanciation à l'égard des événements qu'il évoque (le personnage parle de soi-même à la troisième personne du singulier). La remémoration implique ainsi inévitablement un acte de perlaboration, *Durcharbeitung*. Catalyseur du récit, Marguerite est mue par la curiosité que lui inspire le passé de son amant, son esprit d'analyse la poussant à essayer de mieux comprendre leur relation. Elle est hantée par la tragédie que son peuple a traversée au XX^e siècle, et découvre une autre folie sanglante de l'histoire, nommée « Révolution culturelle ». La faute de l'origine ethnique est remplacée par celle de l'origine sociale, qui cède elle-même la place au « crime » que l'individu commet malgré lui, pris dans une mécanique mystérieuse qui le mène à sa perte. Au-delà de la singularité tragique de ces événements historiques, se lève le même spectre de la violence indomptable de l'Histoire, et ce que Lyotard disait des assassinats nazis peut être dit également des crimes maoïstes :

On peut, on doit, se souvenir de la Shoah, mais l'épouvante qu'elle fut n'est pas un objet historique, elle est matière à anamnèse. Non pas : que s'est-il passé ? Mais : comment l'impossible est-il possible ?⁵

⁵ Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, p. 100.

Mais en tirant le rideau sur son passé, le héros ne pouvait couper tous les liens qui le rattachaient à son existence antérieure. Il continue à écrire sur une Chine qu'il connaît très bien et à laquelle il ne veut plus penser. Comme l'auteur Gao Xingjian, il vit en France et écrit des romans et des pièces de théâtre à sujet chinois. La distinction auteur réel/écrivain fictif reste essentielle mais on ne peut pour autant négliger les rapports biographiques évidents entre les deux.

Le livre d'un homme seul nous proposait un fabuleux voyage à travers une Chine de la diversité, de l'hétérogénéité, que nous découvriions au-delà de la régularisation entreprise par l'utopie devenue réalité. Sous la loupe de l'ethnographe passionné, de l'anthropologue curieux, de l'historien méticuleux qu'est le personnage principal, l'identité nationale chinoise, apparemment monolithique, révèle des béances.

Le narrateur de *La montagne de l'âme* est même plus attiré par le spectacle éblouissant de la diversité à l'intérieur d'une Chine à la fois moderne et ancestrale, que le narrateur du *Livre d'un homme seul* ne l'est par le panorama du monde qu'il traverse (Hong Kong, Stockholm, Sidney, New York, Perpignan). Ce qui rapproche les rives opposées des différences culturelles est l'attitude épicurienne et compréhensive du narrateur, entée sur l'aspiration à l'unité originare de tous les groupes humains.

Le regard déconstructif, démystificateur agit dans *Le livre d'un homme seul* comme ferment libérateur des liens nationaux trop serrés. Près du Yangtse, le fleuve tellement chanté depuis l'Antiquité, le personnage ne veut pas manquer l'occasion de voir de ses propres yeux le flot mythique dont un proverbe dit qu'on ne peut mourir sans l'avoir vu. Il contemple alors avec déception l'immense courant d'eau :

Lorsqu'il escalada la haute digue de loess totalement dénudée, sans la moindre tache verte, il aperçut la berge opposée, de loess elle aussi, c'était une zone inondable sans aucune habitation, ni aucun arbre, des pentes boueuses formées par les crues et décrues, et au bas de ces pentes, des eaux fangeuses tourbillonnantes, le lit du fleuve se trouvait au-dessus du bourg. Ce fleuve boueux qui coulait avec tant d'impétuosité, à la couleur presque marron, était-il vraiment le fleuve Jaune, chanté depuis des milliers d'années ? Était-ce vraiment là que l'antique civilisation chinoise avait pris sa source ? (*LHS*, p. 258-259)

Il y a ensuite la langue de l'écriture, ce matériau insaisissable auquel l'écrivain reste farouchement attaché. Le personnage admet qu'il préfère sa langue maternelle en raison de sa facilité, mais celle-ci « n'est pas forcément [la] plus adapté[e], il a besoin de trouver sa propre tonalité, d'écouter attentivement ce qu'il écrit comme s'il écoutait une musique » (*LHS*, p. 454) et songe à un autre moyen d'expression, apte à mieux transmettre ses sensations. La même préoccupation pour la matérialité de la langue est (ré)affirmée par l'auteur Gao qui constate le caractère

haché de la phrase chinoise alors qu'en français la musicalité dépend de l'enchaînement syllabique et des allitérations.⁶ Le rituel pratiqué par l'écrivain avant de commencer à écrire (éteindre la lumière, fermer les volets, contempler un tableau, écouter de la musique religieuse) se situe au niveau du sensible justement pour agir sur la substance langagière, car son but est de « retrouver un rapport instinctif aux mots, pour ne plus avoir de rapport aux significations »⁷.

⁶ Gao Xingjian, Denis Bourgeois, *op. cit.*, p. 56.

⁷ *Ibidem*, p. 57.

5.2 La répression sexuelle

- Je hais la pureté. Je hais la bonté. Je ne voudrais d'aucune vertu nulle part. Je voudrais que tous soient corrompus jusqu'à la moelle. Aimes-tu l'amour ? Je ne veux pas parler simplement de moi, je veux dire l'acte lui-même.

