

INTER-TEXTES ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Édition annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée
du Département de Langue et de Littérature Françaises
de l'Université Aristote de Thessalonique

Numéro 20
Thessalonique, décembre 2020

PENSER LE ROMAN AVEC MILAN KUNDERA

Florian Beauvallet

Jakub Češka

Christos Grosdanis

Camille Lécuyer

Daniela Tomescu

Afifa Zaghouani

Peter Žiak



ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

INTER-TEXTES

Revue annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

ISSN : 2241 – 1186

Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Γραφείο 05 – Νέα Πτέρυγα Φιλοσοφικής Σχολής, Τ.Θ. 81 – 54124 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα : +30-2310.997494 & 997507, Fax : +30-2310.997489

Ηλεκτρονική Διεύθυνση : egrammat@frl.auth.gr

Ιστοσελίδα : <http://esg.frl.auth.gr/>

Laboratoire de Littérature Comparée

Bureau 05 – Nouvelle aile de la Faculté des Lettres

Université Aristote de Thessalonique

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

Tél : +30-2310.997494 & 997507, Télécopieur : +30-2310.997489

Courriel : egrammat@frl.auth.gr, Site : <http://esg.frl.auth.gr/>

Επιστημονική επιτροπή / Comité scientifique : Martine Boyer-Weinmann

Philippe Zard

Ioanna Naoum

Martha Vassiliadi

Eugenia Grammatikopoulou

Christos Grosdanis



RESEARCH COMMITTEE
ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

Συντονισμός έκδοσης / Coordination éditoriale : Christos Grosdanis, Eugenia Grammatikopoulou

Διορθώσεις / Révisions : Andreas Papanikolaou, Christos Grosdanis

Σχεδιασμός έκδοσης / Conception graphique : Chryssa Moisidou

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με το νόμο : Επίκουρη καθηγήτρια Ευγενία Γραμματικοπούλου,

Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ

Γραφείο 03 Π.Κ. Φιλοσοφικής Σχολής – 54124 Θεσσαλονίκη

Responsable de l'édition devant la loi : Professeure assistante Eugenia Grammatikopoulou,

Département de Langue et Littérature Françaises

Bureau 03 – Vieux Bâtiment de la Faculté des Lettres

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

TABLE DES MATIÈRES

BEAUVALLET FLORIAN

(Université de Rouen)

« Le théâtre de l'existence ou l'histoire du roman selon Milan Kundera » 9

ČEŠKA JAKUB

(Université Charles de Prague)

« La leçon de l'art du roman de Vančura » 21

GROSDANIS CHRISTOS

(Université Aristote de Thessalonique)

« “Je n'ai pas quitté la poésie, je l'ai trahie” : aspects de l'antilyrisme dans l'œuvre de Milan Kundera » 35

ŽIAK PETER

(Université Constantin de Nitra)

« Le geste brutal du romancier : Milan Kundera et la morale du roman subversif » 49

TOMESCU DANIELA

(Université Laurentienne de Sudbary)

« Relire Kundera : art du roman, embarras du référent et frontières de la fiction » 61

ZAGHOUBANI AFIFA

(Université de Tunis)

« Milan Kundera et le “droit d'auteur”. Regards croisés sur l'esthétique de la réception de l'œuvre littéraire » 77

LÉCUYER CAMILLE

(Université de Toulouse II Jean Jaurès)

« La bibliothèque kundérienne : une poétique en filigranes » 91

NOTE DE LA RÉDACTION

Rares sont les romanciers qui ont réfléchi autant que Milan Kundera sur l'art du roman : sa raison d'être et son histoire, son rapport à la modernité et aux autres genres littéraires. Qui plus est, cette réflexion va de pair avec sa conviction quant à la puissance gnoseologique du roman, à savoir sa capacité à explorer le monde concret de la vie. Le présent numéro de la revue *Inter-Textes* est consacré à la conception kundérienne de l'art du roman, telle qu'elle se dégage de son œuvre critique et sa propre pratique romanesque. Les sept contributions interdisciplinaires rassemblées ici examinent les grands thèmes qui traversent la pensée kundérienne, dans le but de saisir sa pertinence et son originalité ainsi que de s'interroger sur ses limites. Parmi les sujets abordés par les participants/participantes, notons l'interrogation de Kundera sur la figure du romancier et les registres littéraires, la question du rapport entre son œuvre fictionnelle et son œuvre essayistique et ses affinités électives avec d'autres penseurs du roman, écrivains et théoriciens. Nous espérons que cette exploration de la réflexion kundérienne sur l'art du roman contribuera, de façon féconde, à la meilleure compréhension de celle-ci, de même qu'aux discussions autour de la place que son œuvre critique occupe au sein des grandes théories du roman.

Ce projet ne se serait pas réalisé sans la motivation de plusieurs personnes. Nous tenons d'abord à remercier vivement les membres du comité scientifique pour leur aide précieuse et leur excellente collaboration : Martine Boyer-Weinmann, professeure de littérature contemporaine, Philippe Zard, maître de conférences en littérature comparée, et les deux professeures assistantes également spécialistes en littérature comparée, Ioanna Naoum et Martha Vassiliadi. Nos remerciements vont également aux contributeurs et contributrices qui ont répondu avec enthousiasme à notre appel. La révision des articles a été confiée à Andreas Papanikolaou ; qu'il en soit ici également remercié. Nous voulons aussi exprimer notre gratitude au Comité de Recherche de l'Université Aristote pour son soutien financier en cette période de crise.

EUGENIA GRAMMATIKOPOULOU
Professeure assistante (Section de Littérature)
Directrice du Laboratoire de Littérature Comparée
Département de Langue et de Littérature Françaises

CHRISTOS GROSDANIS
Chercheur postdoctoral (Section de Littérature)
Département de Langue et de Littérature Françaises

LE THÉÂTRE DE L'EXISTENCE OU L'HISTOIRE DU ROMAN SELON MILAN KUNDERA

Il est souvent admis que l'œuvre de Milan Kundera se divise en deux hémisphères, l'un abritant l'œuvre de fiction (romans, nouvelles et théâtre) tandis que l'autre rassemble des textes théoriques sur l'art et l'histoire du roman qui témoignent d'un effort singulier de contextualisation et de conceptualisation d'une pratique romanesque pleinement consciente de s'inscrire dans l'héritage à la fois multiple et distinct du roman européen. Compte tenu de sa capacité à poser des jalons dans l'évolution des pratiques et l'histoire des inventions formelles du genre romanesque, on serait tenté d'identifier dans les essais de Milan Kundera les lois d'une théorie générale du roman.

Et pourtant, même s'il est certain que ses essais fournissent des observations éclairées sur la nature et la pratique du roman, ses considérations résistent néanmoins, en dépit de leur rigueur et de leur précision, à l'appellation « théorie ». C'est d'ailleurs Kundera lui-même qui met en garde le lecteur en ouverture de *L'Art du roman* :

Le monde des théories n'est pas le mien. Ces réflexions sont celles d'un praticien. L'œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman. C'est cette idée du roman, inhérente à mes romans, que j'ai fait parler¹.

Cette remarque préliminaire occupe une fonction essentielle dans l'édifice romanesque de Kundera puisque qu'elle met en exergue une démarche intellectuelle qui informe l'ensemble de sa pensée du roman. Plutôt que de parler de théorie générale, il serait plus juste de parler d'une pensée de l'exception. D'emblée, il insiste sur le fait que c'est en qualité de romancier, et non de théoricien, qu'il s'aventure sur le territoire de l'essai littéraire afin d'éclairer la « vision implicite de l'histoire du roman » contenue dans son œuvre et les œuvres de ses pairs. Qui plus est, la tentative de conceptualisation de l'art du roman que propose Kundera dans ses essais n'est pas le fruit d'une démonstration, un raisonnement prémédité qui s'articule autour d'arguments défendant une thèse, mais d'un travail introspectif qui vise à penser, de l'intérieur, une histoire et un art du roman qui seraient contenus en puissance dans sa propre pratique. Autrement dit, art du roman et histoire du roman sont, chez Kundera, deux activités qui s'interpénètrent et s'éclairent réciproquement.

Le présent article propose ainsi d'étudier, dans l'œuvre de Milan Kundera, la place occupée par l'essai critique et les rapports étroits entre pensée et imagination dont sa conception de l'his-

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

toire du roman rend compte, afin de montrer en quoi romans et essais littéraires sont deux faces d'une même activité gnoséologique. Puis, en référence à l'idée de vision implicite de l'histoire du roman, on verra que l'activité critique permet de dégager une *vision implicite de l'histoire de l'existence*, car chez Kundera, penser le roman équivaut à contempler *le théâtre de l'existence*.

Kundera ne cherche à imposer sur l'art du roman ni théorie abstraite ni parti pris (école de pensée, idéologie, principe moral), mais plutôt à formuler des hypothèses poétiques car pour lui, le roman répond d'une logique expérimentale, autant du point de vue de la fiction que de la critique ; de ce fait, ses pensées sur l'art du roman sont autant le produit de sa pratique que le fruit de ses lectures et de leurs interactions. C'est un point crucial puisque art du roman et histoire du roman bénéficient chez lui d'une certaine synergie où l'un renvoie une image de l'autre afin de mettre en lumière une dimension nouvelle de ce qu'est, ou peut être, le roman – et par extension, l'homme.

Précisons que la discrimination entre théoricien et praticien s'inscrit dans un ensemble de distinctions terminologiques qui définissent la conception et la valeur du roman selon Kundera. Même s'il s'autorise des escapades dans le domaine de la critique, Kundera s'envisage avant tout comme un praticien et en dépit du changement de territoire d'écriture, sa démarche reste celle d'un romancier. Comme le souligne la répétition volontaire des termes « romancier » et « roman » dans sa remarque préliminaire, le romancier et le roman sont indissociables, quand bien même il s'agirait de critique. On sait que la répétition est un outil de prédilection dans la pratique de Kundera, ce qu'indiquent les entrées « Répétition » et « Litanie » dans le lexique qui clôt *L'Art du roman*, où il remarque que la première peut être « un artifice délibéré »², avant d'ajouter que « la richesse du vocabulaire n'est pas une valeur en soi »³ : chez Kundera, le mot n'a pas de pareil et il convient d'interroger les termes dans leur irréductible souveraineté.

La répétition conjointe de « roman » et « romancier », que d'aucuns pourraient juger abusive dans le passage cité, rend donc manifeste une démarche critique s'inscrivant dans le prolongement de la pratique artistique, ce qui confère à l'essai littéraire une valeur et un rôle notable dans l'œuvre de Kundera. En somme, la posture critique de Kundera se cristallise dans une démarche essentiellement romanesque. Tandis qu'une théorie supposerait l'existence d'un genre détaché de ses manifestations singulières, le roman n'appartient pas au monde pur des idées abstraites selon Kundera. Une théorie vise en effet à saisir les caractéristiques et les dynamiques d'un phénomène en modélisant, avec une plus ou moins grande précision, les caractéristiques et le comportement dudit phénomène. Mais en matière de roman, élaborer une théorie reviendrait à définir les règles délimitant le genre : en ce sens, la théorie aurait pour prétention de cerner, voire fixer, la nature et la pratique du roman.

2. *Ibid.*, p. 170.

3. *Ibid.*

Au contraire, la démarche critique de Kundera cherche à rendre honneur à la nature instable et volatile du genre romanesque, sans le restreindre à une seule vérité générique, formelle ou même historique ; de telle manière que la dimension critique de l'œuvre de Kundera relève moins de la théorisation que de la *méditation*. C'est le terme que Kundera privilégie pour qualifier son approche, en précisant que « l'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous [s]es romans sont construits »⁴. Certes, l'interrogation-méditative concerne en premier lieu l'œuvre de fiction de Kundera mais compte tenu de la frontière nébuleuse entre fiction et essai propre à son œuvre, l'essai adopte une démarche similaire. Même s'il sera question ultérieurement de définir la valeur du roman selon Kundera, on peut d'ores et déjà observer que la contemplation méditative sert de fondation sur laquelle il dresse un pont indispensable entre les rives de la fiction et les rives de la critique. Kundera semble nous dire que la vérité du roman ne peut être préservée, même sous forme critique, qu'à partir du moment où l'auteur maintient une position en accord avec l'esprit du roman. Parler de méditation sert à nous instruire du régime cognitif qui lie, selon Kundera, romans et essais car pour lui, écrire un roman c'est prendre le temps de méditer l'existence, tandis que critiquer un roman, c'est prendre le temps de méditer les œuvres, d'où le parallèle appuyé entre existence et roman, entre histoire de l'homme et histoire du roman. C'est d'ailleurs un rapprochement qu'il souligne dans sa préface à l'essai *La Littérature contre elle-même* de François Ricard :

Définir la valeur d'un roman, d'un film, c'est tâcher de saisir ce que celui-ci a apporté de nouveau et d'irremplaçable, dire quels aspects jusqu'alors inconnus de l'existence il a découverts. Considérons donc le critique comme un découvreur de découvertes. [...] J'ai commencé cette préface en essayant de définir la critique comme une méditation qui tâche de saisir et de dénommer la découverte contenue dans une œuvre ; ce faisant, la critique transforme l'œuvre en fait d'histoire, elle fait de l'art l'histoire de l'art⁵.

Comme l'indique la mise en abîme du découvreur de découvertes, l'activité romanesque s'étoffe dans cette plongée spéculaire où le romancier découvre dans son œuvre une vérité possible de l'art du roman, tout en découvrant, du côté de l'histoire du roman, des possibilités romanesques nouvelles. Ainsi que Kundera en conclut lui-même, il identifie dans l'activité critique le lieu précis où l'art se mue en histoire de l'art – faisant de l'art et de l'histoire deux pôles d'une même pratique esthétique que la démarche interrogative-méditative scelle dans un rapport de complémentarité vivifiant.

Pour Kundera, l'activité du praticien et l'activité du critique témoignent d'une *pensée constellationnelle*, ce que l'on définit ici comme une démarche intellectuelle où l'esprit explore l'existence selon des mots clés qu'il interroge inlassablement. Chez lui, la réflexion se caractérise avant tout par l'examen de ce qu'il appelle des « mots-thèmes » :

4. François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express, « Papiers Collés », 1985, p. 8.

5. *Ibid.*, p. 7-12.

Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux⁶.

L'interrogation existentielle, reposant sur l'étude de mots-thèmes, stimule non seulement la composition de ses romans, mais elle est également un élément structurel de son histoire du roman, si bien que l'on pourrait paraphraser Kundera en ajoutant que l'histoire du roman est-elle aussi fondée sur quelques mots fondamentaux. Ces constellations de mots-thèmes prennent par exemple la forme des quatre « appels du roman »⁷ qu'il décline comme suit : l'appel du jeu ; l'appel du rêve ; l'appel de la pensée ; l'appel du temps. Kundera rassemble sous ces quatre appellations des « chemins »⁸ empruntés par le roman qui ne sont que des possibilités parmi tant d'autres de ce que peut être un roman. En proposant d'examiner l'histoire du roman selon ces quatre notions, Kundera sonde les possibilités du roman d'une manière qui rappelle la composition de ses propres œuvres, lesquelles observent une construction thématique autour de « mots principaux [qui] sont, dans le cours du roman, analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégories de l'existence »⁹. Là où la composition des romans, par le travail de mots en catégories de l'existence, permet à Kundera d'examiner les possibilités de l'homme, son histoire du roman s'articule elle aussi autour de mots redéfinis en catégories esthétiques-existentielles qui rendent compte des possibilités du genre, et de l'existence. C'est pourquoi l'art du roman permet, selon Kundera, d'orchestrer la rencontre de la pensée et du jeu, du savoir et de l'imagination. Ce faisant, les principes qui animent sa pratique du roman s'appliquent également à la manière dont il médite le roman, si bien que l'histoire du roman et l'art du roman partagent un esprit commun qui amène à penser de concert l'homme et le roman, et à envisager l'histoire du roman autant comme la somme de possibilités existentielles que de possibilités esthétiques.

Dès lors, on constate que la pensée du roman de Kundera est essentiellement langagière : l'existence est inséparable de la condition langagière de l'homme. Mais pour être plus précis, le langage revêt une qualité inachevée dans la mesure où le travail du romancier, en fiction comme en critique, repose sur sa capacité à redéfinir les mots afin de révéler des modalités de l'existence inconnues, méconnues ou délaissées. L'inachevé est une condition du roman selon Kundera, car le langage ne doit jamais être borné ou arrêté, au même titre que les idées et les pensées ; d'où le travail de redéfinition indissociable de l'art du roman puisqu'un romancier se doit, selon Kundera, de « systématiquement désystématiser sa pensée »¹⁰. C'est la raison qui explique que les considérations théoriques soient étrangères, et même antithétiques, à l'histoire, ainsi qu'à l'art

6. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.* p. 104.

7. *Ibid.*, p. 26.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 104.

10. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 207.

du roman, puisque circonscrire le roman à une théorie, aussi détaillée ou englobante soit-elle, aurait pour conséquence de cloisonner sa pratique et de figer son histoire – ce qui indique que l'histoire du roman est, dans la perspective de Kundera, un espace d'invention où chaque œuvre redéfinit à sa manière l'histoire du genre dont elle révèle une possibilité latente.

La distinction entre art et histoire est ainsi très fine, au point où les deux notions tendent à se confondre. Il s'en explique en remarquant que le roman n'obéit pas à une temporalité rectiligne observant une progression globale. Selon lui, l'histoire du genre romanesque observe plutôt une évolution accidentée et cahotante, qu'il définit comme « entièrement humaine, faite par les hommes »¹¹, et qu'il compare à l'évolution d'un artiste qui « tantôt agit de façon banale, puis imprévisible, tantôt avec génie, puis sans, et qui souvent rate des occasions »¹². C'est ce qui l'amène à différencier l'histoire de l'humanité de l'histoire du roman, en précisant que si la première est imposée (une force à laquelle l'homme est assujéti), la seconde est quant à elle « née de la liberté de l'homme »¹³. Entendue ainsi, l'histoire du roman n'est pas le produit d'une évolution continue, logique et froide (gouvernée par une temporalité inhumaine) mais plutôt le territoire privilégié où s'expriment la liberté des hommes et la « liberté quasi illimitée »¹⁴ de la forme du roman (observant une temporalité par essence relative et humaine). Autrement dit, l'histoire du roman vue par Kundera n'est pas annexe à sa fiction, mais elle s'inscrit bel et bien dans le prolongement de son œuvre romanesque, ce qui fait d'elle une création complémentaire de ses romans : en signant *L'Art du roman* (et les recueils d'essais qui suivront), Kundera semble suggérer que sa conception du roman est autant l'héritage d'une tradition que l'invention de nouvelles possibilités qui modifie, *a posteriori*, sa compréhension de son histoire et de son héritage.

On pourrait reprocher à Kundera de produire une histoire du roman trop personnelle et incomplète. Il identifie par exemple l'apparition du roman moderne avec la publication de *Don Quichotte*, ce qui est historiquement un choix contestable. Or, Kundera ne se cache pas de *recomposer* une histoire du roman sans se soucier de la dictature des dates et des faits historiques. La généalogie du roman moderne qu'il esquisse donne plutôt à voir la rencontre d'une histoire subjective et personnelle. Kundera ne se soucie pas de rendre compte d'une histoire du roman dite scientifique et exacte qui épuiserait les œuvres en une multiplicité de faits littéraires immuables : les dates et la vérité chronologique importent peu dans le domaine du roman car seules les découvertes existentielles comptent. Contre « l'impersonnalité de l'Histoire de l'humanité »¹⁵, Kundera revendique la liberté de définir et redéfinir, selon les hasards de ses lectures et les leçons de son œuvre (mais cela vaut pour tout romancier), les termes de l'histoire du roman. En ce sens, sa

11. *Ibid.*, p. 27.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 28.

14. *Ibid.*, p. 101.

15. *Ibid.*, p. 28.

vision suggère que l'histoire du roman est en perpétuelle réinvention, la découverte continue de multiples possibilités esthétiques, techniques et formelles où le cheminement de chaque auteur dévoile une histoire potentielle du roman. Ainsi Kundera nous invite à envisager l'histoire du roman non comme l'accumulation d'une somme de faits et d'œuvres successifs mais comme un espace de création singulier – non comme une science, mais comme un art, suggérant au passage que les expressions d'art du roman et d'histoire du roman sont interchangeable car écrire un roman ou écrire une histoire du roman donnerait accès au domaine humain de la liberté.

Chez Kundera, penser le roman consiste donc en une démarche qui repose sur des distinctions précises : art plutôt que théorie ; méditation plutôt que démonstration ; art plutôt que science ; histoire de l'homme plutôt qu'Histoire de l'humanité. Qui plus est, ces distinctions œuvrent à protéger le roman de toutes réductions formelles et à prévenir tout effort de restriction de la connaissance romanesque. Ainsi Kundera observe la nécessité, dans ses romans et essais, de maintenir la réflexion dans le régime hypothétique de la *pensée romanesque*, qu'il définit comme « asystématique, indisciplinée [et] expérimentale »¹⁶. On reconnaît ici l'impératif qui motive ce qu'il appelle l'essai spécifiquement romanesque, un mode essayistique « qui ne prétend pas apporter un message apodictique »¹⁷ mais qui, au contraire, est placé « sous le signe de la relativité, de l'incertitude et de l'ironie »¹⁸. Cette capacité de la fiction kundérienne à héberger l'essai témoigne de l'entente générique et philosophique entre fiction et critique inhérente au roman. Mais là où l'essai romanesque ne peut exister qu'à l'intérieur de la fiction, en maintenant son regard sur les personnages et les situations existentielles auxquelles ils sont confrontés, on rencontre en revanche dans les essais de Kundera ce que François Ricard appelle une *pensée romancière*, dont « [l'] objet n'est plus tant le mystère de l'existence que celui du roman lui-même, c'est-à-dire de l'existence et du monde tels que le roman les lui révèle »¹⁹. Cette aptitude du roman à fournir, en dehors de la fiction, un mode de penser singulier souligne la fidélité de Kundera à l'esprit du roman qu'il résume selon deux propositions : l'esprit de complexité et de continuité²⁰. Pour lui, l'essence du roman, depuis Cervantès, a trait à sa capacité d'éclairer l'existence dans son « insaisissable vérité »²¹, en faisant le pont entre œuvres passées et œuvres à venir. Cette sagesse du roman se veut donc portable, dans la mesure où elle offre au romancier un outil heuristique permettant de dévoiler le monde sous l'éclairage sceptique du roman, même en dehors de la fiction. En complexifiant volontairement le monde, l'esprit du roman se fait garant de l'irrésolue multiplicité de l'expérience et se fait porteur d'une vérité impossible, car ironique et plurielle.

16. *Ibid.*, p. 206.

17. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.* p. 83.

18. Bertrand Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », p. 109-133 in *Les Temps Modernes*, Vol. I, n°629 (2005), p. 113.

19. François Ricard, « Milan Kundera : penser à l'intérieur du roman », p. 9-31 dans Isabelle Daunais (dir.), *Le Roman vu par les romanciers*, Québec, éditions Nota bene, 2008, p. 28.

20. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.* p. 30.

21. *Ibid.*

Et étant donné que l'esprit du roman abat les prétentions de ce que Guy Scarpetta nomme les « régime[s] de "vérité unique" »²², il est évident que le roman lui-même ne peut être réduit à une seule vérité, à une seule théorie. Il n'existe donc pas une seule histoire du roman, un seul canon, mais un art du roman aux variations infinies et aux évolutions multiples : un ensemble de possibilités à (re)actualiser que chaque œuvre réinvente et qui commence dans l'élaboration de filiations nouvelles.

Ainsi que nous l'évoquions plus tôt, se fait jour un lien inséparable entre roman et existence, entendue comme « champ des possibilités humaines »²³. Selon la conception du roman de Kundera, qui rapproche la composition de romans de l'activité de « dessine[r] la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine »²⁴, ses essais examinent le champ des *possibilités romanesques* selon l'équation simple qui suit : penser le roman, c'est penser l'existence (et *vice versa*). Ce rapport de réciprocité se structure autour de l'interrogation élémentaire qui anime le genre romanesque et qu'il nomme « l'énigme du moi » :

Tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé. Par les différentes réponses à cette question, si vous le vouliez, vous pourriez distinguer différentes tendances et, peut-être, différentes périodes dans l'histoire du roman²⁵.

Kundera identifie dans l'incertitude du moi et de son identité l'impulsion première qui confère à l'art du roman sa raison d'être, et ce faisant, sa valeur. Mais si l'on s'accorde sur l'équation proposée, il faut aussi admettre que la pensée du roman hérite à son tour de ces questions fondamentales et fait apparaître, derrière l'entreprise critique de Kundera, un questionnement croisé sur le « code existentiel »²⁶ de l'homme et du roman, reposant sur une définition fuyante de leur nature commune. Dans la mesure où Kundera compare l'art du roman au fait de découvrir des territoires de l'existence, tout en précisant que l'existence se détache des faits historiques pour faire valoir à la place une définition de l'existence comme « tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable »²⁷, il est enrichissant d'appréhender l'histoire du roman en des termes similaires. En invitant à penser le roman sur les mêmes modes que ceux qui gouvernent sa fiction, à savoir l'ironie et le doute, Kundera propose une manière d'imaginer l'histoire du roman qui invite à méditer la nature indéterminée du genre romanesque et à saisir son code existentiel,

22. Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Paris, Grasset, « Figures », 1988, p. 244.

23. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.* p. 57.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 35.

26. *Ibid.*, p. 42.

27. *Ibid.*, p. 57.

autrement dit le champ de ses possibilités formelles. Et dès lors que l'on admet que l'énigme du moi vaut tout autant pour l'homme que pour le roman, l'art du roman devient le produit privilégié de la liberté de l'homme car le genre ne peut qu'être à l'image de son objet. Pareilles aux œuvres de fiction de Kundera qui se proposent de sonder l'énigme du moi, ses œuvres de critique sondent l'énigme du genre selon un rapport de réciprocité qui donne à penser le roman comme une pratique d'écriture à deux voies où roman et homme – genre et existence – s'éclairent mutuellement pour faire apparaître leur essence problématique commune à la lumière d'une imagination désinvolte et dévastatrice qui fait voler en éclat les certitudes, la dictature des faits et le règne des vérités souveraines.

Ainsi, la correspondance entre roman et existence nuance la manière dont Kundera envisage son art. En effet, le roman ne se résume pas à une forme et encore moins à un mode de représentation ; pour lui, le roman est en premier lieu une méthode d'investigation du monde. Penser et imaginer sont deux activités indissociables dans l'écriture romanesque de Kundera, et c'est ce qui confère à sa pratique une qualité gnoséologique portée par une imagination heuristique. Dans ses essais, l'histoire du roman se révèle comme un instrument de connaissance à part entière, et complémentaire de la fiction. En ces termes, Kundera donne à penser les œuvres qu'il commente d'une manière qui rappelle l'utilisation de ses personnages comme ego expérimentaux, grâce auxquels il examine des situations existentielles – des êtres imaginaires qui nous permettent de poursuivre la quête du moi. Et plus encore, car on se souvient que méditer le roman équivaut autant à un acte de découverte (découvrir des découvertes) qu'à un acte de connaissance permettant de contempler la sagesse de l'homme sur l'existence (et sa poésie), ce qui débouche sur l'intrication des constats suivants : (a) l'histoire du roman est autant la connaissance des œuvres passées qu'un moyen de découvrir des possibilités inexplorées de l'existence ; (b) l'art du roman est autant la découverte de possibilités nouvelles de l'existence que l'invention de nouvelles possibilités du roman.

En envisageant l'histoire du roman de la sorte, Kundera dégage des pistes inédites amenant à penser l'homme autrement, étant donné qu'explorer l'existence nécessite inévitablement d'en réinventer les termes et d'en étendre les frontières en bousculant les définitions de ce que sont l'homme et le roman ; ce qui l'amène à redessiner les contours de nos définitions et à révéler les « zone[s] inconnue[s] »²⁸ de registres tels que le comique, le réalisme ou encore la vraisemblance. En d'autres termes, l'imagination romanesque de Kundera invite à penser l'existence à l'aune des inventions esthétiques et découvertes existentielles qui ont façonné l'histoire du roman selon l'idée que l'énigme du moi ne peut être sondée qu'en ayant recours à des inventions techniques et à des innovations formelles que seul l'art du roman est en mesure de concevoir. L'art du roman est ainsi le territoire privilégié de la perpétuelle réinvention parallèle de l'homme

28. *Ibid.*, p. 150.

et du genre romanesque, et dont l'invention mutuelle nous confronte inlassablement, avec jeu et créativité, au mystère de l'être.

Partant du commentaire de Kundera selon lequel « l'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille »²⁹, on observe que chez lui, le roman fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le roman change, l'existence change elle aussi. C'est pourquoi l'histoire du roman, et l'histoire de l'être, sont aussi instables que la forme romanesque, car toujours changeantes, redécouvertes et renouvelées. C'est aussi ce qui explique que l'innovation formelle, la découverte de la dimension poétique de l'existence, puisse amener à la réinvention de l'existence puisque forme et existence sont indissociables selon l'idée que le roman est à la mesure de l'homme.

Dans son essai « Le théâtre de la mémoire », Kundera emploie l'expression éponyme pour rendre compte de la capacité du roman à dévoiler le vaste champ des possibilités de l'existence. Cette expression, qu'il emprunte à l'un des personnages du roman *Terra Nostra* de Carlos Fuentes³⁰, fait référence à un mécanisme capable de projeter, sans discrimination, les faits d'un passé réel et les faits d'un passé possible sur un même écran ; autrement dit, les faits consignés dans l'Histoire et les faits consignés dans notre imagination occupent un espace commun où la démarcation entre rêve et réalité s'estompe en dévoilant une vérité existentielle incommode : comme le révèle le roman de Fuentes, le présent, et par extension l'Histoire, ne sont pas seulement le fruit d'une « succession causale d'événements »³¹ mais le produit de l'interaction fantasmée d'un passé actualisé et d'un passé potentiel parfois rêvé. Dans *Terra Nostra*, ce stratagème sert un rôle métafictionnel dans la mesure où Fuentes ajuste son fonctionnement pour le réinventer comme une mémoire totale qui « ne veut pas conserver l'histoire telle quelle, mais rappeler les possibilités non réalisées »³² de l'histoire : une mémoire de ce qui a été et de ce qui aurait pu être. Kundera compare ce mécanisme au fonctionnement interne du roman de Fuentes, en précisant que ce que l'auteur mexicain « projette sur l'écran de son propre "théâtre de la mémoire" n'est pas l'histoire de l'Espagne ; c'est une variation fantastique sur le thème de l'histoire de l'Espagne »³³. Mais Kundera

29. *Ibid.*, p. 49-50. Kundera fait ici référence à la notion « être-dans-le-monde » de Heidegger, qu'il nuance en précisant que « l'homme ne se rapporte pas au monde comme le sujet à l'objet, comme l'œil au tableau ; même pas comme acteur au décor d'une scène. L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (in-der-Welt-sein) change aussi ».

30. Fuentes emprunte lui-même cette idée à Giulio Camillo qui, au XVI^e siècle, conçut et réalisa un théâtre encyclopédique reposant sur une logique mnémotecnique qui se donnait pour objectif de consigner la somme des connaissances sous forme scénographique.

31. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 190.

32. Susanne Kleinert, « La construction de la mémoire dans le nouveau roman historique et la métafiction historiographique des littératures romanes », p. 137-149 in Van Gorp, Hendrik, and Ulla Musarra-Schroeder, (eds.), *Genres as Repositories of Cultural Memory*, Leiden, The Netherlands, Brill, Rodopi, 2000, p. 143.

33. Milan Kundera, « Le Théâtre de la mémoire », *Le Monde Diplomatique*, vol. 590, n°3 (2003), <https://www.monde-diplomatique.fr/2003/05/KUNDERA/10169>.

ne s'arrête pas là car, à son tour, il exploite cette image dans le but d'illustrer la façon singulière de penser l'existence, non seulement du roman de Fuentes, mais aussi d'autres œuvres, comme *L'Homme sans qualités* de Robert Musil et le *Troisième Henri* de Kazimierz Brandys – autant de romans qui proposent, selon Kundera, des variations sur le théâtre de la mémoire mettant en forme une pensée de « la dimension historique de l'existence humaine »³⁴ qui transcende la chronique des faits établis pour faire valoir une histoire fantasmée – pour ne pas dire, faire valoir la nature fantasmée de l'histoire – apte à découvrir ce qu'il appelle « la poésie de l'existence ».

C'est par cette expression que Kundera résume l'une des valeurs du roman, selon l'idée que « chaque roman bon gré mal gré, propose une réponse à la question : qu'est-ce que l'existence humaine et où réside sa poésie ? »³⁵. On comprend donc que la poésie de l'existence est autant invention que découverte, comme en témoigne l'exemple que Kundera trouve chez Sterne, pour qui, « la poésie de l'existence [...] est dans la digression »³⁶ – à la fois découverte formelle et existentielle, la digression dévoile chez Sterne la dimension spécifiquement digressive de l'existence humaine. Mais si l'on en croit le régime d'équivalence qui anime la conception du roman de Kundera (comme nous l'avons soutenu), il est tout aussi envisageable de contempler la poésie de l'existence du point de vue de l'histoire du roman qui opère comme « un projecteur qui tourne autour de l'existence humaine et en éclaire les possibilités inconnues et inattendues »³⁷. De la sorte, la poésie du roman jaillit sous l'éclat des inventions techniques qui illuminent l'homme sous la projection heuristique d'une histoire de l'existence fantasmée. Étant donné que l'art du roman met en branle, selon Kundera, un questionnement croisé de l'homme et du roman capable de produire des découvertes partagées, il va sans dire que projeter l'histoire du roman, c'est projeter une version fantasmée de l'histoire de l'existence. À travers ses essais, Kundera offre au lecteur la possibilité de penser l'homme – de se penser, donc – par le truchement du genre romanesque et de son histoire totale (mais pas totalisante) où l'existence se dévoile dans toute l'ingéniosité poétique (le fantasme n'est-il pas une construction ?) dont la liberté intrinsèque et revendiquée du genre se fait porteuse. Penser l'évolution du roman, cahotante et discontinue, c'est penser l'évolution de notre rapport à nous-mêmes à travers la complexification de la question : qu'est-ce que le moi ?

En conclusion, penser le roman est une activité par laquelle l'homme procède à la problématisation poétique de la vérité fuyante de l'existence. À travers l'analogie du théâtre de la mémoire, Kundera souligne la rencontre, vitale à son art, de la connaissance et de l'imagination, du jeu et de la mémoire, dont les mécanismes gnoséologiques et poétiques du roman dépendent. Une fois encore, le choix terminologique apporte une distinction cruciale car loin de se soucier

34. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 50.

35. *Ibid.*, p. 190.