- J'adore cela.

C'était par-dessus tout ce qu'il désirait entendre. Pas simplement l'amour qui s'adresse à une seule personne, mais l'instinct animal, le désir simple et indifférencié. Là était la force qui mettrait le Parti en pièces.

G. Orwell, 1984.

Le contrôle et la répression de la sexualité dans les régimes politiques autoritaires ont été souvent remarqués. Jenny Taylor observait, à propos de 1984, que cette politique n'est pas le corollaire d'un régime totalitaire, qu'elle en constitue, au contraire, l'un des piliers⁸. Le désir est étouffé justement en vue de la sublimation de son énergie en amour envers Big Brother et haine envers Goldstein. Cette explication de nature plutôt freudienne convient aussi au cas que nous analysons, si l'on envisage le culte de Mao et les campagnes périodiques contre les « éléments de la bande noire anti-Parti ». D'un autre point de vue, il s'agit ici d'un moyen de culpabiliser l'individu pour mieux pouvoir ensuite le brider et le punir. La nature complexe et imprévisible de l'être humain constitue une

⁸ Jenny Taylor, « Desire is Thoughtcrime », *Nineteen Eighty-Four in «1984»*, Londres, Paul Chilton et Crispin Aubrey, 1983.

menace potentielle et perpétuelle pour un régime totalitaire toujours à la merci d'éléments subversifs échappant à la répression. En tant que phénomène irrépressible, la sexualité sera toujours une de ses cibles préférées, contre laquelle il dressera ses normes, ses règlements, ses préceptes, ses obligations, ses interdits.

Venus chercher des preuves de l'activité réactionnaire de Tan Xinren, avec qui le narrateur partage une chambre, les gardes rouges ne trouvent comme éléments compromettants qu'un roman dont la couverture porte l'image d'une femme occidentale à demi nue (Tan traduisait des romans anglais dans ses moments de loisir) et quelques préservatifs. Plus tard, une enquête sera ouverte sur la veuve avec laquelle Tan aurait entretenu « des relations anormales entre personnes de sexe différent » (*LHS*, p. 84). Pas question de relations homosexuelles dans une telle société. En apercevant un couple de jeunes hommes dans un bar de Hong Kong, le narrateur ne peut s'empêcher de penser au sort de leurs semblables en Chine de Mao : le *laogai* ou même le peloton d'exécution.

Ce genre de répression libidinale mais aussi d'autres détails rappellent l'atmosphère de *1984*. Comme Winston Smith et Julie, le narrateur et Lin se rencontrent en cachette dans des lieux toujours différents, convenus lors du rendez-vous précédent. Et comme le héros orwellien, le

personnage central est marié à une femme qu'il ne voit plus, mais dont la fidélité envers le Parti constitue une menace perpétuelle pour lui, qui s'est déjà reconnu dans le syntagme « ennemi tapi dans l'ombre ». Bien entendu, il ne s'agit pas d'un comploter qui se préparerait à renverser le « pouvoir populaire » mais de quelqu'un que sa conscience empêche d'adhérer corps et âme à la politique de la terreur et du mensonge généralisés.

Les relations amoureuses occupent une place considérable dans ce roman sur la Chine des années 70. Chaque épisode remémoré amène un nouveau visage de femme et construit conséquemment un autre type de relation érotique. Dans la perspective du personnage, la femme est devenue une pièce de l'immense machine communiste à piéger l'individu. Les présences féminines qui manifestent de l'intérêt pour le héros constituent pour celui-ci des *indices machiniques* du danger et autant d'appâts prêts à l'entraîner dans les implacables rouages à broyer des destins humains. Si l'écrivain a réussi à survivre, c'est aussi parce qu'il est devenu conscient à temps de la chausse-trappe :

Et il était méfiant à l'égard des femmes, particulièrement de ces filles jeunes et belles qui semblaient pleines d'avenir et dont probablement il tomberait éperdument amoureux. À plusieurs reprises il avait été trahi et dénoncé. Quand il était encore à l'université, il était amoureux d'une étudiante de la même classe que lui. Le visage allongé et la voix pleine de douceur, cette adorable jeune fille en quête de progrès avait fait un

rapport idéologique au secrétaire du Parti où elle notait les propos sarcastiques qu'il avait tenus au sujet du roman révolutionnaire *Le chant de la jeunesse*, préconisé comme lecture obligatoire par la Ligue de la jeunesse communiste. L'étudiante n'avait bien sûr pas l'intention de lui nuire, elle éprouvait même une inclination à son égard, mais plus une fille était amoureuse, moins elle était capable de s'abstenir de s'en ouvrir au Parti, tout comme un croyant a besoin de confesser ses secrets au prêtre. (LHS, p. 22-23)

L'aventure fougueuse avec la belle collègue de bureau, fille d'un haut fonctionnaire et mariée à un chercheur de l'armée, se nourrit du trop plein d'énergie de la jeunesse. Lin est la première femme du héros, elle a presque le même âge que lui et représente dans l'histoire de ses amours le type de la femme raffinée devenue accessible. Mis en garde par le chef des cadres Wang Qi, le narrateur met fin à cette aventure qui aurait pu lui attirer des ennuis.