36. *Ibid.*

37. Milan Kundera, « Le Théâtre de la mémoire », *op. cit.*

de rendre compte de l'Histoire (impersonnelle) ou de la réalité, le roman accorde une place de choix à la mémoire et, ce faisant, il reconnaît la place prépondérante des limitations de ladite mémoire : distorsion, imperfection, oubli, fantasme et variation. C'est une image fondamentale qui aide à la compréhension de la pensée du roman de Kundera parce qu'en ces termes, l'art du roman, à l'image de son histoire, s'apparente à une pratique pleinement consciente d'aboutir à un objet de la pensée certes imparfait car humain (au même titre que notre mémoire), mais qui assume et revendique son caractère subjectif, relatif et partiel comme garant d'une vérité existentielle qu'aucune méthode scientifique ou pragmatique ne peut dévoiler aussi justement. Comme le veut l'idée de mémoire, l'art du roman ainsi entendu donne à voir une scène qui est elle-même à l'image de l'homme sur laquelle il évolue dans toutes ses possibilités réalisées, ou non. Est manifeste dans cette conception la nécessité selon Kundera de recouvrir ou de préserver, à travers le roman, la liberté de l'homme en se comportant « à l'égard de l'Histoire comme le scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action »³⁸. Par le truchement de l'art et de la mémoire, l'art du roman est irréductible à l'homme : un geste créatif se faisant « vengeance de l'homme sur l'impersonnalité de l'Histoire de l'humanité »³⁹. Et ainsi que le veut l'esprit de la continuité du roman revendiqué par Kundera, nous proposons à notre tour de poursuivre cette symbolique du théâtre en proposant de désigner par l'expression *théâtre de l'existence* la conception proprement kundérienne de l'histoire du roman car c'est une mémoire de l'existence, dans toutes ses configurations et possibilités, actuelles comme inactuelles, que l'histoire et l'art du roman donnent à penser et à imaginer, grâce à laquelle l'homme est en mesure de contempler et de méditer, dans la liberté la plus absolue, « l'infini insondable de l'âme »⁴⁰ : un théâtre qui invite à penser l'existence et le roman comme les dépositaires d'une potentialité poétique illimitée à même de déployer tout ce qu'exister peut signifier.

BEAUVALLET FLORIAN
Université de Rouen
France

38. Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 51.

39. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 28.

40. Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 41.

LA LEÇON DE L'ART DU ROMAN DE VANČURA¹

L'Art du roman (portant pour sous-titre *Le Chemin de Vladislav Vančura² vers le grand épique*)³ constitue le point culminant de l'œuvre essayistique de la première période de Kundera. Celui-ci publia divers essais plus ou moins élaborés avant⁴. La monographie vančurienne représente l'aboutissement d'études, de postfaces et de commentaires publiés auparavant⁵. En effet, Milan Kundera se consacra à la poétique de Vladislav Vančura tout au long de la seconde moitié des années 1950. L'œuvre de Vančura lui était apparue comme un phénomène singulier, suggestif et bouleversant, dans sa diversité, son ingéniosité, dans son usage prononcé de la métaphore, son lyrisme. Il n'est, dans les essais de Kundera, d'autre personnalité littéraire à laquelle il aurait consacré autant de soin en matière d'interprétation et de réflexion. La singularité de cette monographie réside également dans le simple fait (simple, mais non anodin) qu'il s'agit là de la seule grande étude littéraire que Milan Kundera ait publiée au cours de sa carrière littéraire et essayistique (cela dit tout en gardant en mémoire que Kundera lui-même considère ses propres études littéraires avec modestie et réserve). Cette singularité suffirait à elle-même pour que *L'Art du roman* se trouve au centre de l'attention des kunderologues ou qu'il occupe au moins une place importante pour aborder la vision qu'a Kundera du travail littéraire. La voie la plus efficace pour saisir une poétique créatrice donnée est de se centrer sur ses phases précoces, germinales. C'est là, en effet, qu'elle est présente à découvert, là que l'auteur nomme pour la première fois les problèmes théoriques qui seront les siens, établissant ainsi ce qu'il considère lui-même comme essentiel en litté-

1. Traduit du tchèque par Jean-Gaspard Páleníček. Remerciement : L'auteur a bénéficié pour l'écriture de ce texte de la subvention GA ČR č. 18-11753S *L'évolution de la poétique de Milan Kundera, de ses débuts poétiques à La Fête de l'insignifiance*.

2. Artiste aux multiples facettes (écrivain, dramaturge, scénariste, réalisateur, critique de théâtre, essayiste...), Vladislav Vančura (23.6.1891 - 1.6.1942) fut une des principales figures de la période des avant-gardes tchèques de l'entre-deux-guerres. Son œuvre découle de l'esprit intellectuel de la Première république tchécoslovaque, notamment du Cercle linguistique de Prague et du Structuralisme tchèque. Membre important de l'intelligentsia tchèque et résistant communiste, Vančura fut exécuté par les nazis le 1^{er} juin 1942. Lors de la cérémonie d'adieu qui eut lieu en son hommage après la Seconde Guerre mondiale, Jan Mukařovský désigna Vančura comme icône de la nation : « À travers l'exécution de ce grand poète, c'est la culture de la nation qui devait être exécutée ». Mukařovský souligna également l'accent mis par Vančura sur la tradition culturelle et linguistique de la nation et le désigna comme un innovateur de l'expression linguistique renouant avec l'héritage de l'époque humaniste.

3. Milan Kundera, *Umění románu : cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha, Československý spisovatel, 1960.

4. Dont nous pouvons mentionner les suivants, à titre d'exemples : Milan Kundera, « Za plnokrevný realismus », in *Nový život*, (1955), p. 752-755 ; Milan Kundera, « O sporech dědických », in *Nový život*, n°6 (1955), p. 1290-1306 ; Milan Kundera, « Román Vladislava Vančury : náčrt ke studii », in *Nový život*, n°6 (1957), p. 587-597 ; Milan Kundera, « Předmluva Milana Kundery », in František Gellner, *Básně*, Praha, Československý spisovatel, 1957, p. 7-26.

5. Parmi lesquelles par exemple : Milan Kundera, « Doslov », in Vladislav Vančura, *Tři řeky*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, p. 269-274 ; Milan Kundera, « Doslov », in Vladislav Vančura, *Rozmarné novely*, Praha, Mladá fronta, 1959, p. 222-233.

rature. J'ajoute immédiatement que je n'entends pas là amoindrir l'importance de *L'Art du roman* de Kundera : la diction et la composition de l'ouvrage font apparaître clairement qu'il s'agit de l'œuvre d'un essayiste mûr. Par ailleurs, cette première grande étude diffère nettement des essais littéraires que Milan Kundera écrira plus de quinze ans plus tard en France : par l'accent qu'elle met sur le style littéraire, sur le décortiquage des détails, sur l'interprétation des procédés créatifs.

Nul besoin de s'attarder ici sur le fait que Milan Kundera reprendra le titre *L'Art du roman* pour le premier volume de ses essais à paraître en France. Ce fut comme pour affirmer qu'il n'envisageait alors pas de retourner à ce travail de ses débuts – il refusa d'ailleurs qu'il soit traduit du tchèque. Ce même titre pour deux œuvres différentes introduit cependant une légère confusion. En découle la nécessité de préciser lequel de ces *Arts du roman* nous abordons ; un lecteur n'ayant qu'une connaissance superficielle de l'ensemble de l'œuvre de Kundera peut facilement confondre les deux. Nous faut-il entendre cet acte (de donner le même titre à deux œuvres différentes) comme une volonté de retoucher l'œuvre passée, de la reléguer à l'oubli ? Je crois que la raison en est moins complexe : l'auteur n'a sans doute tout simplement pas souhaité renoncer à un titre auquel il avait déjà eu recours et qui lui semblait réussi. Il va d'ailleurs parodier cette réticence à se défaire de titres suggestifs par exemple dans un échange avec le professeur Avenarius, dans *L'Immortalité* :

– Et quel sera le titre de ton roman ?

– L'Insoutenable Légèreté de l'être.

– Mais ce titre est déjà pris.

– Oui, par moi ! Mais à l'époque, je m'étais trompé de titre. Il devrait appartenir au roman que j'écris en ce moment⁶.

Ce jeu avec les titres est symptomatique de l'auteur. Le titre du recueil de nouvelles *Risibles amours* est ainsi annoncé implicitement dans celui d'une des sections du recueil de poésie *Monologues* – « Amères amours ».

Milan Kundera a choisi de ne pas inclure sa monographie sur Vladislav Vančura dans la somme finale de son œuvre publiée à la Pléiade, elle y est toutefois présente – par titre entreposé. Ainsi, *L'Art du roman* consacré à Vančura a son double factice. Cependant, nous trouverions peu de livres aussi dissemblables au sein de l'œuvre de Kundera. Sa conception première du roman, illustrée sur le cas d'une des icônes des avant-gardes tchèques, contraste fortement avec l'attitude essayistique mûre de l'auteur de renommée mondiale qu'il est devenu au moment où il se penche sur soi-même au cours de la période médiane de son parcours artistique.

Par ailleurs, grâce à *L'Art du roman*, nous pouvons saisir la conceptualisation de la dichotomie entre écriture lyrique et écriture narrative qui deviendra plus tard une des constantes de

6. Milan Kundera, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 353.

la pensée de Kundera non seulement sur la littérature, mais aussi sur la société. Dans *L'Art du roman*, l'auteur avoue son admiration pour l'Esthétique, qu'il traduit lui-même de l'allemand pour son propre usage (l'*Esthétique* de Hegel ne parut en tchèque pour la première fois qu'en 1966, dans une traduction par Jan Patočka). Dès les origines de la réflexion de Kundera, la distinction évoquée se caractérise par un fondement philosophique : elle oppose une connaissance objective de la totalité de la société à la tentative de l'expression subjective du moi, d'ailleurs elle aussi portée par une ambition d'objectivité. De fait, à l'origine, il ne s'agit pas pour la pensée de Kundera d'une catégorie propre aux genres littéraires – sachant que dans cette première période kundérienne, le lyrisme ne renvoie pas seulement à la poésie (à la poésie lyrique) mais avant tout aux procédés artistiques de la subjectivisation. Sur l'échelle des insultes, le lyrisme ne figure alors pas encore au plus haut des rangs, ainsi que cela sera le cas dans l'œuvre plus tardive de Kundera. C'est à partir du roman *La Vie est ailleurs* (mais nous pourrions trouver des germes de cette critique du lyrisme dès *La Plaisanterie*) que le lecteur peut à juste titre avoir l'impression que le lyrisme, l'attitude lyrique, constituent en quelque sorte un stigmate de la masculinité immature, un affolement dû au manque d'expérience, qu'il est nécessaire de surmonter.

À ce titre, j'aimerais citer la réponse pertinente à une critique du poète František Hrubín (de 1962) dans laquelle, en quelques lignes, Kundera parodie tout manichéisme précipité, et dans laquelle le lyrisme (le fait d'écrire de la poésie) est vu comme quelque chose d'inférieur, d'indigne d'un homme (le bohémiste Claudio Poeta, à qui je dois d'avoir découvert ce petit texte, le caractérisa tout simplement de génial) :

Le camarade František Hrubín a envoyé à la rédaction de la revue une lettre dans laquelle il proteste vivement contre le fait que, dans les mots par lesquels commence ma pièce de théâtre (*Les Propriétaires des clés*, note de JČ), j'aie cité son adage : écrire de la poésie est indigne d'un homme. "Sans doute," écrit Hrubín, "est-ce juste par inadvertance que [Kundera] s'est trompé dans la citation. La formulation correcte est : nécrire que de la poésie est indigne d'un homme." Par moi ainsi dénaturée, la citation pourrait donner aux lecteurs l'impression que Hrubín se moque d'eux, c'est pourquoi il demande que la rédaction publie une correction. Il m'avait semblé que cette phrase célèbre de Hrubín, qu'il m'a confiée lui-même un jour dans la rue ou au café, avait été pensée comme une plaisanterie, et c'est en tant que plaisanterie, et pas autrement, que je l'ai citée ; en effet, je n'ai réellement pas souhaité publier ma pièce pour être plus digne ou plus homme. Si, cependant, Hrubín entendait son adage comme une définition théorique dont il faut rigoureusement conserver la teneur, jusqu'à ce "nécrire que", je lui présente volontiers mes excuses, et j'apporte la correction demandée : la vérité selon František Hrubín n'est pas qu'écrire de la poésie est indigne d'un homme, c'est-à-dire que lui, Mácha et Pouchkine seraient des hommes douteux ; la vérité est, selon lui, que de nécrire que de la poésie est indigne d'un homme, c'est-à-dire que seuls des auteurs comme par exemple Seifert, Verlaine ou Biebl sont des hommes douteux⁷.

7. Milan Kundera, « Oprava », in *Divadlo*, 13, n°2 (1962), p. 80.

Ce bref texte est ludique, plein d'ironie et d'humour, mais il fait également montre d'une implacable précision de pensée, nécessaire pour alimenter les caractéristiques précitées. Ici aussi, il apparaît bien à quel point la connaissance des débuts de Kundera est utile pour la compréhension de son œuvre plus tardive : à la lumière de cette « excuse », nous pouvons nous demander si l'auteur ne s'amuse pas à plaisanter avec le lecteur en matière de lyrisme dans ses œuvres mûres. Qui plus est, lorsqu'il parsème son roman *L'Identité* de poèmes de son propre recueil de poèmes *Monologues*⁸... n'en va-t-il pas de *L'Identité* et de ses paraphrases de poèmes de *Monologues* comme de *L'art* du roman français vis-à-vis de *L'Art du roman* vančurien ? La progéniture plus ancienne n'a pas sa place dans la Pléiade, mais y figure néanmoins sous une forme spécifique. Et en incluant la poésie secrète de *Monologues*, l'édition de la Pléiade n'accueille-t-elle pas aussi le lyrisme ? C'est en relisant le premier *Art* du roman que nous nous proposons d'éclairer dans quel sens et de quelle manière cela se produit.

L'accent que Kundera met dans son œuvre tardive sur l'expérience du roman peut, lors d'une lecture hâtive (et pas seulement, semble-t-il) donner l'impression qu'il existe une fracture irrémédiable entre écriture lyrique et écriture narrative. Cependant, dans ses premiers essais, Milan Kundera estime que la narrativité et le lyrisme représentent deux versants de toute création, sans introduire de jugement de valeur dans cette dichotomie. C'est, disons, à partir du roman *La Vie est ailleurs* (dont le titre devait être à l'origine *L'Âge lyrique*) que nous pouvons considérer le lyrisme comme un signe d'immatunité propre à la jeunesse. Dans ce contexte, le lyrisme représente une phase précoce, que l'évolution ultérieure doit surmonter : de la chrysalide du lyrisme doit jaillir le papillon du roman.

Milan Kundera en est venu à considérer l'immatunité, ou la jeunesse, de deux manières : dans un sens biologique et dans un sens artistique. Il va de soi qu'il n'est pas question de parler du lyrisme comme d'une forme immature de la création artistique. Bien que certaines déclarations plus tardives de Milan Kundera puissent nous induire à aller en ce sens, il nous semble qu'il n'a pas voulu dire par là que la poésie (l'écriture de poèmes) soit quelque chose de mauvais : seulement, dans son autopsie, l'écriture lyrique, le lyrisme figurent, sémantiquement, à un rang plus bas, immature, peu authentique.

Nous pouvons avancer l'argument selon lequel, dans sa première période créative, en parallèle à l'écriture de poèmes, Kundera écrit également les premières nouvelles de *Risibles amours*, la pièce de théâtre *Les Propriétaires des clés*, ainsi que des essais. En cautionnant la thèse kundérienne de la conversion en romancier⁹, nous nous arrêterions à l'impression trompeuse selon laquelle Milan Kundera se serait entièrement passé de procédés lyriques dans son œuvre romanesque.

8. Jakub Češka, « Od lyriky k próze a zase zpět. Kunderova poetika v napětí metaforické a metonymické motivace », in *Bohemica Olomucensia*, n°1 (2016), p. 136-139.

9. Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 107.

L'analyse que fait Kundera de la poétique de Vančura, dont l'œuvre romanesque a précisé-ment pour éléments centraux des procédés artistiques lyriques, peut nous aider à dépasser cette vision manichéenne plus tardive.

Milan Kundera est tout à fait conscient de la nécessité de proposer une analyse dynamique et consistante : ainsi, dans son premier Art du roman, il évite toute théorisation creuse et se concentre sur la problématique donnée, restant au plus près des textes étudiés. D'où aussi le volume du livre (192 pages), significatif en soi. Quoique plusieurs articles individuels en aient précédé la composition, l'ouvrage ne se compose pas seulement d'eux et représente un ensemble cohérent et réfléchi, dont ressort une dynamique propre que l'auteur suit et développe. Le thème central est celui du problème de la perte du souffle narratif, cependant, la réflexion de Kundera y emprunte quasiment la structure d'une intrigue : les thèmes sont développés là à travers ce qui apparaît être plusieurs moments clé d'une narration. L'analyse de Kundera est portée par la voix franche d'un narrateur intellectuel, mais aussi émotionnel et empathique, cherchant à maintenir un contact vif avec son lecteur : il s'adresse à lui, s'arrête sur ses propres doutes, émet des objections et polémique avec un rapporteur fictif, sans jamais perdre de vue le fond de son propos.

Afin de mieux éclairer ce sur quoi Kundera se concentre, je vais ici lui donner la parole. Il commence par dire qu'il ne souhaite pas dresser un tableau de l'œuvre de Vančura mais s'interroger à travers elle sur le problème posé. La manière dont il définit ses thèmes fait la part belle à la fonction phatique du texte :

Que ceux qui chercheraient ici une étude monographique exposant un matériel biographique et toutes les relations sociales et humaines de l'auteur étudié, faisant l'inventaire de la bibliographie qui lui est consacrée, se penchant sur chacune des pierres angulaires de son œuvre me pardonnent. Ils seront déçus. Ils ne trouveront pas ici une analyse complète de l'évolution de la personnalité de Vančura [...]. De même, les romans de Vančura ne seront pas analysés ici de manière complète et proportionnelle.

Un auteur plus compétent que moi écrira un jour une monographie historique sur Vančura. Je ne suis pas historien de la littérature. Après tout, je suis praticien littéraire : mes réflexions sur l'œuvre de Vančura sont celles d'un praticien pensant.

Je ne cherche pas à cacher que, si j'ai essayé d'être aussi précis et objectif possible, ce livre est l'expression de mon regard tout à fait personnel sur l'œuvre de Vančura, il l'est déjà par sa conception quelque peu inhabituelle et par le choix même des problèmes abordés [...].

J'ai consciemment laissé de côté ce qui se trouvait au-delà des problèmes choisis [...].

Sans le jeu de nombreuses circonstances extérieures, j'aurais sans doute reporté à l'infini la parution de ce travail. J'ai horreur d'être responsable d'une pensée qui ne serait pas aboutie et qui en appellerait toujours à d'autres. Mais quelle pensée n'en appellerait-elle pas d'autres ? De fait, la pensée, si tant est qu'elle est pensée véritable, reste à jamais ouverte. On ne saurait s'en tenir à elle comme à un cheval en chute, jusqu'à la fin de son récit. Tôt ou tard, nous sommes désarçonnés et un autre cavalier vient l'enfourcher¹⁰.

10. Milan Kundera, *Umění románu : cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha, Československý spisovatel, 1960, p. 7.

Je me suis permis cette citation un peu longue afin de mieux illustrer le style de l'auteur et montrer que les paramètres fondamentaux de l'essayistique de l'auteur sont ici déjà pleinement constitués. Outre les procédés visant à rendre la lecture vivante, nous pouvons parler de fort caractère rhétorique, de prises de position par lesquelles l'auteur délimite son sujet également à travers ce qui ne s'y rapporte pas. La réticence de Kundera quant au contexte biographique de l'œuvre abordée est elle aussi typique, de même que le choix original de ce qui sera étudié dans cette œuvre (le principal critère étant le problème suivi : ici aussi apparaît le côté direct de Kundera, l'accent qu'il met sur l'essentiel, son choix de faire abstraction de ce qui est marginal). Bien plus tard, sur la quatrième de couverture de l'édition de poche du nouvel *Art du roman*¹¹, nous retrouverons cette même auto-caractérisation de praticien loin du monde des théories, par laquelle il manifeste sa modestie. Et ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'il se pose ainsi. Dès 1955, lors de la parution de son premier essai majeur (lui aussi essentiel pour comprendre la poétique plus tardive de Kundera), « Des querelles de succession », il se caractérise d'une manière semblable :

Peut-être sera-t-il utile, modestement, que, pour cette fois, j'aborde cette question de manière « non théorique » et que je dise quelques réflexions fragmentaires ayant plutôt le caractère d'une profession de foi venant d'un praticien¹².

Dans l'essai cité, il illustre ses thèses sur sa propre œuvre – sur le poème narratif *Le Dernier Mois de mai*. Au moment de la publication de *L'Art du roman*, Milan Kundera ne peut pas encore illustrer les phénomènes littéraires qu'il étudie à travers ses travaux de prosateur (le premier cahier de *Risibles amours* ne paraîtra qu'en 1963 ; qui plus est, dans la monographie en question, Kundera ne fait que mentionner brièvement les nouvelles de Vančura : ce qui l'intéresse avant tout, ce sont ses textes à caractère narratif).

Alors que l'essai de 1955 étudie principalement les possibilités de la littérature lyrique moderne, dont l'avenir se situe pour Kundera du côté de la narration épique (en y abordant également la musique, la peinture et le roman), la monographie vančurienne se concentre entièrement sur la création romanesque (sur son potentiel artistique). Il laisse de côté (à quelques exceptions mineures près) les essais de Vančura, ses pièces de théâtre et ses nouvelles. Ce choix personnel lui vaudra de nombreux reproches dans la critique d'A. M. Píša¹³. Ceux-ci portent principalement sur ce regard sélectif, sur l'omission de l'œuvre théâtrale de Vančura, de la position de l'œuvre de Vančura dans le contexte du roman tchèque de l'entre-deux-guerres, par exemple par rapport aux romans de Vítězslav Nezval, etc. ; la critique en question avance cependant également des mots d'appréciation, que Píša conclut de la manière suivante :

11. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

12. Milan Kundera, « O sporech dědických », in *Nový život*, n°6 (1955), p. 1290.

13. Antonín Matěj Píša, *Lektor A.M. Píša : výbor z lektorských posudků z let 1954-1965*, Praha, Památník národního písemnictví, 2015, p. 148-155.

Le livre de Kundera présente son sujet sur une vaste toile de fond et apporte de nombreuses observations fraîches et subtiles, stimulantes même là où, d'après moi, il se trompe. En effet, il en est souvent ainsi : que les erreurs d'un auteur intelligent sont d'une manière ou d'une autre porteuses, et qu'elles nous amènent indirectement à une vraie connaissance, tandis que les vérités des sots demeurent stériles¹⁴.

Ainsi, en fin de compte, Píša met le doigt sur ce qu'il y a d'essentiel dans l'étude que Kundera consacre à Vančura : il s'agit là d'un regard novateur qui provoque la pensée. En appliquant cette affirmation à la réticence qu'a Kundera de clore sa propre œuvre (la problématique de la version – ou de la forme – finale restera un des points névralgiques de l'œuvre de Kundera), nous pourrions nous apercevoir qu'elles pointent toutes deux dans la même direction : là où un texte suscite la pensée, il donne l'effet d'une œuvre inachevée (il appelle à être complété, précisé).

À l'époque, le côté personnel, problématique, mais aussi frais et inspirateur du premier livre essayistique de Kundera pouvait paraître surprenant pour A. M. Píša. Avec le recul (dans la perspective de l'œuvre mûre de Kundera), force est de constater que cet aspect surprenant de la manière qu'avait Kundera d'écrire sur la littérature découlait du fait qu'il n'y avait là alors rien de comparable. Ce n'est que plus tard (à la lumière de ses essais ultérieurs) qu'il apparut qu'il s'agissait là d'un style interprétatif personnel et bien établi.

L'Art du roman est donc ancré dans l'œuvre essayistique de la première période de Kundera (dont nous pourrions esquisser les frontières vers le milieu des années 1960). S'y rattachent notamment l'essai « Des querelles de succession » (1955), un texte sur le poète Vítězslav Nezval (1963)¹⁵, ainsi qu'une étude critique envers les procédés de mise en scène de l'émotivité (consacrée à Apollinaire¹⁶) et enfin, une longue préface à la poésie de Gellner (1957). À ces essais, j'aimerais ajouter encore la postface, plus tardive, aux pièces de théâtre de Sartre (1967)¹⁷. De cette énumération, il apparaît clairement que, dans ses essais premiers, Milan Kundera se penche principalement sur la poésie (Gellner, Nezval, Apollinaire). Les quelques noms cités là importent moins que l'horizon émotionnel et réflexif qu'ils représentent. Les essais mentionnés (sachant que je me suis limité à n'indiquer que les plus importants) témoignent non seulement de la richesse des activités d'essayiste de Kundera, mais aussi – notamment au regard des essais de sa période majeure à venir (qu'il commence à publier dans *L'Art du roman*, édition française) – de l'évolution des centres d'attention de Kundera, allant de la poésie à la théorie du roman, en passant par le théâtre. Ici aussi se reflètent les intérêts personnels de l'auteur : l'essayiste rend à chaque fois présent ce qui l'occupe actuellement. L'étude de telle ou telle problématique artistique représente en même temps la recherche de perspectives nouvelles pour la propre création de l'auteur. Le

14. *Op. cit.*, p. 155.

15. Milan Kundera, « Úvod », in Vítězslav Nezval, *Podivuhodný kouzelník*, Praha, Československý spisovatel, 1963, p. 7-30.

16. Milan Kundera, « Velká utopie moderního básnictví », in Guillaume Apollinaire, *Alkoholy života*, Praha, Československý spisovatel, 1965, p. 5-17.

17. Milan Kundera, « Doslov », in Jean-Paul Sartre, *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, p. 284-295.

jugement qu'il porte dans *L'Art du roman* sur l'œuvre de Vančura nous montre la manière dont il perçoit le roman en général, ce qu'il considère comme des réussites en la matière, ce qu'il perçoit comme moins abouti, voire comme inapproprié. Cet aspect des essais de Kundera apparaît également dans son œuvre plus tardive, que ce soit dans ses critiques des traductions françaises de Kafka ou lorsqu'il parle des testaments trahis, laissant implicitement apercevoir ses craintes quant à l'idée de savoir qui sera le gardien fidèle de son propre héritage littéraire.

Dans le chapitre « Évocation du monde matériel » de *L'Art du roman*, nous pouvons trouver de nombreux points de convergence avec l'essai postérieur sur Vítězslav Nezval (1963) : dans l'attention portée à l'image poétique, à la mise en scène de l'émotivité, de même qu'à l'aspect de prise de connaissance. Cette interférence entre des genres hétéroclites se retrouve jusque dans la composition même de *L'Art du roman*.

Une simple énumération des chapitres dont les titres délimitent le contenu (les autres reprennent des noms d'œuvres de Vančura) suffit à faire clairement apparaître à quel point les thèmes abordés seront tout aussi essentiels pour la poétique de la période de maturité de l'auteur (éventuellement à ce qu'il soit possible de circonscrire ceux qui sembleront s'éclipser, sinon pour de bon, du moins nominalement) :

« L'écriture narrative perdue », « Le lyrisme retrouvé », « Roman sans unité d'action », « Poésie lyrique polythématique et roman », « L'écriture narrative subjective », « Le narrateur », « Le chemin menant à l'écriture narrative objective », « Distribution du rythme dans le roman », « Évocation du monde matériel ».

Le caractère narratif deviendra le thème constant de la poétique de Kundera, de même que ses efforts pour atteindre une écriture narrative objective, tout lyrisme semblant s'éloigner de son monde romanesque. L'auteur désignera plus tard *Le Livre du rire et de l'oubli* comme un roman sans unité, les différents rythmes du roman seront au cœur des réflexions du narrateur de *La Vie est ailleurs* et se retrouvent dans la composition du livre. La manière dont Vančura évoque le monde matériel (par des procédés lyriques et des descriptions teintées de métaphores) deviendra un modèle à suivre lorsque Kundera construira les passages descriptifs de ce roman.

Dans *L'Art du roman*, Milan Kundera cherche les causes de la perte de l'écriture narrative, non seulement en littérature mais aussi dans le contexte social d'où elle naît. Pour Kundera, l'œuvre littéraire n'est autonome que partiellement – il n'applique ce concept dans l'analyse d'œuvres littéraires que dans la mesure où il s'agit du point de départ de la forme artistique ; alors, il emploie une certaine conception de l'imitation (de la mimésis), la littérature reflétant une structure sociale. Mais même là, Milan Kundera n'est ni purement structuraliste (mentionnons le fait qu'il cite à plusieurs reprises Jan Mukařovský – le principal représentant du structuralisme tchèque en sciences littéraires) ni formaliste (il n'est pas encore question de parler du structuralisme littéraire français qui ne verra le jour que cinq ans plus tard), il n'est pas non plus purement marxiste.

Les références à Marx lui servent de cadre explicatif de certains aspects de l'œuvre (de l'influence d'une situation historique donnée sur la conception des personnages par exemple, notamment à travers la question de savoir si leur comportement peut influencer sur des changements sociaux).

Pour Kundera, le communisme de Vančura est à relier avant tout aux avant-gardes dans ce qu'elles ont de novateur vis-à-vis de la forme artistique. Par ailleurs, à la conception courante de la relation d'implication (« il n'est pas de modernité en dehors du communisme »), Kundera ajoute son corrélat : « il n'est pas de communisme en dehors de la modernité »¹⁸. Il renverse ici le rapport de l'art politiquement engagé au profit d'un art devenant la mesure du communisme. Le communisme n'est communisme que dans la mesure où il est avant-gardiste, novateur (et où il est étroitement lié aux formes de l'art moderne etc.). Ces remarques de détails nous dévoilent la capacité de Kundera à déplacer, en quelques mots, le centre de gravité de l'énoncé, à renverser son sens. Se réclamer du communisme n'est possible que si l'on est guidé par l'idée de la modernité. La méfiance et le refus qu'a Kundera des dénominations stéréotypées (qui débouchent sur le langage du kitsch), font partie intégrante de sa pensée et sont suffisamment connus. À ce titre, nous pouvons rappeler la critique écrite par Kundera à ses débuts, en 1949, d'une anthologie de discours de Kalinine (qui a, elle aussi, son « petit-frère », puisque Kalinine sera un des personnages principaux de *La Fête de l'insignifiance*)¹⁹. Il y critique le langage figé de l'appareil du P.C. Ce texte de jeunesse de Kundera peut être lu comme la critique du langage des phrases toutes faites (de la langue de bois).

Si le point de départ du livre est la recherche de l'écriture narrative perdue, Kundera cherche d'abord les raisons de cette perte dans la transformation du contexte social. Il est intéressant de se demander pourquoi Kundera choisit de mettre en lumière le faible côté narratif du roman de Vančura *Le Boulanger Jan Marhoul* à l'aide de deux œuvres du réalisme français (*Les Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*). Pourquoi ne pas avoir choisi une œuvre du contexte littéraire tchèque ? Entend-il dire par là qu'il serait impossible de trouver dans la tradition tchèque d'œuvre comparable, à la trame aux nombreuses ramifications ? Que le contexte tchèque n'avait pas présenté de conditions sociales adaptées pour sa naissance ? Les romans qu'il choisit furent écrits dans un milieu précédant les transformations révolutionnaires de 1848 ou suivant directement la stabilisation de la société à leur lendemain : « un monde aliéné vint s'étendre sur la vie des gens comme un ciel inaccessible, froid et glaçant »²⁰.

Regardons à présent les conséquences que ce changement social eut pour le comportement des hommes :

L'espace propice à toute activité humaine majeure s'en vit réduit. L'héroïsme disparut. Les médiocres Ho-

18. Milan Kundera, *Umění románu*, op. cit., p. 64.

19. Milan Kundera, « Kalininovo poučení », in *Kulturní politika* 4, n°32 (1949), p. 3.

20. Milan Kundera, *Umění románu*, op. cit., p. 16.

mais et Bovary prirent la place des entreprenants Collin et Rastignac. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Esther souffre, mais elle participe d'une grande aventure à forte dimension sociale. Madame Bovary souffre et s'ennuie. À l'époque où la bourgeoisie sans esprit envahit de ses effluves le moindre recoin de la vie, l'ennui devint une expérience sociale de masse. Et s'il fut une partie intégrante, indissociable de la vie, il fut nécessairement présent dans chacun des thèmes d'actualité. Cependant, comment faire pour que l'ennui, si caractéristique de la vie bourgeoise de l'époque, soit représenté de manière vraie dans le roman sans pour autant qu'il en devienne un des traits propres ? Comment écrire le drame de l'ennui ? Comment écrire un roman de la petitesse qui aurait néanmoins sa propre grandeur intérieure ?²¹

Kundera avance qu'il fut désormais impossible de s'appuyer sur des modèles littéraires (même d'emprunt – d'un autre milieu culturel ou linguistique, voire d'une autre époque) :

D'autre part, la littérature qui reprit, de façon éclectique, les procédés de l'écriture narrative des phases d'évolution précédentes, et qui les reprit indépendamment du fait que ceux-ci se retrouvaient en contradiction avec le nouveau visage de la réalité, ne créa que des pseudo-héros et des pseudo-drames sans véritable contenu social. Trente ans plus tard, des récits ainsi conçus qui auraient feint d'être issus du présent auraient été en contradiction avec la nécessité pour le roman d'enrichir la connaissance : ils n'auraient été que romantisme creux ; que fausse fuite loin de la grisaille de la vie contemporaine²².

Le style interprétatif de Kundera est ici analytique, il réfléchit à la situation historique – mais il est aussi métaphorique, et donc lyrique.

Revenons-en à la citation dans laquelle Kundera souligne la perte de l'acte humain. Au sujet des romans et nouvelles plus tardives, nous pouvons parler de « geste en tant que métaphore de l'acte » (je dois cette formulation à Petr Pířha) – et donc d'une autre des constantes de la poétique de Kundera. Cette absence d'action est le point de départ de la monographie que François Ricard consacra aux romans de Kundera. De manière caractéristique, il y part du modèle hegelien du roman en tant que lieu de conflit, pour caractériser ensuite les romans de Kundera, de façon quelque peu paradoxale, comme un renoncement à l'action, comme un pas de côté²³.

Dans la seconde citation, Kundera indique pourquoi il est impossible de résoudre la perte de la grande narration en imitant les œuvres narratives majeures du passé. S'il parle de la littérature tchèque au début des années 1960, c'est pour critiquer sa surcharge de lyrisme²⁴.

Le lyrisme reflète la jeunesse de l'état tchécoslovaque, il stimule la rêverie plutôt que de permettre un regard plus réaliste sur soi-même et sur notre situation actuelle (pour Kundera, même la mentalité est lyrique, le personnage de Jan Marhoul en étant un bon exemple). Cependant, s'il critique l'excès de lyrisme dans la production littéraire tchèque, il n'en fait pas découler un

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 20.

23. François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, « Arcades », 2003, p. 16-30.

24. Milan Kundera, « O poezii z jiné strany », in *Literární noviny*, n°14 (1962), p. 1, 3.

quelconque détournement radical du lyrisme. Il considère simplement qu'un esprit empreint de lyrisme doit être cultivé (par la philosophie et le roman).

La rupture avec le lyrisme n'advient, semble-t-il, chez Kundera qu'après l'invasion de la Tchécoslovaquie par les armées du Pacte de Varsovie, en 1968 – lors d'un contrôle frontalier effectué par des soldats soviétiques²⁵. Il est significatif que sa condamnation du lyrisme ne vienne pas de sa propre expérience avec une forme artistique donnée (la poésie), mais avec une attitude humaine (le sadisme) que l'auteur diagnostique comme lyrique²⁶. La description que fait Kundera des causes de la perte des grands textes narratifs autant que son rejet de l'attitude lyrique mettent clairement en lumière le rôle essentiel des conditions concrètes, sociales, historiques, ainsi que d'une expérience personnelle et intime marquante (un contrôle de sa voiture).