Cherchant un appui affectif pour résister à la pression qui l'accable, le narrateur met ses espoirs dans le mariage avec la jeune diplômée en biologie qu'il avait connue dans un petit bourg pendant les affrontements entre deux factions armées. Il ne réalise pas que ce qui les a réunis dans le même lit est la peur. Dans l'auberge où ils trouvent asile, ils échappent de justesse à une perquisition, alors que la jeune fille semble cacher elle-même un secret qui l'effraye. Et c'est toujours la peur qui, plus tard, réduira en cendres l'espoir de bonheur du héros, la nuit même de ses noces.

Réfugié dans une obscure localité de montagne où il devient professeur, le personnage est de nouveau confronté au danger féminin. Il garde une distance envers Maomei qui incarne un vieux fantasme masculin ou est perçue comme telle par le narrateur : la fille simple et fraîche, désireuse de se marier et attirée par le héros. Les villageois vantent les talents domestiques de Maomei et essaient de convaincre le professeur que la fille pourrait être une bonne compagne pour lui.

Sun Huirong est une autre fille qui doit être tenue à l'écart parce qu'elle menace de troubler les rapports réglementaires entre le professeur et son élève. Le sexe est, comme l'écriture, une liberté que le héros se permet. Mais, dans les deux cas, il doit faire preuve d'une prudence extrême.

Leurres d'un côté, les femmes deviennent elles-mêmes, de l'autre, des victimes. La déchéance ultérieure de Xiaoxiao et de Sun Huirong en témoigne. Une critique féministe pourrait y repérer facilement les deux rôles classiques assignés à la femme : l'innocente et la pute. Deux personnages, la jeune fille passionnée de littérature et surtout Marguerite, devraient absoudre l'auteur de telles critiques.

Si le Parti veille impitoyablement à la pureté des mœurs, cela ne concerne évidemment que les mortels ordinaires. Le grand dirigeant Mao, qui a eu plusieurs maîtresses, est resté au-dessus de tout contrôle, de toute loi, de toute remise en question.

5.3 La toile d'araignée

Que reste-t-il à l'individu qui a la malchance de vivre ces temps de vicissitudes ? Que peut-il faire pour sauver sa peau ? Éternelle question de l'être fragile confronté aux forces impitoyables de l'Histoire.

Au début, le personnage se cache sous le surnom de « Rêveur ». C'est pour lui un bouclier provisoire contre la terreur : « une sorte de garde-fou, sans cela tu aurais été "débusqué" depuis longtemps. » (*LHS*, p. 90) Et c'est toujours ce surnom qui semble avoir attiré l'attention de Lin sur lui.

Quant à la parole écrite, elle aide le héros à résister moralement au harcèlement et à la méfiance généralisés en lui permettant de libérer ses frustrations et de s'évader dans un « havre de paix ». Ici comme ailleurs, le personnage emprunte beaucoup à son auteur, pour qui l'écriture est une manifestation de vitalité qui l'aide à se définir et à mieux appréhender le réel par le mouvement de distanciation qu'elle présuppose et qui est en même temps une fuite :

[...] l'écriture c'est une façon de prendre la fuite ! Ça commence avec la fuite devant l'oppression politique, mais aussi il y a la fuite devant les autres, parce qu'on étouffe souvent par les autres. C'est seulement quand je suis en fuite que je me sens vivant, c'est seulement dans la fuite que je retrouve toute ma liberté... La liberté de me parler, de bien

ressentir les choses. Peut-être n'y a-t-il pas d'autre but, dans l'écriture, que de prendre la fuite. (*LHS*, p. 13)

Mais le mot écrit, même destiné exclusivement à soi-même est un péril de plus. Le héros doit trouver des cachettes pour ses manuscrits ou les détruire, comme l'a fait Gao Xingjian lui-même.

Dans un régime dont l'idéologie est fondamentalement manichéenne, il n'est pas possible de rester à l'écart, car la neutralité est aussi punie. « Qui n'est pas avec nous est contre nous », dit le slogan bien connu qui rend impossible le désengagement politique. Comme Winston Smith, le personnage doit simuler son appui au Parti, dans la peur qu'un détail infime ou une hésitation puisse le trahir :

Autour de lui, tout le monde s'époumonait, lui-même devait absolument crier pour être entendu de son entourage, il ne suffisait pas de lever le poing. Il savait que dans l'assistance, toute personne qui faisait un geste différent des autres risquait d'attirer l'attention sur elle ; il sentait même les piques des regards lui transpercer le dos. Il transpirait. Pour la première fois, il sentit qu'il était sans doute un ennemi, qu'on allait probablement l'exterminer. (*LHS*, p. 41)

Mise en pratique, l'idéologie communiste a engendré une machine oppressive qui allait échapper au contrôle de ses initiateurs. Dans tous les pays communistes, des vagues successives de répression ont profondément touché la société, sans épargner non plus le noyau des

premiers membres marquants du mouvement, qui se sont vus évincés et punis, paradoxalement, comme ennemis du régime. Après avoir fouillé dans le passé des citoyens à la recherche d'une faute ou d'un détail compromettant, l'idéologie totalitaire a imposé la participation « volontaire » de chacun à la « construction » de la nouvelle société pour pouvoir demander finalement les comptes de cette participation.