Dans sa période première déjà, Milan Kundera considère que l'art du roman est en contact étroit avec le caractère changeant de l'histoire. De même qu'il inverse le rapport entre communisme et modernité, il opère plus tard un renversement entre la littérature, la vie de la société (sa structure) et l'histoire. Le point de départ n'est plus une situation historique donnée (à partir du roman *La Vie est ailleurs*, celle-ci n'est évoquée qu'à travers quelques minces détails concrets) mais la forme de la structure sociale (la période pré-révolutionnaire, ou la stabilisation de la société capitaliste menant à l'aliénation de l'homme). Dans son œuvre de maturité, Kundera fera l'inverse : il utilisera désormais les procédés littéraires pour diagnostiquer une période historique donnée. Qu'il s'agisse des années 1950 dans *La Plaisanterie*, époque inapte à plaisanter (pensons au personnage iconique de Markéta, incapable de comprendre une farce), ou que le narrateur de *La Vie est ailleurs* démasque le désir de Jaromil de se mettre du côté de la révolution à travers la virginité traumatisante du héros (et à travers la symbiose entre le lyrisme et l'appareil policier), jusqu'au roman *L'Ignorance* dans lequel les événements de l'après-1989 sont confrontés au mythe littéraire du grand retour et à une réflexion sur l'irréversibilité du temps humain.

La confrontation avec l'histoire caractérise la poétique de Kundera dès ses débuts de poète, jusqu'à son avant-dernier roman, *L'Ignorance*. Son dernier roman, qui représente la culmination novatrice de l'œuvre de Kundera, se situe au-delà de cet horizon. Les personnages clés de l'histoire sont lâchés dans le roman sous une forme onirique, caricaturale, carnavalesque, comme des êtres entièrement privés, sans influence sur la marche de l'histoire qui, de toute manière, a cessé d'exister.

Quelle leçon pouvons-nous donc tirer de Vančura et de son art du roman ?

La littérature narrative perdue doit être remplacée par le lyrisme, qui se manifeste à travers une langue fortement métaphorique et une descente dans le for intérieur des personnages. Des récits palpitants peuvent avoir lieu au sein des personnages mais sans jamais dépasser le seuil de

25. Milan Kundera, « Introduction à une variation », in *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, Paris, Gallimard, 1981, p. 8-10.

26. *Ibid.*, p. 9.

leur for intérieur. L'accent est mis sur les monologues intérieurs des personnages (que l'auteur a d'abord définis dans l'essai « Des querelles de succession »), ce qui mène par la suite à ce que les péripéties de la narration soient constituées par la relation qu'ont les différents personnages à un même fait (nous pouvons citer là comme exemple *La Plaisanterie*). Kundera a commencé par relever ce type de narration focalisée sur le for intérieur dans l'œuvre de Vančura (concrètement dans le roman *Trois rivières*) ; or cette technique narrative deviendra une dimension indissociable de sa propre création.

Dans la conception de Milan Kundera, le lyrisme est lié à la connaissance des émotions humaines, une connaissance que l'auteur conçoit par ailleurs comme analogique à celle des lois de la nature²⁷ : il n'y a donc rien d'arbitraire dans le lyrisme. La littérature lyrique mène non seulement à une parcimonie de l'expression (comme nous l'avons mentionné plus haut) – ainsi que cela apparaît également dans la citation évoquée au début de ce texte (Kundera comparant la difficulté d'abandonner une idée à quelqu'un qui s'agripperait à la bride d'un cheval en chute) – mais aussi à l'approfondissement et l'intensification de l'expérience de la tension narrative²⁸. Ce qui nous renvoie à nouveau au thème de l'interférence et de l'interconnexion des différentes tonalités des genres : tonalité narrative (« épique »), lyrique, analytique et essayistique.

En utilisant des procédés lyriques dans ses descriptions, il les aura intégrés aux conflits intérieurs des personnages. La description anthropomorphisée stimule l'attention du lecteur, mais elle renforce aussi la tension de la narration (elle place le lecteur dans un certain état d'esprit). Les excursions réflexives et les déductions analytiques ont tendance à prendre du volume (la pensée appelle à être ultérieurement complétée et précisée). Les procédés lyriques permettent de leur donner un aboutissement et de les clore. Il en va de même pour la conclusion de *L'Art du roman*, dans laquelle l'auteur instaure une certaine atmosphère, évoque une certaine situation de l'être humain. Or, le lyrisme ne remplit pas cette fonction que dans *L'Art du roman* : il constitue le gardien et le ciment du monde romanesque de Kundera (à l'exception de son dernier roman, *La Fête de l'insignifiance*).

Milan Kundera affirme que le roman doit être doté d'une solide charpente narrative et de moments lyriques forts²⁹ que l'auteur place aux points charnières de sa narration. Pour illustrer cela, j'aimerais avancer ce qui est sans doute l'exemple le plus connu de la période majeure de Kundera – celui de *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Les motivations du récit de l'amour de Tomáš pour Tereza sont lyriques, il en constitue la seule métaphore (celle de l'enfant en péril, intimidé par le sort). Le stimulus de l'action est lyrique, ce que le narrateur commente de façon explicite : il n'est pas conseillé de jouer avec les métaphores à la légère, l'amour peut naître d'une seule métaphore. Ici aussi, nous voyons ce rapport entre procédés lyriques et narratifs, les métaphores sont les déto-

27. Milan Kundera, « Úvod », in Vítězslav Nezval, *Podivuhodný kouzelník, op. cit.*, p. 8.

28. Jakub Češka, « Emoční zakotvení poetiky Milana Kundery », in *Slovo a slovesnost*, n°2 (2020), p. 126-144.

29. Milan Kundera, « O poezii z jiné strany », in *Literární noviny*, n°14 (1962), p. 3.

nateurs de la narration, les personnages n'agissent pas sans un stimulus émotionnel (engendré par une métaphore). En même temps, la métaphore définit leur situation existentielle donnée (nous touchons là à l'aspect de prise de connaissance). Enfin, la métaphore permet de faire du monde extérieur un conflit vécu intérieurement. Le lyrisme devient paramètre de la narration.

Dans son œuvre romanesque tardive, Milan Kundera combine également procédés lyriques et narratifs (et essayistiques) : on ne saurait donc affirmer que l'écrivain naisse sur les ruines de l'âge lyrique. Est-ce à dire que le roman voit simplement une inversion de proportions entre les procédés lyriques et narratifs au profit de ces derniers ?

Nous pouvons tenter d'appliquer à son œuvre romanesque tardive les mêmes critères qu'il appliqua à l'œuvre de Vladislav Vančura – en ce qui concerne le rapport entre procédés lyriques et narratifs, non en ce qui concerne la volonté d'innovation et de forgeage d'une langue inhabituelle, fortement présente dans les textes, notamment précoces, de Vančura, tandis que chez Milan Kundera, la langue ne doit pas attirer l'attention à soi-même ni freiner la lecture.

La leçon de l'art du roman de Vančura nous conduit à faire ressortir trois paramètres de la création : historicité, procédés lyriques et procédés narratifs. Nous pouvons voir que l'histoire constitue dès le début un des thèmes principaux de la poétique de Kundera, c'est à partir d'elle que se développe la question de l'importance de l'action humaine. Si l'action des hommes cesse d'avoir un impact sur la transformation de la situation historique, ce fait se traduit dans l'œuvre littéraire par un appauvrissement équivalent des possibilités narratives qui en sont nécessairement affaiblies. Ainsi, au lieu de stimuler la tension narrative, les récits des personnages ouvrent sur une certaine perspective de sens. Le centre de gravité se voit déplacé vers des procédés lyriques : vers la métaphore, le monologue intérieur et d'autres procédés de subjectivisation. La métaphore permet de projeter le conflit dans le for intérieur des personnages. Les procédés lyriques ont un rôle tout à fait essentiel dans le monde romanesque de Kundera, à l'exception de son dernier roman. Dans *La Fête de l'insignifiance*, Milan Kundera s'engage au-delà de l'horizon de l'âge lyrique.

Voyons à présent quelle fonction y ont les trois paramètres mentionnés, à l'aide desquels nous pourrions définir l'évolution de la poétique de l'œuvre romanesque de Kundera. *La Fête de l'insignifiance* se déroule au-delà de l'horizon de l'histoire (les romans précédents ont tous un cadre historique bien établi – *L'Identité* et *La Lenteur* constituent certes des exceptions, *L'Immortalité* aussi peut-être, mais ils conservent néanmoins un fort centre de gravité émotionnel). Dans le dernier roman de Kundera, l'absence de l'histoire ne se traduit pas par un renforcement des procédés lyriques, encore moins narratifs.

Le dernier roman de Kundera peut nous faire aboutir à quelque chose d'essentiel, qui n'est pas présent dans l'analyse qu'a Kundera de l'œuvre de Vladislav Vančura. L'attention que Kundera porte à l'histoire (à la question de savoir si l'individu peut ou non intervenir dans sa forme) l'aura poussé à transposer le conflit historique de la sphère du monde vers celle du for intérieur

des personnages. Kundera aborde les procédés lyriques en gardant à l'esprit les circonstances des changements historiques et de l'intrigue. Le lyrisme a donc avant tout un caractère de compensation (il remplace le souffle narratif perdu, le conflit du monde extérieur). Ce qui est essentiel ici, c'est que le lyrisme – dans son effort de remplacer la ligne narrative – reprend son modèle du conflit. Les paramètres fondateurs du récit – histoire, procédés lyriques et procédés narratifs – fonctionnent comme des vases communicants. L'accent mis sur le lyrisme vient de la frustration de la perte de l'initiative individuelle, de la perte de la possibilité qu'à l'homme d'agir.

Ainsi, ce dernier roman opère un changement d'optique. Puisque le rideau de l'histoire est levé, l'auteur n'a plus de raisons de déplorer la perte de l'acte humain, de l'engagement de l'homme. Cependant, il ne délègue pas pour autant le conflit du monde extérieur dans le for intérieur de ses personnages. S'il l'avait fait, ses personnages seraient devenus le centre de gravité émotionnelle du roman – ce qu'ils ne sont pas dans *La Fête de l'insignifiance* (à part, en partie, dans le rapport d'Alain envers sa mère).

Ainsi, à bien des égards, nous pouvons parler de son dernier roman comme du roman de la réconciliation, par exemple en ce sens que l'absence de l'histoire n'y est plus un élément traumatisant de la narration, qui mènerait nécessairement à un ancrage lyrique du roman. La leçon de l'art du roman de Vančura est donc utile pour comprendre le lyrisme (son modèle de conflit intérieur) dérivé de l'ambition d'intervenir dans l'histoire. Cependant, il est impossible de s'engager au-delà de l'horizon du lyrisme tout en restant frustrés du néant de nos propres actes. Étant donné que le domaine de l'histoire ne représente pas de moment traumatique qu'il serait nécessaire de compenser, Milan Kundera s'y est engagé au-delà de l'horizon du lyrisme et est ainsi devenu un somnambule de la littérature (loin du regard réprobateur de l'histoire).

ČEŠKA JAKUB
Université Charles
République tchèque

« JE N'AI PAS QUITTÉ LA POÉSIE, JE L'AI TRAHIE » : ASPECTS DE L'ANTILYRISME DANS L'ŒUVRE DE MILAN KUNDERA

Introduction

Borges, dans le récit *L'Autre*, invente l'impossible rencontre du narrateur – c'est Borges à l'âge de 70 ans – avec un jeune homme, qui n'est autre que lui-même à l'âge de 20 ans. Les deux personnages, après s'être reconnus et avoir maîtrisé la peur provoquée par cette rencontre, entament une discussion dans le but de profiter de cette unique occasion. Le charme particulier du récit se dégage, entre autres raisons, de la constatation progressive de l'abîme qui les sépare. Ils sont et en même temps ils ne sont pas la même personne. C'est surtout lorsqu'ils abordent des sujets littéraires et politiques que leurs différences apparaissent avec le plus de force. L'adolescent portant un livre de Dostoïevski confesse (avec complaisance) la fascination qu'exerce sur lui l'univers tourmenté de l'écrivain russe. Borges, le septuagénaire, de son côté avoue sa préférence pour Conrad (écrivain qui comme Kundera n'aimait guère Dostoïevski¹). Le jeune Borges veut écrire des vers qui chanteraient la fraternité des hommes, des vers consacrés à la masse des opprimés du monde. L'ainé remarque : « Ta masse d'opprimés et de parias... n'est rien de plus qu'une abstraction. Seuls les individus existent, si tant est que quelqu'un existe »². Au bout d'un moment, le vieux Borges constate que l'un était la caricature de l'autre.

Est-ce qu'il faut considérer les goûts littéraires et les convictions politiques différentes des deux personnages comme la raison principale de leur difficulté à s'entendre ? En fait, la vraie raison semble plus profonde. C'est le lyrisme de l'adolescent et le regard désillusionné de l'ainé qui se trouvent derrière leurs préférences littéraires et leurs idées politiques, et c'est exactement la pléthore de lyrisme chez le jeune et son manque chez l'autre qui constituent la différence fondamentale entre eux.

Il n'y a aucun doute que Kundera applaudirait à ce bref récit de Borges. Dans *L'Ignorance*, nous avons une « rencontre » identique lorsque Josef retrouve son journal d'adolescence³. En le lisant, il reste stupéfait de la différence entre lui et l'adolescent qu'il fut. Il perçoit à un tel degré son ancien Moi comme un autre que, quelques instants plus tard, il recopie une phrase

1. Pour être plus précis, ce n'est pas l'art de Dostoïevski que Kundera n'aime pas, mais l'âme russe. Voir l'introduction de *Jacques et son maître* dans *Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 563-565 et l'article « Un Occident kidnappé, où la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, n°27 (1983) p. 3-23.

2. Jorge Luis Borges, « L'autre », dans *Le livre de sable*, (1975), traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 7-19.

3. Milan Kundera, *L'Ignorance*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 495-496 et 500-501.

du journal afin de comparer les deux écritures. Comme dans le récit de Borges, la différence tient au lyrisme.

Les deux jeunes gens, avec leur amour des sentiments extrêmes, leur « pohésie »⁴ et leur naïveté politique, incarnent l'attitude lyrique que Kundera a étudiée d'une manière ample en créant le personnage de Jaromil dans *La Vie est ailleurs*. Dans les autres romans, également, l'on trouve souvent des personnages qui semblent nés du même besoin de Kundera de saisir ce qu'il appelle *l'attitude lyrique*. Nous avons déjà mentionné Josef et Jaromil, mais le lyrisme n'est pas l'apanage des personnages masculins. Il y a aussi plusieurs personnages féminins qui incarnent la même attitude, tels que Elena dans *La Plaisanterie*, la mère de Jaromil dans *La Vie est ailleurs* et Laura, la sœur d'Agnès dans *L'Immortalité*. Le lyrisme tient aussi une place également importante dans les quatre essais de l'écrivain sur l'art du roman. En effet, dans ses essais, Kundera définit souvent le roman et le romancier en opposition au lyrisme : « Le roman : la poésie antilyrique »⁵ ; « le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique »⁶.

Le présent article se propose d'étudier le thème de l'antilyrisme dans l'œuvre romanesque et essayistique de Kundera. Nous aborderons dans un premier temps *La Vie est ailleurs*, parce que ce roman, qui est entièrement consacré au phénomène du lyrisme, nous permettra de mieux cerner la signification du concept, ainsi que les raisons de l'aversion de Kundera à son égard. Ensuite, nous examinerons la façon dont sont attitude à l'égard du lyrisme infléchit sa réflexion sur l'art du roman.

Le lyrisme dans La Vie est ailleurs

La Vie est ailleurs a été écrit à la fin des années soixante et il est paru en France en 1973. Dans ce roman Kundera traite de la façon dont l'exaltation sentimentale et l'aspiration à l'absolu affectent le rapport de l'individu à soi-même, à autrui et à la réalité. La poésie, en tant que forme littéraire la plus susceptible d'être contaminée par le lyrisme est, bien entendu, au centre du roman. À côté d'elle, d'autres terrains propices à la manifestation du phénomène sont examinés aussi, tels que la révolution, l'amour et la jeunesse.

L'action du roman, dont le titre constitue une référence ironique à la phrase « la vraie vie est ailleurs » de Rimbaud et à la dernière phrase du manifeste du surréalisme d'André Breton : « l'existence est ailleurs », se déroule à Prague dans les années trente et quarante. À la différence de la narration polyphonique de *La Plaisanterie*, la narration de *La Vie est ailleurs* est assumée par un narrateur omniscient qui raconte en détail la vie du personnage principal, nommé Ja-

4. Avec les termes « pohésie » et « pohétique », Flaubert se moque du lyrisme dans sa correspondance. Voir, par exemple, Flaubert, *Correspondance*, t. 2, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1998, p. 331, 332 et 412.

5. Milan Kundera, *L'art du roman*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p.732.

6. Milan Kundera, *Le Rideau : essai en sept parties*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 1003.

romil, de sa naissance jusqu'à sa mort prématurée. Le narrateur insiste en particulier sur le rapport de Jaromil à sa mère, ses amours, sa carrière de poète et, enfin, son engagement fervent en faveur des communistes qui se sont emparés du pouvoir à la suite du putsch de 1948⁷. La description minutieuse des expériences capitales de la vie de Jaromil vise à mettre en lumière le destin scandaleux du personnage. Le fait qu'un jeune homme sensible, raffiné et doté d'un talent poétique authentique est en même temps un individu sadique et plein de mauvaise foi, un collaborateur de la dictature communiste capable d'envoyer avec légèreté les gens à la prison ou à la mort.