Rien n'est plus sûr dans un univers où les vérités d'aujourd'hui peuvent devenir les égarements graves de demain. Si l'on a la malchance d'entrer dans la mire des enquêteurs, des fautes insignifiantes seront exagérées, d'autres vers lesquelles l'on a été poussé seront féroce­ment imputées et, si les preuves ne suffisent pas, la trahison sera fabriquée de toutes pièces.

Le héros du roman de Gao sait qu'un jour son *procès* sera entamé et choisit une sorte d'*atermoiement illimité* en changeant systématiquement de place. L'important est d'ajourner autant que possible le commencement d'une enquête, car comparaître c'est être condamné. En adoptant cette tactique, le personnage mise sur l'inertie bureaucratique de la machine : elle a besoin d'un certain laps de temps pour le repérer et commencer à tisser la toile d'araignée autour de lui avant de le dévorer.

Il ne lui reste que la fuite, car la machine communiste ne peut être affrontée directement ; elle s'impose toujours, elle gagne toujours. Quoiqu'il soit possible d'admettre, *après un temps*, qu'une ligne politique

ou un individu n'ont pas été coupables et de prononcer leur réhabilitation (appelée *rectification* aux temps de la Révolution culturelle), l'acquittement ne peut être obtenu durant le *procès*. Par ailleurs, la reconnaissance d'une telle erreur entraîne le châtement de ceux qui ont contribué autrefois à la peine injuste (et qui, au moment de l'enquête ou du procès, ne pouvaient faire autrement sans avoir eux-mêmes des ennuis). Quoi qu'il en soit, l'idée de la punition règne partout. Le fonctionnement de la machine communiste demande toujours des coupables.

À part le *Grand Timonier*, n'importe qui peut arriver, à tort ou à raison, au banc des accusés. Le livre rappelle quelques faits de cette période tumultueuse : voulant se sauver en Mongolie, Li Biao « s'écrase » avec son avion ; la révolte des étudiants est d'abord encouragée puis matée, et les dirigeants rebelles des universités pékinoises tombent en disgrâce.

Dans son journal de prison, *Journal du bonheur*, N. Steinhard fait l'inventaire des possibilités de « sortir » d'un univers concentrationnaire (dans le sens large du terme). Il trouve une solution mystique, la foi, et trois voies laïques : l'acceptation de la mort, l'inadaptation totale au système et la lutte acharnée⁹. L'auteur comprend, peut-être, par « sortir »

⁹ Je résume les solutions dont Steinhard parle dans son livre. La première solution est celle mentionnée brièvement par le personnage de Soljenitsyne, Alexandre Isaievitch, dans *Le premier cercle*, solution à laquelle il revient dans le premier tome de *L'Archipel*

ne pas signer de pacte avec le pouvoir. Nous nous sommes arrêté à ces possibilités pour la beauté de leur caractère exceptionnel. On doit se demander, d'autre part, s'il est possible, en choisissant une de ces solutions, de s'en sortir *vivant*, surtout à l'époque de la Révolution culturelle.

La tactique du héros du roman est un peu plus complexe. Il a compris que rester trop longtemps à la même place c'est s'enliser dans la bourbe créée par les engrenages locaux du pouvoir qui travaillent à sa perte. Une fois arrivé dans un nouvel endroit, une autre machine destructrice se met en branle. Le personnage feint d'abord l'adhésion (les livres de Mao sur son bureau en sont le signe) et, quand il n'a plus le choix, il s'implique politiquement (sa participation à l'organisation d'une équipe de gardes rouges rebelles). Lorsque la situation devient menaçante, le

du Goulag. En passant le seuil de la chambre où l'on est enquêté, il faut accepter l'idée d'être mort. On peut avoir des regrets mais la résolution de ne plus appartenir à ce monde doit être ferme, sincère et irrévocable. C'est à partir de ce moment-là qu'on ne pourra plus être menacé, piégé, soumis au chantage.

La deuxième solution appartient au Braillard, personnage de l'ouvrage satirico-philosophique *Les hauteurs béantes* d'Alexandre Zinoviev et elle consiste dans la totale inadaptation à la société. Le Braillard n'a pas de famille, de domicile, de papiers. C'est un vagabond qui vit au jour le jour de ce qu'on lui donne, de ce qu'il trouve ou du fruit de ses menus travaux. Pour rien au monde, il n'entrerait dans le système. Il ne suit même pas l'exemple du héros d'une nouvelle d'Arthur Schnitzler, qui, obsédé par la peur de la responsabilité, devient porcher.

La troisième solution est celle de Winston Churchill et de Vladimir Bukovski : au temps de malheur, tyrannie, misères ou dangers, on n'abdique pas, mais on découvre paradoxalement un désir peu commun de vivre et de lutter. En mars 1939, Churchill dit à Marthe Bibesco : « Il y aura la guerre. L'empire britannique ira en fumée. La mort nous guette tous. Et je me sens rajeunir de vingt ans. » Une attitude similaire est celle de Bukovski, qui raconte qu'il n'a pu fermer l'œil de toute la nuit après avoir reçu la convocation pour le lendemain au siège du KGB. Mais pas à cause de l'angoisse ou de l'incertitude. Il était *impatience* de rencontrer enfin les bourreaux et de les affronter.

héros n'hésite pas à s'attaquer à ses adversaires (Danian, par exemple, le leader d'une faction rivale). Les relations avec des personnes influentes s'avèrent aussi très utiles pour éviter les embûches (son amante Lin, le chef des cadres Wang Qi, le secrétaire Lu). Il essaie même d'impliquer des cadres supérieurs du Parti, mais les temps sont troubles et personne ne veut assumer de responsabilités, sinon pour des raisons de sécurité personnelle. Visiblement irrité sous ses airs autoritaires et froids, le représentant du Comité central évite adroitement de prendre parti, et les membres du groupe plein de fougue et de combativité, venus chercher de l'aide, ressentent le danger qui plane au-dessus de leurs têtes :

- Que vous vouliez vous rebeller, vous les jeunes, c'est bien ! Moi aussi je me suis rebellé, j'ai fait la révolution, et on a fait la révolution contre moi, j'ai commis des erreurs aussi, mon expérience est de toute façon plus grande que la vôtre. Je suis prêt à présenter mes excuses si j'ai prononcé des paroles erronées, blessé les sentiments de certains camarades qui ont ressenti une juste indignation. Que voulez-vous de plus ? Est-ce que vous ne risquez pas de commettre un jour des erreurs ? Est-ce que vous aurez toujours raison ? Je n'oserais pas l'affirmer. À part le président Mao qui, lui, est toujours dans le juste – on ne doit pas en douter – qui parmi nous peut vraiment se prévaloir de ne jamais commettre d'erreurs ? Ah ah ! (LHS, p. 193)

5.4 « Je est un autre »

L'usage des pronoms personnels *tu/il* pour désigner le personnage principal, là où un emploi classique aurait imposé le seul *je*, constitue sans doute la caractéristique narrative la plus évidente du roman. Il est à remarquer que la distinction que Leo Spitzer faisait entre le « Je racontant » (*erzählendes Ich*) et le « Je raconté » (*erzähltes Ich*) s'avère insuffisante pour l'étude de ce roman. En faisant une analyse plus nuancée, Gérard Genette a trouvé plusieurs fonctions possibles au narrateur¹⁰ : une fonction purement narrative (raconter une histoire); une fonction de communication (établir le contact avec le lecteur); une fonction de témoignage (attester, citer des faits qui ancrent le récit dans le réel); une fonction de régie (organiser la composition du texte); une fonction idéologique (commenter, exprimer ses idées); on peut aussi parler d'une fonction méta-narrative (évoquer le processus d'écriture du texte). Dans ce roman, Xingjian a recours à toutes ces fonctions, la polyvalence du narrateur annonçant l'éclatement de son identité.

L'écrivain reprend dans *Le livre d'un homme seul* une technique narrative expérimentée déjà dans *La Montagne de l'âme*, où plusieurs pronoms personnels (*je, tu, il*) fonctionnaient comme des projections

¹⁰ Gérard Genette, *Figures, III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972.

différentes du même narrateur. Quant au personnage féminin désigné dans *La Montagne de l'âme* par *elle*, qui accompagne le héros quelque temps dans ses pérégrinations en montagne, il peut être une fiction créée par le personnage principal pour alléger sa solitude. Fiction dans le monde de la fiction du livre, *elle* se manifeste comme la personnification de l'inconnu objet de la quête du narrateur. Esprit tortueux, sauvage et imprévisible, *elle* est aussi l'incarnation du désir d'approcher l'altérité qui menace et fait peur, mais dont *il* a besoin et qui l'attire. Dans ce jeu de pronoms, le *nous* est banni puisque hypocrite (sans doute, le pronom en question rappelle-t-il à l'auteur ce que voulait dire la dictature des masses).

Bien au fait de la littérature française moderne et des théories littéraires du XX-e siècle (ses publications *Premier essai sur les techniques du roman moderne* – 1981, *À la recherche du théâtre moderne* – 1987, *Sans isme* – 1996 en constituent la preuve), Gao Xingjian est imprégné des théories narratives occidentales dans ses écrits, qui gardent, quand même, la couleur inimitable de la tradition littéraire chinoise. La forme aseptisée de ses récits, l'écriture dénotative, débarrassée de métaphores du *Livre d'un homme seul*, ainsi que l'utilisation des pronoms personnels dans ses deux derniers romans portent visiblement la marque du nouveau roman. Certes, le *tu* des romans de Gao n'a pas l'effet du *vous* de *La modification* de Michel

Butor.¹¹ Le pronom au singulier n'est pas une interpellation adressée au lecteur; c'est de l'identité du personnage qu'il s'agit et celle-ci comporte plusieurs hypostases : *je, tu, il*. Comme le remarque François Vermorel à propos de *La Montagne de l'âme* :

Les pronoms « je » et « tu » semblent former les deux faces d'un même personnage narrateur. Alors que « je » a des préoccupations d'ordre plutôt intellectuel, le « tu » est plus sensible aux tentations sexuelles, dussent-elles se compliquer de dilemmes moraux ou sentimentaux.¹²

Quand ces hypostases identitaires ne sont pas synchroniques, leur complémentarité s'atténue et leur emboîtement devient difficile. C'est la situation de *tu* et de *il* du *Livre d'un homme seul*, qui gardent des connexions minimales entre eux, semblant désigner des personnages distincts. Et, puisque la « vérité » unique du récit autobiographique a été depuis longtemps minée, il ne reste qu'à constater la relativité de chacun des portraits représentant *je, tu* et *il* qui composent le *moi*. Comme dans un tableau impressionniste, la réalité représentée change en fonction du moment de la « la prise de vue », de la perspective choisie, ainsi que de l'état d'esprit, du style et de la vision de l'artiste. Quelle est donc la « vraie » image ? Où est-elle ? Partout et nulle part.