En ce qui concerne les raisons derrière sa décision de traiter ce sujet, Kundera indique dans *Les Testaments trahis* que le personnage de Jaromil est inspiré par le choix des artistes de l'avant-garde, notamment des poètes, de se ranger du côté des régimes totalitaires⁸. Animées par la haine du bourgeois et la passion révolutionnaire⁹, désirant ardemment sortir de l'isolement social dans laquelle la société bourgeoise les avait condamnées, ces âmes lyriques sont devenues les chantres des atrocités. Il s'agit donc d'une dénonciation de la complicité entre le lyrisme et la terreur dont l'objectif est de faire réfléchir le lecteur sur cette alliance paradoxale :

Au fond, qu'est-il resté de ce temps lointain ? Aujourd'hui ce sont pour tout le monde les années des procès politiques, des persécutions, des livres à l'index et des assassinats judiciaires. Mais nous qui nous souvenons, nous devons apporter notre témoignage : ce n'était pas seulement le temps de l'horreur, c'était aussi le temps du lyrisme ! Le poète régnait avec le bourreau !... C'était le temps de la mauvaise poésie ? Pas tout à fait ! Le romancier qui écrivait sur ce temps avec les yeux aveugles de conformisme composait des œuvres mort-nées. Mais le poète lyrique qui exaltait ce temps de façon tout aussi aveugle, a souvent laissé derrière lui de la belle poésie¹⁰.

Kundera connaissait par expérience les raisons à l'origine de ces errements idéologiques, parce que lui-même écrivait de la poésie engagée avant de décider de changer d'orientation et de se tourner vers l'art romanesque. Il est significatif que lorsque, dans un entretien, il s'est référé à sa conversion, il a déclaré ceci : « Quitter la poésie pour la prose, ce n'était pas pour moi une simple transition d'un genre à l'autre, mais une vraie rupture. Je n'ai pas quitté la poésie, je l'ai trahie »¹¹. L'emploi du terme trahir par un écrivain si attentif au choix de mots n'est pas anodin. Comme

7. Selon Kundera, ce putsch constitue l'épilogue grotesque de l'aventure révolutionnaire européenne : « Si inauthentique qu'il fut, ce putsch a été vécu comme une révolution... il fut animé de la psychologie qui est propre aux révolutions authentiques et vécu par leurs participants avec un pathos, un enthousiasme, un angélisme et une foi eschatologique en l'arrivée d'un monde absolument nouveau. » Milan Kundera, *L'Art du roman*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 664.

8. Milan Kundera, *Les Testaments trahis* dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 905.

9. Voir les analyses éclairantes de François Furet dans *Le Passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995, p. 15-61.

10. Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 704-705.

11. Entretien avec Normand Biron, *Liberté*, Volume 21, numéro 1 (121), janvier-février 1979, disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/60129ac>

nous allons le voir, *La Vie est ailleurs* porte en son sein cette trahison sous forme d'ironie mordante vis-à-vis de la vocation poétique et de l'engagement politique de Jaromil.

À la dimension historique et autobiographique du roman, nous voudrions, enfin, ajouter une certaine visée anthropologique, soit l'intention du romancier de saisir le lyrisme en tant qu'attitude dépassant les cadres d'une période historique ou d'un régime politique. Cette intention se manifeste dans la conception du personnage de Jaromil. Kundera met en parallèle ou confond la vie de Jaromil avec des événements tirés de la biographie de grands poètes lyriques tels que Lermontov, Rimbaud, Keats et Jiří Wolker¹². Nous lisons, par exemple, dans la sixième partie : « Un coup de feu claqué, Lermontov porta la main à son cœur et Jaromil tomba sur le béton glacial du balcon »¹³. Kundera emploie la même technique de flash-back afin de rapprocher des événements historiques : le putsch communiste de Prague, les insurrections étudiantes à Paris en 1968 et la commune parisienne de 1854. Par cette technique, *La Vie est ailleurs* dépasse les enjeux personnels et historiques et se transforme en une exploration et une critique de la poésie et de la révolution, ces deux mythes fondamentaux de l'imaginaire occidental.

Kundera pensait intituler son roman *L'âge lyrique*, mais il opta finalement pour la phrase *La Vie est ailleurs*, afin d'éviter les malentendus que le terme lyrisme aurait introduit auprès du public français. Ce dernier était peu familier, à son avis, avec la conception du lyrisme telle que lui-même la concevait à partir de l'esthétique hégélienne. Notons que Kundera lisait et traduisait *l'Esthétique* pour y adosser sa propre activité de critique littéraire avant la parution de sa première traduction en tchèque en 1966¹⁴, et que cet ouvrage a joué un rôle déterminant dans l'élaboration de tous les concepts esthétiques fondamentaux de sa réflexion sur l'art du roman : le lyrisme, l'épique, le tragique et la prose.

En ce qui concerne plus précisément le concept du lyrisme, dans *La Vie est ailleurs* Kundera l'appréhende en opérant une synthèse intéressante entre l'esthétique hégélienne et la théorie freudienne. *L'Esthétique* constitue la base de sa réflexion sur le lyrisme ; quant à la théorie psychanalytique, elle lui permet d'attribuer à ce phénomène une signification anthropologique négative que l'on ne trouve pas chez Hegel. Ainsi, tous les traits du poète lyrique émanant du caractère subjectif de son art que Hegel expose dans *l'Esthétique*, comme une certaine tendance à l'idéalisation du moi¹⁵ ou le détachement du poète de la réalité afin de se concentrer sur la

12. Jiří Walker (1900 – 1924), poète tchèque, un des fondateurs du parti communiste de son pays.

13. Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 729.

14. Voir dans ce numéro d'*Inter-Textes*, l'article de Jakub Češka, « La leçon de l'art du roman de Vančura », p. 23

15. « Le tout trouve son commencement dans le cœur et l'âme, et plus précisément dans l'humeur et la situation particulière du poète... Mais c'est pourquoi l'individu doit donc apparaître en lui-même poétique, imaginaire, sensible ou grand et profond, dans ses considérations et dans ses pensées et avant toute chose doit apparaître comme autonome en lui-même, être un monde intérieur clos pour soi, dont on a ôté la dépendance et le simple arbitraire de la prose », dans Hegel, *Cours d'esthétique III*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier, 1997, p. 396-397.

peinture de sa vie intérieure¹⁶, sont repris et réinterprétés par Kundera de telle façon qu'ils deviennent synonymes de l'égoïsme de l'aveuglement et de l'impuissance de l'individu à faire face à la *réalité*. La psychanalyse lui sert aussi d'appui lorsqu'il s'efforce d'explorer les raisons qui poussent l'individu à adopter l'attitude lyrique :

[...] le lyrisme est une tentative de faire face à cette situation : l'homme expulsé de l'enclon protecteur de l'enfance désire entrer dans le monde, mais en même temps, parce qu'il en a peur, il façonne de ses propres vers un monde artificiel et de *remplacement*. Il fait tourner ses poèmes autour de lui comme les planètes autour du soleil ; il devient le centre d'un petit univers où rien n'est étranger, où il se sent chez soi comme l'enfant à l'intérieur de sa mère. Ici, il peut ensuite accomplir tout ce qui est si difficile *dehors* [...] Le jeune homme immature porte en lui pendant longtemps une nostalgie de la sécurité et de l'unité de cet univers qu'il emplissait à lui seul tout entier à l'intérieur de sa mère, et il éprouve de l'angoisse (ou de la colère) face au monde adulte de la relativité où il est englouti comme une gouttelette dans un océan d'altérité¹⁷.

Nous repérons dans ce fragment les traces des lectures psychanalytiques de Kundera : l'angoisse provoquée par le traumatisme de la naissance¹⁸, la nostalgie de la vie intra-utérine et infantine, l'effort, enfin, de l'individu pour compenser cette perte de sécurité par la création d'un univers imaginaire dans lequel il peut satisfaire tous les désirs réprimés par la réalité¹⁹. L'influence de lectures psychanalytiques se décèle également à la description du rapport de Jaromil avec sa mère que Maria Nemcova Banerjee a décrit très justement de la façon suivante :

[...] bien que Kundera joue constamment avec le paradigme œdipien, sa version du désordre archétypique des sexes diffère de celle de Freud. Dans son schéma, c'est la mère qui préside au conflit de générations, lequel n'est pas une bataille pour l'autorité où le fils-rival joue le rôle dynamique de provocateur, mais une lutte pour l'autonomie remettant en jeu l'existence même du fils en tant qu'individu séparé²⁰.

La critique kundérienne du lyrisme ne se limite pas seulement à l'exploration de la psychologie du poète lyrique, mais elle touche également au langage poétique lui-même. Dans le premier

16. « ...le grand poète lyrique ... s'affranchit bientôt de son projet proprement dit et se représente lui-même. Hegel *Esthétique II*, Paris, Le livre de Poche, traduction, Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, p. 591.

17. Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 591.

18. Freud s'est vivement intéressé au traumatisme de la naissance, jusqu'au moment où il s'est rendu compte qu'en mettant l'accent sur cet état précœdipien et le rapport de l'enfant à la mère menaçait les fondements de la théorie d'Édipe. Ainsi, à partir de 1923, année de publication de l'ouvrage *Le traumatisme de l'enfance* de son brillant disciple Otto Rank (1884-1839), il commence à nier l'importance du phénomène, en attribuant au traumatisme de la naissance une potentialité purement physiologique. Voir à ce sujet l'article de Sylvain Missonnier, « Le traumatisme de la naissance », disponible sur <https://www.spp.asso.fr/textes/textes-et-conferences/introduction-psychanalyse/2014-2015-traumatisme-dans-la-vie-psychique-traumatismes-dans-la-culture/le-traumatisme-de-la-naissance/>

19. Voir Sigmund Freud, *Le poète et l'activité de fantaisie*, dans *Œuvres complètes VIII*, PUF, 2007, p. 159-173.

20. Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, (1990), essai traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993 pour la traduction française, p. 98.

chapitre de *La Vie est ailleurs*, Kundera déconstruit efficacement un des grands mythes entourant l'activité poétique, soit la suprématie du langage poétique sur la langue commune et le langage philosophique et scientifique. Il s'agit d'une critique de la conception romantique du langage de la poésie, selon laquelle ce dernier n'est pas référentiel et ne vise pas à la communication, mais constitue un monde autonome, le seul à être capable d'exprimer adéquatement l'Être²¹. Dans *La Vie est ailleurs* Kundera attaque cette conception du langage poétique, en insistant notamment sur l'idée de son autonomie²².

Le lendemain, il prit la machine à écrire de son grand-père, il recopia le poème sur un papier spécial et le poème lui parut encore plus beau qu'il ne l'était quand il le récitait à haute voix, car le poème cessait d'être une simple succession de mots pour devenir une *chose* ; son autonomie était encore plus incontestable ; les mots ordinaires sont faits pour s'éteindre dès qu'ils ont été prononcés, ils n'ont d'autre but que de servir à l'instant de la communication ; ils sont assujettis aux choses, ils n'en sont que la désignation ; or, voici que ces mots-là étaient eux-mêmes devenus choses et n'étaient assujettis à rien ; ils n'étaient plus destinés à la communication immédiate et à une prompte disparition, mais à la durée²³.

Si l'on se confronte à l'expérience poétique du personnage à partir de ce fragment, nous assistons à la naissance d'un poète. Or, la prise en considération du contexte de l'écriture du poème jette une lumière différente sur cette expérience. Jaromil écrit son poème après une déception amoureuse due à l'inhibition qui le remplit de mépris de soi. Il s'enferme dans sa chambre et il se lance dans l'écriture du poème en essayant de se soulager. En relisant plus tard le poème achevé, il constate avec surprise que personne n'arrivait à percevoir l'expérience malheureuse qui l'avait engendré, parce que la beauté des vers l'avait effacée. En outre, cette beauté compensait sa propre amertume : « il ne se trouvait donc pas *en dehors des limites* de son expérience ; mais il était bien *au-dessus* d'elle...il n'était plus assujetti à ce qu'il venait de vivre, mais ce qu'il venait de vivre était assujetti à ce qu'il avait écrit »²⁴. À partir de ce moment, ce monde de la poésie aussi « autonome, indépendant et incompréhensible que la réalité elle-même »²⁵ constituera un refuge dans lequel le jeune homme continuera de cacher et d'enjoliver les blessures narcissiques que la vie lui infligera.

21. Voir les premiers pages du chapitre « logos poetikos » dans Jean Marie-Schaeffer, *La Naissance de la littérature : la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1983, p. 21-26.

22. Nous considérons que dans ces pages Kundera prend pour cible les premières pages de *Qu'est-ce que la littérature* de Sartre. Ce dernier reprend la conception romantique du langage poétique à une différence près : les romantiques d'Iéna abolissent les frontières entre la poésie et la prose, pour eux, le langage poétique est synonyme du langage littéraire. Chez Sartre, par contre, la prose littéraire s'est rangée du côté du langage utilitaire et la poésie seule maintient cette supériorité ontologique. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? (Situation II)*, (1948), Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 12-24. Voir aussi : Tzvetan Todorov, *Critique de la critique : un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, p. 56.

23. Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 520.

24. *Ibid.*, p.519.

25. *Ibid.*

Sur la conversion antilyrique

Pour Kundera, le génie romanesque ne se réduit pas à un don naturel ni à l'habileté technique, mais il est le fruit d'une conversion, d'une expérience fondamentale qui consiste en un passage d'une vision du monde à une autre. La conversion constitue une étape indispensable dans la vie du romancier, parce qu'elle lui permet d'abandonner l'attitude lyrique et de s'ouvrir au monde de la prose. Il est significatif que nous trouvions une conception du romancier presque identique chez un autre grand lecteur de la littérature romanesque que Kundera admirait particulièrement, René Girard²⁶. Ce dernier, en prenant pour exemple l'œuvre de Dostoïevski, décrit la naissance du romancier en termes de changement radical embrassant tous les aspects de sa vie et de son œuvre : « Se créer pour Dostoïevski, c'est tuer le vieil homme, prisonnier de formes esthétiques, psychologiques et spirituelles qui rétrécissent son horizon d'homme et d'écrivain »²⁷. On peut, certes, se demander ici si Girard et Kundera n'exagèrent pas l'importance du phénomène, afin de donner un accent dramatique à leur récit de la naissance du romancier. Or, le fait que les deux auteurs traitent ce phénomène à partir de leurs propres expériences²⁸, et la place essentielle qu'ils lui accordent au sein de leurs œuvres, dissipent ce soupçon. Pour mieux cerner ce phénomène abscons de la vie psychique et ses répercussions sur l'activité littéraire, il est utile de s'attarder brièvement dans ce qui suit sur la forme de la conversion chez deux grandes figures de la littérature française, Flaubert et Baudelaire.

Dans le panthéon de grands romanciers de Kundera, Flaubert tient une place à part. C'est à partir de lui, en effet, que Kundera élabore sa conception du romancier en tant que produit d'une conversion, érigeant ainsi l'écrivain français en une figure archétypale. Grâce à l'abondante correspondance de Flaubert, nous possédons d'amples informations sur cette « transformation » qui s'est produite lorsque l'écrivain est passé de l'univers fantastico-romantique de *La Tentation de saint Antoine* à la réalité plate de *Madame Bovary*. Dans sa correspondance Flaubert dépeint de façon saisissante l'inclination lyrique et prosaïque en lui :

Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui

26. Kundera écrit dans *Les Testaments trahis* : « ... *Mensonge romantique et Vérité romanesque* est le meilleur livre que j'aie jamais lu sur l'art du roman », dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 871. Il a aussi exprimé son admiration pour cet ouvrage lors de sa rencontre avec Girard dans le cadre de l'émission radiophonique « Le bon plaisir » diffusée par France culture en 1989. Cela dit, notons que chez Kundera la conversion romanesque n'a pas de résonances chrétiennes.

27. René Girard, *Critiques dans un souterrain*, Paris, L'Âge d'Homme, 1976, p. 35. Pour la conversion en tant qu'« outil » d'analyse des œuvres littéraires, voir notamment : « Pour un nouveau procès de l'Étranger », dans René Girard, *Critiques dans un souterrain*, *op. cit.*, p. 112-143 et « À propos de Jean-Paul Sartre : rupture et création littéraire », dans *Les Chemins actuels de la critique*, (rééd.), sous la direction de Georges Poulet, Paris, Hermann, « Cerisy Archives », 2011, p. 333-351.

28. Girard s'est converti au christianisme pendant l'écriture du dernier chapitre de *Mensonge romantique et vérité romanesque* qui traite le sujet de la conversion romanesque.

voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit ; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme²⁹.

Ce qui est impressionnant dans le cas de Flaubert, c'est que sa conversion fut malaisée parce que le lyrisme était son penchant naturel. Cette manière de sentir et d'écrire lui convenait davantage que le regard prosaïque :

Ce qui m'est naturel à moi, c'est le non-naturel pour les autres, l'extraordinaire, le fantastique, la hurlade métaphysique, mythologique. *Saint Antoine* ne m'a pas demandé le quart de la tension d'esprit que la *Bovary* me cause. C'était un déversoir ; je n'ai eu que plaisir à écrire, et les dix-huit mois que j'ai passés à écrire les 500 pages ont été les plus profondément voluptueux de toute ma vie³⁰.