¹¹ Dans *La modification*, le narrateur était *vous*, appellation intrigante qui arrachait au lecteur une participation affective particulière au monde de la fiction. Mais cette trouvaille, n'était-elle pas un moyen de mettre à l'épreuve l'éclatement de l'identité du lecteur ?

¹² François Vermorel, « La Montagne de l'âme » in « Archives », www.avoir-alire.com

Dans *Le livre d'un homme seul*, les chapitres sur *il* et *tu* se succèdent suivant un schéma musical caractérisé par un jeu subtil de symétries cachées et d'échos à distance. Le déroulement de l'action dans le présent est lié à l'emploi de la deuxième personne alors que le regard rétrospectif est marqué par la troisième personne. L'emploi de *il* reflète le détachement que le narrateur s'impose dans la remémoration des faits vécus à l'époque de la « Révolution culturelle ». César se servait de *il* lorsqu'il parlait de sa propre personne dans ses *Commentaires* pour faire considérer « la décantation historique comme terminée, la version qu'il donne comme définitive. »¹³ Chez Gao, il s'agit d'une attitude qui a pour but de figer sa souffrance passée, transformer celle-ci en objet de contemplation esthétique, en la rendant ainsi inoffensive pour sa vie présente. Par ailleurs, le *tu* exprime le besoin du héros de combler sa solitude, son désir de communication.

Quoique créé selon le modèle de l'auteur, le personnage-narrateur finit par avoir sa propre identité, son existence autonome. C'est comme si, en faisant plusieurs radiographies écrites d'une vie, on créait un ou plusieurs êtres différents :

Ça suffit ! dit-il.

Qu'est-ce qui suffit ? demandes-tu.

Il dit que ça suffit, il faut en finir avec lui !

¹³ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 84.

De qui parle-t-il ? Qui doit en finir avec qui ?

Lui, ce personnage sous ta plume, il faut y mettre fin.

Tu dis que tu n'es pas l'auteur.

Dans ce cas, qui est l'auteur ?

Ça, ce n'est pas clair, lui-même sans doute ! Toi, tu n'es que sa conscience.

Comment faire alors pour toi ? Si c'est fini pour lui, ce sera la même chose pour toi, non ?

Tu dis que tu peux devenir simple lecteur, ou comme un spectateur au théâtre, ce qui est dans le livre n'a pas grand-chose à voir avec lui.
(LHS, p. 477)

Le dialogue entre *tu* et *il* à la fin du livre est une manière d'afficher la fiction, d'exhiber l'acte de l'écriture, plaisir que Kundera s'offre lui aussi de temps en temps lorsqu'il fait entendre sa voix d'auteur faisant partie du livre et donnant son avis sur les faits racontés. C'est un peu l'équivalent des brèves apparitions de Hitchcock dans ses films. Geste complice à l'égard du spectateur/lecteur qui voudrait dire : « Oui, je suis l'auteur et maintenant je vais entrer dans le monde fictif pour devenir personnage et vous faire de là-bas un clin d'œil. » Mais ce dialogue entre les deux représentations de la conscience de l'auteur fait aussi référence à la métafiction et à la mise en abyme du récit. Gao interroge sans cesse l'acte de l'écriture : quel est le rapport entre ce dernier, la fiction romanesque, le réel et la représentation du réel dans l'histoire ?

Parti à la recherche de la *Montagne de l'âme*, le narrateur du roman qui porte le même titre erre longtemps dans la région qu'on lui avait indiquée sans parvenir à atteindre son but. « Plus tu marches plus tu t'éloignes »¹⁴, lui dit un vieil homme, et le héros avoue à la fin du livre ne rien comprendre. Par contre, le personnage du *Livre d'un homme seul* est déjà résigné : il ne recherche plus à gagner aucune montagne de l'âme. C'est pourquoi, il finit prosaïquement : « Par l'avion de midi passé, tu rentres à Paris. » (*LHS*, p. 486)

¹⁴ Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, éd. cit., p. 631.

6. Conclusion

Notre analyse des quatre romans dans cet ouvrage a eu comme objet privilégié l'identité des personnages principaux, qui vivent d'abord sous le régime communiste et ensuite en exil. C'est ce changement qui impulse une prise de conscience aiguë ou même une crise identitaire, qui les amène aussi à reconsidérer leur expérience du totalitarisme. Dans ce processus d'évaluation du devenir, la mémoire et l'oubli interviennent conjointement pour assurer (ou pour construire) la cohérence du sujet dans l'appropriation de sa durée : ils engendrent la perspective où s'ordonne logiquement une existence.

Si ces romans sont centrés sur l'autoquestionnement et les dilemmes des personnages, le cadre social, historique et culturel constituant la toile de fond de leur aventure existentielle est également apte à susciter une profonde réflexion. L'analyse de la problématique identitaire conduit de la sorte à une remise en question, plus ou moins explicite, de la construction des identités sociale et nationale. Rien de surprenant, car

l'histoire des personnages se déroule à l'époque du déclin des grands récits historiques annoncé par Jean-François Lyotard¹.

La révolution socialiste qui a eu lieu au siècle passé dans certains pays, et qui, dans la perspective marxiste, était une révolution économique, liée à la propriété des moyens de production, au lieu de libérer l'individu a conduit d'une manière apparemment paradoxale à son enchaînement. S'agit-il d'une confiscation ou d'un détournement du sens de la révolution ? Difficile d'accepter aujourd'hui cette thèse après avoir constaté que *tous* les pays communistes ont connu le phénomène totalitaire. Il apparaît plutôt que le communisme ne peut pas ne pas être totalitaire, il ne peut jamais arriver à l'idéal de la société sans classes. Si la mise en application de l'utopie a abouti à la dystopie, il faut alors chercher les germes du mal dans cette théorie du bonheur, de l'égalité et de la liberté.

La synthèse du phénomène totalitaire et en particulier du communisme, dans le deuxième chapitre, a tracé les cadres et les jalons nécessaires à notre étude critique des romans choisis, travail dont l'ossature est constituée par trois thèmes interreliés : l'identité, la mémoire et l'expérience du communisme.

¹ Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

La logique génératrice de violence, trait caractéristique aux régimes totalitaires, se fait mieux sentir dans le roman de Gao et cette représentation n'est pas un hasard ou une question de vision romanesque puisqu'elle correspond au fait que la révolution chinoise a été authentique alors qu'en Roumanie et dans la République tchécoslovaque, où se passe l'action des autres romans, le communisme a été un produit social imposé par la force. Mais au-delà des particularités nationales, les trois variantes du communisme révèlent la même mécanique implacable de régularisation de la société et de sujétion de l'individu.

Le phénomène d'*esseulement* conceptualisé par H. Arendt, surtout à la suite de l'analyse du nazisme, sera confirmé plus tard par évolution des régimes communistes. S'il a pu être exploité par les idéologies pour leurrer les masses et les ranger dans des colonnes organisées pour porter la guerre contre les « ennemis », il sera en même temps un déclencheur de crise pour tous les autres qui ne veulent pas adhérer au mouvement.

En fait, l'*esseulement* prépare ou parachève la perte de l'identité individuelle dans l'anonymat des masses. La grande bataille des personnages des romans étudiés dans notre travail est de conserver leur *moi* tout en atteignant d'autres objectifs (immigrer, continuer à exercer leur métier, sauver leur peau, etc.) Comme dans la vie, ce ne sera pas

toujours possible et les personnages devront faire un choix, dont nous avons analysé les implications. Tout un complexe de facteurs interviendra ici pour définir l'unicité de la situation existentielle de chaque personnage.

Si l'énumération des faits ne rend pas la complexité d'une situation, elle peut quand même la suggérer. Pour prendre à titre d'exemple le cas de Windisch, on pourrait mentionner : la corruption des autorités, les préjugés patriarcaux, la relation du meunier avec son épouse, la place de la minorité allemande dans la société roumaine sous le régime de Ceaușescu, etc.

On pourrait ignorer la couleur locale des situations et garder juste ce qui rapproche les différents personnages des quatre romans dans leur attitude essentielle. On voit alors que tous ces personnages aspirent à échapper à l'emprise lourde de leur temps historique. Mais au-delà de l'univers totalitaire, il y a un autre monde qu'ils doivent affronter. C'est la terre de l'exil et de la liberté. C'est là où Tamina perd petit à petit toute son identité, à mesure que son passé, lié à la mémoire de son mari, s'efface de sa mémoire. Le personnage du *Livre d'un homme seul* clame sa nouvelle vie de libertés mais ses passagères relations amoureuses ne confirment que sa solitude. Paradoxalement, les personnages les plus libres de ces romans sont Tereza et surtout Tomas, qui reviennent de

l'exil dans leur pays communiste où ils se détachent avec *légèreté* des persécutions du régime.

L'exil des personnages n'est pas seulement un choix fait pour fuir le communisme mais il devient aussi l'occasion pour porter un autre regard sur l'idée de nation, concept cher aux régimes totalitaires. Et le déracinement des personnages n'entraîne pas un autre enracinement ailleurs. Dans ces romans, on n'entend plus les voix du sol ou de la race mais la voix de l'individu. C'est, peut-être, la raison pour laquelle on aperçoit parfois l'ombre de la solitude rôder discrètement autour des personnages.

Né à la frontière disputée par deux mentalités, deux cultures, deux mondes, le sentiment de l'exil se définit comme l'état du Soi contraint de vivre dans le monde de l'Autre. L'exil, comme situation qui amène la mêmeté à l'altérité, est un thème important commun aux romans de mon corpus. Il se situe également au point d'articulation des deux mouvements contradictoires, celui lourd et centripète de l'Histoire et celui léger et centrifuge de l'individualisme.

Bibliographie

a. Corpus

Gao, Xingjian: *Le livre d'un homme seul*, La Tour d'Aygues, Éditions de l'Aube, 2000.