Sa conversion donc ne ressemble en rien à celle de Kundera. Ce dernier, lorsqu'il raconte la découverte de sa voie pendant l'écriture de la première nouvelle de *Risibles Amours*, exprime un certain soulagement d'avoir laissé pour toujours derrière lui le lyrisme et la poésie pour enfin trouver, après une longue période d'essai, son style : « A l'instant où je me suis rendu compte que je n'étais plus capable d'écrire un vers, j'ai fait ouf ! Quel soulagement, l'affaire était classée »³¹ : Cela se retrouve d'ailleurs dans la vitesse de l'écriture de la nouvelle et le sentiment qui accompagnait sa rédaction : « j'ai écrit la première nouvelle de ma vie, dans un jour ou deux avec légèreté et plaisir »³². Flaubert, en revanche, n'a jamais éliminé complètement l'inclination lyrique et il souhaitait créer une œuvre dans laquelle les deux registres coexisteraient. Quoi qu'il en soit, indépendamment de la différence entre les deux conversions, la correspondance de la période d'écriture de *Madame Bovary* montre qu'au moins pendant la période d'écriture de l'œuvre prosaïque, le lyrisme devrait être banni de l'horizon de Flaubert, parce qu'il était incompatible avec les exigences de l'écriture de ce roman.

En ce qui concerne Baudelaire, la référence à son œuvre peut paraître déplacée, tant celle-ci est éloignée des préoccupations théoriques concernant l'art du roman. Or, il apparaît que lui-aussi s'est trouvé confronté à pareils dilemmes au début de sa carrière littéraire. Baudelaire a écrit une nouvelle à l'âge de 26 ans, *La Fanfarlo* (1846), qu'il reniera par la suite, afin de s'adonner à la poésie lyrique. Cette très bonne nouvelle raconte d'un ton léger et très ironique la vie d'un jeune écrivain et poète ; elle décrit, plus précisément, son rapport à la bourgeoisie, à l'art et aux femmes, en insistant sur ses incertitudes intérieures et ses défauts. Outre son intérêt intrinsèque, *La Fanfarlo* contraste spectaculairement avec le lyrisme accentué de certaines autres œuvres de Baudelaire. Cette différence de perspective et de registre a été remarquablement étudiée par Jérôme Thélot,

29. Flaubert, *Correspondance*, op. cit., p. 30.

30. *Ibid.*, p. 297.

31. Entretien avec Massimo Rizzante (cité par Ricard dans Milan Kundera, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 1403).

32. « Note de l'auteur pour la première édition tchèque de *Risibles Amours* après la libération du pays de l'occupation russe » (cité par Ricard dans Milan Kundera, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 1404).

dans un article inspiré par les travaux de Girard³³. Thélot réfute l'idée que le silence de Baudelaire autour de *La Fanfarlo* constitue le reniement d'une œuvre de jeunesse imparfaite. Il soutient, en revanche, que loin d'être un simple changement d'orientation esthétique, l'abandon de *La Fanfarlo* et de la voie qu'elle ouvrait visait à protéger la vocation poétique (recherche de la beauté et de l'idéal) de l'esprit du roman (recherche de la vérité)³⁴. Aussi provocatrice que cette interprétation puisse paraître, lorsque nous songeons à la différence qui sépare la figure du poète dans *La Fanfarlo* de sa figure idéalisée dans le poème *L'Albatros* (le poète en tant que victime d'une société vulgaire, incapable d'apprécier son génie), nous ne pouvons qu'admettre qu'elle mérite notre attention et notre réflexion.

Anthropologie romanesque

L'art du roman chez Kundera s'oppose à deux tendances de l'homme. La première le fait fuir la complexité et l'absurdité du monde, à travers l'adoption d'une idéologie qui, en proposant une vision manichéenne et simplificatrice de la réalité, apaise l'angoisse provoquée par la rencontre avec elle. Le romancier, avide d'un regard lucide, oppose à cette tendance une attitude de non-identification :

C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un genre « littéraire » parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte³⁵.

La seconde est la tendance de l'homme à se prendre pour un autre ; c'est elle qui se trouve derrière l'impossible coïncidence à soi. Sur ce point, la pensée de Kundera rejoint une grande tradition de réflexion sur l'inauthenticité de l'homme, dont les trois représentants éminents du 20^{ème} siècle, et par qui il fut influencé, sont Gombrowicz, Sartre et Girard. Le romancier réagit contre cette tendance en dévoilant *la prose de la vie* :

Là, on touche à la conviction la plus profonde de tout romancier : rien n'est plus dissimulé que la prose de la vie ; tout homme tente perpétuellement de transformer sa vie en mythe, tente pour ainsi dire de la transcrire en vers, de la voiler avec des vers (avec des mauvais vers). Si le roman est un art et non seulement un « genre littéraire », c'est que la découverte de la prose est sa *mission ontologique* qu'aucun autre art que lui ne peut assumer entièrement³⁶.

33. Jérôme Thélot, « Désir et vérité dans *La Fanfarlo* », *Cahiers de l'AIEE* n° 41 (1989), p. 209-223.

34. Dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire écrit : « La vérité peut être souvent le but de la nouvelle » et d'autre part : « La poésie [...] n'a pas la vérité pour objet » (cité par Thélot, *op. cit.*, p. 210).

35. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 853.

36. *Ibid.*, p. 834-835.

L'opposition à ces deux tendances confère au roman une mission démystificatrice. Le roman déchire « le voile des réinterprétations du monde » et tourne en dérision la propension de l'homme à embellir son destin. Et il le fait, d'après Kundera, en incitant le lecteur à cultiver une méfiance systématique vis-à-vis de ses propres sentiments, ces ressorts importants de constitution de son attitude à l'égard du monde. Cela apparaît clairement dans les analyses kundériennes du traitement des sentiments chez plusieurs romanciers abordés dans ses essais. L'exemple le plus caractéristique est le cas de grands romanciers de l'Europe centrale qui, tant par inclination que par réaction au Baroque et au romantisme, abhorrent dans leurs œuvres la sentimentalité. Il en est ainsi de Kafka qui critique la sentimentalité soit en représentant des sentiments excessifs et déplacés (*L'Amérique*), soit à travers un travail qui ne se concentre pas sur la biographie et la psychologie du personnage, mais sur *la situation* qui définit sa vie (*Le Procès*, *Le Château*)³⁷. Musil, de son côté, exprime une méfiance vis-à-vis du dionysiaque que Kundera, farouchement opposé à tout état d'enthousiasme, partage absolument, en dépit de son admiration pour Nietzsche. Il en va de même lorsque Kundera aborde un romancier comme Stendhal ayant une attitude tout autre vis-à-vis des sentiments par rapport aux romanciers de l'Europe centrale. Stendhal : « est passionné par les passions, mais plus encore par la précision avec laquelle il veut les exprimer »³⁸. Il y a donc dans l'œuvre de Kundera une mise en garde incessante contre le culte aveugle du sentiment et la tendance à l'ériger en valeur. Paradoxalement, compte tenu du fait qu'il s'agit d'un romancier qui se méfie des ornements stylistiques, les points culminants de cette critique sont les figures de style concernant les sentiments. Il s'agit des métaphores et des comparaisons qui closent souvent une réflexion critique tout en l'accentuant, à travers l'évocation d'une image prosaïque qui raille les deux grands symboles de la vie affective : le cœur et l'âme.

Dans *La Vie est ailleurs*, après avoir longuement décrit le rapport du jeune Jaromil à la poésie, le narrateur remarque ceci :

La poésie est un territoire où toute affirmation devient vérité [...]. Le poète n'a besoin de rien prouver ; la seule preuve réside dans l'intensité de son émotion [...] : Il y a dans les paroles du poète une gouttelette qui a surgi du cœur et qui donne à ses vers l'éclat de la beauté. Mais cette gouttelette, il n'est nullement besoin d'une véritable expérience vécue pour la tirer du cœur du poète, *nous pensons plutôt que le poète presse parfois son cœur à la façon d'une cuisinière pressant un citron sur la salade*³⁹.

Dans le chapitre *Homo sentimentalis* de *L'Immortalité*, qui est largement inspiré par le grand livre de Denis de Rougemont, *L'Amour et L'Occident*, Kundera commente un des traits fon-

37. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 834-835.

38. *Ibid.*, p. 871.

39. Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 653. C'est moi qui souligne.

damentaux de l'amour-sentiment, soit l'incompatibilité entre l'exaltation sentimentale et le plaisir sexuel. Il termine sa réflexion en écrivant :

Dans *L'Idiot* Dostoïevski a laissé Nastassia Philippovna coucher avec le premier marchand venu, mais quand il s'est agi de passion véritable, c'est-à-dire quand Nastassia s'est trouvé entre le prince Mychkin et Rogozine, leurs sexes se sont dissous dans les trois grands cœurs comme des morceaux de sucre dans trois tasses de thé⁴⁰.

Enfin, à propos de « l'hypertrophie » de l'âme, il remarque ceci : « Sous le regard de Mychkin, l'âme ne cesse de croître, elle ressemble à un gigantesque champignon, aussi haut qu'une maison de cinq étages, elle ressemble à une montgolfière qui à tout moment peut s'envoler dans le ciel avec son équipage »⁴¹.

Cette méfiance à l'égard des sentiments garantit la distance romanesque à partir de laquelle jaillissent l'humour et l'ironie, elle assure « le regard » du roman. En même temps, force est de constater que cette attitude, poussée à l'extrême, ainsi que celle du refus d'identification précédemment décrite, sont susceptibles d'aboutir au nihilisme. Kundera est pleinement conscient de cela, quand il remarque que « [...] la vie humaine est bornée par deux abîmes : d'un côté le fanatisme, de l'autre le scepticisme absolu »⁴². Sa propre pensée toutefois semble flirter dangereusement avec l'abîme du scepticisme absolu, lorsque, dans ses essais, il réhabilite de façon provocante la figure du déserteur⁴³, dénigre toute forme d'engagement et ridiculise l'héroïsme. Du reste, sa célèbre phrase sur le roman en tant que « territoire où le jugement moral est suspendu »⁴⁴, estimée et admirée par les uns, désapprouvée par les autres⁴⁵, pourrait être considérée comme la transposition sur le plan esthétique de cette attitude. Sur cette phrase de Kundera qui soulève la question épineuse du rapport de la littérature à la morale, nous voudrions faire une seule remarque. Il suffit, à notre sens, de la lire en parallèle avec une autre phrase de *Testaments trahis* pour se rendre compte que l'idée que Kundera promeut l'immoralité de la littérature est très peu convaincante : « Les personnages romanesques ne demandent pas qu'on les admire pour leurs vertus. Ils demandent qu'on les comprenne et c'est quelque chose de tout à fait différent »⁴⁶. A notre sens, il s'agit d'un appel de Kundera au lecteur

40. Milan Kundera, *L'Immortalité*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 167. C'est moi qui souligne.

41. *Ibid.*, 171.

42. Entretien avec Philip Roth dans Philip Roth, *Parlons travail*, (2001), traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 142.

43. « De tous les points de vue, politique, juridique, moral, le déserteur paraît déplaisant, condamnable, apparenté aux lâches et aux traîtres. Le regard du romancier le voit autrement : le déserteur est celui qui refuse d'accorder un sens aux luttes de ses contemporains », Milan Kundera, *Rideau : essai dans sept parties*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 1019.

44. Kundera, *Les Testaments trahis* dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 752.

45. Philippe Forest, « Éthique du roman I, II » dans *Le Roman, le réel et autres essais*, Paris, Cécile Defaut, 2007, p. 261-285.

46. Milan Kundera, *Le Rideau, essai en sept parties*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 956.

de ne pas transformer le roman en un procès, d'éviter autant les identifications naïves avec les personnages que les condamnations faciles, de comprendre au lieu de juger, de comprendre avant de juger.

Nous voudrions conclure par un bref commentaire sur la question de l'héroïsme et de l'engagement. Notons d'abord que le traitement de ces deux attitudes chez Kundera est conforme à l'anthropologie romanesque : si l'homme est toujours en scène, s'il est un acteur « naturel », alors le héros n'est qu'un acteur incapable de prendre de la distance par rapport à son rôle, quelqu'un qui prend son rôle tellement au sérieux qu'il est prêt à mourir pour lui. D'où la « bêtise » des personnages de Hugo dans *Quatrevingt-treize* découlant de « l'identification totale avec les convictions pour lesquelles ils sont prêts à mourir »⁴⁷. D'où la charge violente de Ludvik, le personnage central de *La Plaisanterie*, contre Julius Fučík (1903-1943), héros de la Résistance torturé et exécuté par les nazis et auteur du célèbre *Écrit sous la potence*⁴⁸, rédigé sur des feuilles de cigarette dans la prison. Ludvik ne s'en prend qu'à la récupération politique de Fučík par la propagande communiste ; il fustige également son amour-propre. Il prétend cyniquement que Fučík a écrit l'œuvre citée ci-dessus parce que, même pendant ces moments d'angoisse dans la solitude de sa cellule, il avait besoin des applaudissements d'un public fictif⁴⁹.

Pourtant, ce pessimisme radical à l'égard de l'homme n'est pas l'horizon moral du roman. Au fur et à mesure du déroulement de la narration, Ludvik, à l'instar des personnages romanesques étudiés par Girard dans *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, change de perspective. Il se rend compte de l'inanité de sa vengeance, renonce aux rivalités mimétiques⁵⁰ et prend de la distance quant à ces idées précédentes, aussi lucides et profondes soient-elles. Entre autre raisons parce qu'il comprend que la qualité d'une vision du monde ne dépend pas seulement de la perspicacité et de la profondeur des idées qui la composent, mais également de l'attitude morale de son porteur. Ainsi, Julius Fučík se trouve réhabilité : « ...et Fučík, dont le portrait m'avait fait lever le cœur, est, lui aussi, innocent... »⁵¹. Comme plusieurs autres grands romans, *La Plaisanterie* ouvre donc la possibilité d'un rapport non conflictuel entre l'individu et le monde. Girard et Kundera dans ses œuvres ultérieures ont exploré ce rapport de manière unidimensionnelle : ils se sont contentés de lui donner la

47. *Ibid.*, p.1026.

48. Julius Fučík, *Écrit sous la potence*, » (1947), traduit du tchèque par Ladislav Stoll, Paris, Pierre Seghers, 1948.

49. Milan Kundera, *La Plaisanterie*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 329. Voir aussi dans *Une rencontre* le commentaire de Kundera sur cette phrase de Céline : « Ce qui nuit dans l'agonie des hommes, c'est le tralala ... l'homme est quand même toujours en scène », Milan Kundera, *Une rencontre*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op.cit.*, p. 1077.

50. Pour les rivalités mimétiques dans *La Plaisanterie*, voir Trevor Cribben Merill, *The Book of Imitation and Desire: Reading Milan Kundera with René Girard*, Bloomsbury, New York, London, New Delhi, Sidney, 2013 p.149.

51. Milan Kundera, *La Plaisanterie*, dans *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 459.

forme d'un désistement, d'un détachement⁵². Or, rien ne nous empêche d'envisager d'autres formes possibles.

GROSDANIS CHRISTOS
Université Aristote de Thessalonique
Grèce

52. Voir le dernier chapitre de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, (1961), rééd., Paris, Hachette Littératures, 2006, et l'essai de François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès : essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. « Arcades », 2003, p. 19-29.

LE GESTE BRUTAL DU ROMANCIER : MILAN KUNDERA ET LA MORALE DU ROMAN SUBVERSIF

La tradition du roman subversif

Chaque tradition, digne de ce nom, repose sur une continuité à long terme, non seulement des contenus culturels, mais aussi de leurs formes concrètes. Étant donné que la distinction claire du contenu et de la forme est plutôt une abstraction théorique, il faut plutôt les envisager comme deux réalités interdépendantes. Dans le domaine de la littérature, il s'agit d'ailleurs d'un problème notoire. L'histoire du roman comme genre littéraire représente elle aussi une tradition très complexe et jusqu'aujourd'hui remise en question par la théorie et l'histoire littéraires. Mikhaïl Bakhtine, l'un des pionniers de la théorie du roman, a bien souligné que les tentatives de définir la poétique du roman (qui comprendrait l'unité complexe du contenu et du style employé) n'ont pas réussi à trouver une forme modèle universelle répondant à la diversité stylistique de la production romanesque¹. À la différence des formes littéraires plus figées, le roman se caractérise justement par l'assemblage de différents styles qui correspondent à l'hétérogénéité de la réalité même, en tant qu'elle s'articule à travers les pratiques concrètes de communication.

Grâce à cette nouvelle forme d'écriture, le roman est capable, mieux que les genres littéraires d'auparavant, d'exprimer la diversité du savoir et de la communication dans le domaine public. C'est la raison pour laquelle Bakhtine a rejeté l'étude du roman purement formaliste – privée de la conscience des liens socio-idéologiques du texte. Le roman, ou bien la prose moderne en général, semble être un antipode de la poésie où la voix du « je lyrique » dispose de l'autorité absolue :

Si l'idée d'un langage proprement poétique, hors de la vie courante, hors de l'Histoire, un "langage des dieux", naît à partir de la poésie comme une philosophie utopique des genres, en revanche, l'idée d'une existence vivante et historiquement concrète des langues, est une idée qui est proche et chère à la prose. La prose de l'art littéraire présuppose une sensibilité à la concrétion et à la relativité historiques et sociales de la parole vivante, de sa participation au devenir historique et à la lutte sociale².

Même si le roman, tel que nous le connaissons aujourd'hui, est une forme littéraire moderne, le discours basé sur la polyphonie connaît des prédécesseurs dans des genres beaucoup plus anciens (la poésie bucolique, le dialogue socratique, la satire ménippée, la culture folklorique

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, (1975), Paris, Gallimard, 2013, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 151.

et carnavalesque, etc.). Il s'ensuit que la forme prosaïque de taille longue et de style éclectique ne constitue pas selon Bakhtine l'essence même du roman ; elle permet simplement de mieux cultiver une vision du monde et de la langue essentiellement polémique (voire conflictuelle) et soumise à la tentative perpétuelle de relativiser le savoir. Quoiqu'il en soit, il semble que le genre du roman n'est pas compréhensible au plan proprement littéraire et que sa connaissance complexe nécessite une étude socio-historique plus détaillée.