Kundera, Milan : *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1992.

Kundera, Milan : *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1999.

Müller, Herta : *L'homme est un grand faisan sur terre*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1990.

b. Théorie et critique littéraires

— : *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1965.

Butor, Michel : *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1995.

Genette, Gérard : *Figures, III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972.

Kundera, Milan : *L'art du roman*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1986.

Kundera, Milan : *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, collection

« Folio », 1993.

Ponge, Francis : *Le grand recueil, Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.

Scarpetta, Guy : *L'âge d'or du roman*, Paris, Éditions Grasset et

Fasquelle, collection « Figures », 1996.

Scarpetta, Guy : *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985.

c. Livres et articles reliés au corpus

— : *Herta Müller*, édité par Brigid Hainess, Cardiff, University of Wales

Press, collection « Contemporary German Writers », 1998.

Binder, Rodica : « Fiica bilingva a totalitarismului : Herta Müller »,

România literară, no. 30, 29 juillet, 1998.

Binder, Rodica : « În capcană », *România literară*, no. 17, 6 mai, 1998.

Brunel, Pierre : « Œdipe laveur de vitres », *Transparences du roman, Le*

romancier et ses doubles au XX^e siècle, Paris, José Corti, 1997.

Chvatik, Kvetoslav : *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris,

Gallimard, collection « Arcades », 1995.

Lee, Mabel : « Gao Xingjian's Lingshan/Soul Mountain : Modernism and

the chinese writer », *Heat*, New Australian Literary Quarterly,

Ivor Indyk, no. 4, 1997.

Le Grand, Eva : *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur,

Paris, L'Harmattan, 1995.

Lug, Sieglinde : « Afterword », *Nadirs*, University of Nebraska Press, 1999.

- Mertens, Pierre : *L'agent double, Sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*,
Bruxelles, Éditions Complexe, Le Regard Littéraire, 1989.
- Misurella, Fred : *Understanding Milan Kundera : Public Events, Private Affairs*, Columbia S. C., University of South Carolina Press, 1993.
- Tremblay, Mylène : entretien avec Herta Müller in :
www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/herta_muller_interview.html
- Vermorel, François : « La Montagne de l'âme », *Archives*,
www.avoir-alire.com

d. Totalitarisme

- Arendt, Hannah : *Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Aron, Raymond : *Démocratie et totalitarisme*, Paris, Gallimard, 1965.
- Colț, Radu : « Adevăruri despre PCR : 80 in București și mai puțin de 1000 in toată țara », *Magazin istoric*, no. 6/1999.
- Foucault, Michel : *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Freund, Julien : *L'essence du politique*, Paris, Éditions Sirey, 1965.
- Friedrich, Carl et Brzezinski, Zbigniew : *Totalitarian dictatorship and autocracy*, Praeger Publishers, New York, 1972.
- Furet, François : *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995.
- Golfin, Jean : *La pensée de Mao Tsé-Toung*, Toulouse, Privat, 1971.

- Kundera, Milan : « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le débat*, novembre 1983.
- Mao, Tsé-Toung : *La guerre révolutionnaire*, collection 10/18, 1962.
- Neumann, Franz : *Behemoth, Structure et pratique du national-socialisme, 1933-1944*, Paris, Payot, 1987.
- Polin, Claude : *Le Totalitarisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- Rousset, David : *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- Steinhard, Nicolae : *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1992.
- Taylor, Jenny : « Desire is Thoughtcrime », *Nineteen Eighty-Four in 1984*, Londres, Paul Chilton et Crispin Aubrey, 1983.

d. Sujets divers

- : « Julia Kristeva : 1966-1996. Aesthetics, Politics, Ethics », *Parallax*, no. 8, juin – septembre, Griselda Pollock, 1998.
- : *Questions féministes*, no. 2, 1978.
- Arendt, Hannah et Jaspers, Karl : « Lettre de 4/3/1951 », *Correspondance, 1926-1969*, Paris, Payot, 1996.
- Cioran, Émile : « Entretien avec Fernando Savater », *Entretiens*, Paris, Gallimard, Collection « Arcades », 1995.
- Gao, Xingjian et Bourgeois, Denis : *Au plus près du réel. Dialogues sur*

l'écriture (1994-1997), La Tour d'Aygue, Éditions de l'Aube,
collection « Regards croisés », 1997.

Grinberg, Léon et Rebeca : *Idendidad y Cambio*, Buenos Aires,
Kargieman, Barcelona, Paidos - Iberica, 1980.

Hoffmann-Axthelm, Dieter : « Identity and Reality: The End of the
Philosophical Immigration Officer », *Modernity and Identity*, Oxford,
Basil Blackwell, 1992.

Irigaray, Luce : *Sexes et parentés*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

Kant, Emmanuel : *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris,
Librairie Philosophique J. Vrin, 1964.

Kundera, Milan : *L'immortalité*, Paris, Gallimard, NRF, 1990.

Kundera, Milan : *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, collection « Folio »,
1994.

Lyotard, Jean-François : *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.

Mucchielli, Alex : *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France,
1986.

Sartre, Jean-Paul : *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 1961.

Theroux, Paul : « Memories That Drive Hong Kong », *New York Times*, 11
juin 1997.