Aucune reconstruction de l'histoire du roman n'échappe à la réduction du matériau empirique, ni à l'accentuation des éléments qui rendrait le modèle abstrait plus valable et, pour ainsi dire, plus élégant. À ce sujet, *La pensée du roman* de Thomas Pavel contribue à la révision critique de quelques conceptions parmi les plus influentes de la théorie du roman (dont celle de Bakhtine ou de Lukács). Pavel nous signale que, à côté des œuvres qui mettent l'accent sur la relativité de la connaissance humaine, accompagnée souvent d'ironie, voire de moquerie, l'histoire du genre comprend une branche non-subversive, défendant une vision idéaliste des comportements humains³. Tenant compte de cette branche comme partie essentielle de l'accélération du roman européen, il faut contester l'opinion que la critique de l'image idéalisée de l'esprit humain (confondue parfois avec le principe réaliste même) tout comme l'innovation formelle soient les traits fondateurs de l'art romanesque. Pavel suggère d'étudier l'histoire du roman en saisissant la question des idéaux moraux, plus précisément de la tension entre la défense de la nature vertueuse de l'homme et l'image de l'homme imparfaite et misérable :

Le roman pose la question de savoir si les idéaux moraux appartiennent ou non au monde humain. Si nous répondons par l'affirmative, il s'agit de comprendre pourquoi tant d'êtres humains manquent à leur devoir. Et si, au contraire, les idéaux moraux n'ont rien à voir avec notre monde, il faut pouvoir expliquer pourquoi leur force normative nous semble si évidente⁴.

Le sujet que Pavel trouve au centre de l'évolution du roman dépasse sa période moderne et comporte aussi bien des œuvres idéalistes que des œuvres subversives. Malgré les réserves que nous avons mentionnées ci-dessus, en nous appuyant sur l'explication de Pavel, le roman subversif fait largement partie de l'évolution du genre romanesque ainsi que de la prose narrative en général. Son importance n'est pas seulement littéraire (puisque'il réagit à la tradition idéaliste) mais également socio-culturelle (la partie subversive de l'histoire du roman contribue à la persistance de l'esprit critique à l'égard des idéologies et systèmes normatifs).

Qu'en est-il de « l'art du roman » de Milan Kundera ? Même si Kundera n'a pas élaboré une histoire complexe ni une théorie du genre romanesque au sens strict du terme, ses essais consacrés au roman (publiés notamment dans quatre recueils : *L'art du roman*, *Les testaments tra-*

3. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2014, p. 19.

4. *Ibid.*, p. 46.

his, *Le rideau*, *Une rencontre*) font preuve d'une admiration incontestable pour les pionniers de la tradition subversive, dont Cervantès, Rabelais, Fielding, Sterne ou Diderot. De plus, sa vision du « vrai roman » correspond à la poétique de sa propre œuvre romanesque où la subversion de l'idéalisme est presque omniprésente. Bien que Kundera tente ainsi de défendre l'écriture qui lui est proche et de modifier la réception de ses romans, le choix de la tradition subversive a pu également être suscité par la situation politique en Tchécoslovaquie après le coup d'État communiste en 1948. À cette époque, une grande partie des artistes et intellectuels du « bloc de l'Est », d'abord fascinés par l'idée de la transformation fondamentale du vieux monde, ont dû confronter cette idéologie utopique avec l'avènement du vrai totalitarisme. Le discours révolutionnaire et égalitariste a pris la forme d'une idéologie imposée et s'est rapidement transformé en pure technique du pouvoir. Cette situation historique où l'utopie a eu l'occasion de manifester son essence totalitaire, a fait penser beaucoup d'entre eux à l'absurdité de l'avènement du progrès dans l'Histoire.

Roman : sonde existentielle

Dans l'essai intitulé *L'héritage décrié de Cervantes (L'art du roman)*, Kundera met en relation l'art du roman avec la situation en Europe dans la période de son autocritique dont le pionnier dans le domaine philosophique était Edmund Husserl. Le philosophe allemand a mis en lumière le fait que les sciences modernes avaient perdu le sens de la *Lebenswelt* (« le monde de la vie »)⁵. Plus les sciences spécialisées précisaient leurs méthodes et enrichissaient leurs connaissances, plus la faculté d'unir le savoir scientifique avec l'expérience humaine devenait impossible. Cette crise ne se manifestait pas seulement au niveau du discours scientifique, mais se montrait également dans l'idéologie totalitaire pour laquelle, en dépit de la vocation émancipatrice du mouvement communiste, l'individu n'était qu'un moyen pouvant être éliminé si la nécessité historique l'exigeait. Kundera néanmoins fait une objection au diagnostic husserlien de civilisation en rappelant que le roman est une part essentielle de la culture européenne qui, à la différence de la pensée exacte, est tout de même capable d'exprimer les problèmes concrets de l'être humain : « S'il est vrai que la philosophie et les sciences ont oublié l'être de l'homme, il apparaît d'autant plus nettement qu'avec Cervantès un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié »⁶.

Par exemple, *Don Quichotte*, roman moderne par excellence, nous rappelle qu'une seule vérité, qu'elle soit imposée par un individu ou par une idéologie politique ou religieuse, ne sera jamais compatible avec la réalité complexe du monde (particulièrement du monde moderne). C'est pourquoi l'ironie si frappante dans le roman de Cervantès, représente un moyen efficace de

5. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 15.

subvertir même le discours totalitaire : « Le monde basé sur une seule Vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une matière totalement différente. La vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais *l'esprit du roman* »⁷. Il s'ensuit que le roman peut être considéré comme une opposition idéale au totalitarisme sans le besoin d'articuler une ambition politique ou sociologique – il est dangereux par sa propre essence romanesque qui reste la seule morale à laquelle le romancier doit se soumettre.

L'unité de l'esthétique et de la morale est dans la conception romanesque kundérienne régulièrement soulignée. Indiquons d'abord une définition plus générale du roman qui apparaît dans l'article *Soixante-treize mots (L'art du roman)* et qui se répète elle aussi dans les travaux théoriques du romancier : « ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence »⁸. Le roman, ainsi défini, a pour ambition, en plus de produire un plaisir de la narration, de découvrir les conditions existentielles de l'homme. L'esthétique du roman n'est donc pas simplement la cerise sur le gâteau – une qualité additionnelle au thème principal – l'effet esthétique naît, en revanche, des situations romanesques mêmes. Dans *L'esthétique et l'existence (Le rideau)*, Kundera explique cet entrelacement de manière très explicite :

Les concepts esthétiques n'ont commencé à m'intéresser qu'au moment où j'ai aperçu leurs racines existentielles ; où je les ai compris comme des concepts existentiels ; car constamment, les gens simples ou raffinés, intelligents ou sots, sont confrontés dans leur vie au beau, au laid, au sublime, au comique, au tragique, au lyrique, au dramatique, à l'action, aux péripéties, à la catharsis, ou, pour parler de concepts moins philosophiques, à l'agélastie, au kitsch, ou au vulgaire ; tous ces concepts sont des pistes qui mènent à divers aspects de l'existence inaccessibles par aucun autre moyen.⁹

La catégorie du kitsch en est un exemple excellent. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera définit le kitsch comme « accord catégorique avec l'être »¹⁰, c'est-à-dire qu'il considère ce terme habituellement esthétique par rapport à une attitude à l'égard du monde – une attitude qui s'appuie sur l'image d'un monde parfait (peu importe s'il s'agit d'une image religieuse, politique, artistique, etc.) et qui élimine tous les éléments dangereux pour sa consistance. Dans les mondes fictionnels kundériens, l'attraction du kitsch est un danger omniprésent. Il ne concerne pas seulement des idéologies, mais aussi bien la prédilection des personnages à simplifier la réalité (en recourant à des métaphores, slogans ou motifs qui peuvent devenir traîtres). À l'aide de ce motif, Kundera développe son grand sujet qui apparaît déjà dans son premier recueil de contes,

7. *Ibid.*, p. 25.

8. *Ibid.*, p. 175.

9. Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2006, p. 128-129.

10. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1990, p. 356.

Risibles amours, puis dans son premier roman, *La plaisanterie* : l'impossibilité de prévoir les conséquences de ses propres actes ou décisions. Rappelons, par exemple, Ludvik de *La plaisanterie*, qui, après avoir ridiculisé l'optimisme imposé par le régime communiste, est obligé de quitter l'université et d'enterrer sa carrière d'intellectuel¹¹. Sa maîtresse, Helena, qui, ne comprenant pas qu'elle est pour Ludvik un simple moyen de se venger de son ancien ami (le mari de celle-là) tente de se suicider, mais consomme accidentellement des laxatifs¹². Sa tentative ne devient pas tragique mais inopinément grotesque, aussi bien que la vengeance du héros principal (l'amour entre Helena et son époux a disparu depuis longtemps). Alors que Ludvik représente un type de cynisme, Helena incarne, en revanche, l'esprit sentimental. Toutefois, les deux personnages deviennent victimes de leurs propres actes. Les mondes kundériens ne sont pas favorables aux attitudes et décisions individuelles, d'autant plus que leurs personnages vivent souvent dans une société extrêmement idéologique où le pouvoir pénètre même dans la vie privée.

Revenons à *L'insoutenable légèreté de l'être* où Kundera développe sa réflexion sur le phénomène du kitsch. Il l'effectue non seulement au niveau du thème, mais également au niveau de la narration même. L'une des deux trames narratives principales raconte l'amour entre Tomas et Tereza ; l'amour qui n'acquiert son équilibre relatif qu'à la fin de leur vie commune, quand Tomas (tout comme Ludvik) doit enterrer sa carrière à l'hôpital et aller travailler à la campagne comme chauffeur à la coopérative agricole unique. Après avoir déménagé au village, il doit également abandonner sa vie libertine et rester auprès Tereza. Kundera achève son roman de manière idyllique, en évoquant la vie calme et amicale de la province tchèque ; éloignée des événements politiques, du contrôle omniprésent de la police secrète et des maîtresses d'une nuit. L'histoire se termine avec la soirée où Tereza danse avec Tomas et il semblerait que leur amour ne connaîtra plus d'obstacles, à ceci près que le lecteur a appris dans l'un des chapitres précédents que le couple meurt dans un accident de voiture.

Kundera, sachant que l'homme est d'abord sentimental et non pas aussi rationnel qu'il aime le proclamer, fait même éprouver à son lecteur l'attrait du kitsch¹³. Cependant, il n'oublie pas de le confronter au tragique ainsi qu'avec la désillusion et l'inconsistance d'une idylle quelconque. Juxtaposer constamment deux antipodes, savoir extraire le paradoxe de n'importe quelle situation de l'intrigue, cela constitue la poésie particulière des romans de Kundera. Seul ce niveau existentiel, qui permet au romancier d'explorer différents mécanismes du comportement humain, donne à la forme employée sa signification. Même si la composition compte parmi les qualités esthétiques les plus impressionnantes des romans de Kundera, nous devons être sensibles à ce qu'elle signifie par rapport à l'histoire racontée. Il faut considérer de la même façon d'autres techniques narratives du

11. Milan Kundera, *Žert*, Praha, Československý spisovatel, 1969, p. 30.

12. *Ibid.*, p. 289.

13. Voir l'analyse du roman en question par Květoslav Chvatík dans *Svět románů Milana Kundery*, Brno, Atlantis, 2008, p. 109.

romancier, comme l'utilisation de plusieurs narrateurs (parfaitement développé dans *La plaisanterie*) ou la variation du même sujet à l'aide de différentes trames narratives ou histoires autonomes incluses dans un seul roman (le meilleur exemple en est *Le livre du rire et de l'oubli*).

Passons à une autre composante importante de la poétique kundérienne. Dans ses proses, apparaît régulièrement un motif (ou bien une loi existentielle, si l'on veut) fondamental et constamment varié : la coexistence étrange de l'érotisme et du politique qui constitue, comme l'a montré Lubomír Doležel dans son étude *Milan Kundera : Érotique et politique*¹⁴ l'unité profonde de son œuvre. Les deux domaines sont considérés dans les romans de Kundera comme des jeux de pouvoir et visent soit à la domination, soit à la soumission. L'affinité de la sexualité sadomasochiste avec la politique totalitaire (notamment dans les romans de la période tchécoslovaque de l'écrivain) engendre des situations paradoxales qui créent la particularité thématique des romans de Kundera. À ce sujet Doležel indique :

Le dynamisme du monde kundérien repose sur la coexistence labile et incertaine de la politique et de l'érotisme qui nous fascine d'autant plus qu'au XX^e siècle ces deux activités ont atteint une grande popularité. Mais la raison principale de leur attrait porte sur le fait que Kundera construit cette relation de manière très originale. Au fond, ces deux activités sont directement contradictoires : la politique est avant tout publique ; l'érotisme, en revanche, privé. Néanmoins, Kundera met en lumière l'analogie profonde entre ces deux activités contradictoires : quant à leur motivation commune, les deux domaines renferment toutes les forces de propulsion du comportement humain – l'instinct, la passion, même la pensée pratique et rationnelle. Puisque l'érotisme et la politique unissent tous ces facteurs de motivation, ils constituent l'essence des conduites de l'homme. Ce noyau de motivation est cependant suffisamment flexible parce que chez différents personnages ou dans diverses situations ces facettes particulières prennent une importance distincte¹⁵.

L'érotisme prend chez Kundera une place privilégiée, parce qu'il fait apparaître de façon très frappante la négativité constituant le caractère particulier de l'existence humaine. L'être humain, étant toujours un « être-pour-soi »¹⁶, doit se confronter avec son propre désir qui n'est rien d'autre que le désir de devenir un « être-en-soi », c'est-à-dire le désir de surmonter son incomplétude. Étant donné que l'homme est ainsi fondamentalement concerné par son propre être, même le désir sexuel fait partie de cette intention primordiale. Sartre écrit : « Comment expliquer le désir, en effet, si l'on veut y voir un état psychique, c'est-à-dire un être dont la nature est d'être ce qu'il est ? Un être qui est ce qu'il est, dans la mesure où il est considéré comme étant ce qu'il est, n'appelle rien à soi pour se compléter »¹⁷.

14. In Lubomír Doležel, *Studie z české literatury a poetiky*, Praha, Torst, 2008, p. 106.

15. *Ibid.*, p. 107 (traduit par P. Ž.).

16. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2006, p. 114.

17. *Ibid.*, p. 123.

Précisons que cette interprétation du désir ne rejette pas l'activité des pulsions biologiques ; elle accentue seulement qu'il y a un engagement plus profond : le sujet désirant tente de s'approprier son objet du désir afin d'effectuer sur l'autre ce qu'il n'est pas capable d'effectuer sur lui-même – devenir un plein être qui est en plus reconnu par l'autre. Sartre affirme : « Ainsi, mon projet de récupération de moi est fondamentalement projet de résorption de l'autre »¹⁸. D'où le caractère dramatique de la liaison amoureuse. Nous trouvons nécessaire de comprendre le rapport de l'érotisme avec la négativité pour pouvoir comprendre pourquoi le sexe prend dans les romans de Kundera autant de facettes différentes et n'aboutit pourtant jamais à l'harmonie entre deux individus. En effet, la vie amoureuse des personnages kundériens n'est pas loin de l'image pessimiste et conflictuelle de l'amour chez Sartre.

Sur le geste brutal du romancier

Le goût de Kundera pour la description des aventures érotiques (soit réelles, soit imaginées) n'est pas, dans le cadre de sa préoccupation thématique, une pure provocation. Au contraire, le domaine érotique lui permet d'effectuer une sorte de déconstruction de l'identité de ses personnages qui lui est si chère. Indiquons un cas exemplaire du roman *Le livre du rire et de l'oubli*. Le narrateur, portant plusieurs traits autobiographiques, se souvient d'une situation de sa vie qui s'est déroulée pendant le communisme et qui l'a bouleversé à cause de sa curiosité. Un jour, alors qu'il était déjà en défaveur auprès du pouvoir communiste, il est allé dans un appartement à la périphérie de Prague rendre secrètement visite à son amie. Tandis qu'il sonnait, le bruit de la chasse d'eau des toilettes a résonné de l'intérieur - c'était son amie qui, après l'interrogatoire par la police secrète, souffrait de problèmes digestifs. Plus tard, comme le narrateur était déjà entré et parlait avec elle, la faiblesse de son amie a provoqué une excitation soudaine en lui :

Nous étions assis l'un à côté de l'autre sur le divan dans cet appartement prêté, des toilettes nous parvenait le chuintement de l'eau qui coulait dans le réservoir, et j'éprouvais soudain une envie frénétique de lui faire l'amour. Plus exactement : de la violer. De me jeter sur elle et de la saisir dans une seule étreinte avec toutes ses insoutenables excitantes contradictions, avec ses vêtements parfaits et ses intestins en révolte, avec sa raison et sa peur, avec sa fierté et sa honte. Et il me semble que dans ces contradictions se cachait son essence, ce trésor, cette pépite d'or, ce diamant céleste dans ses profondeurs¹⁹.

Kundera reprend ce souvenir dans son article consacré aux peintures de Francis Bacon (publié dans *Une rencontre*). Le romancier a trouvé dans les figures déformées sur les toiles du peintre le même « geste brutal » que celui qu'il faisait avec ses personnages :

18. *Ibid.*, p. 405.

19. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1991, p. 121-122.

Le regard du peintre se pose sur le visage comme une main brutale, cherchant à s'emparer de son essence, de ce diamant caché dans les profondeurs. Certes nous ne sommes pas sûrs que les profondeurs recèlent vraiment quelque chose – mais quoi qu'il en soit, en chacun de nous, il y a ce geste brutal, ce mouvement de la main qui froisse le visage de l'autre, dans l'espoir de trouver, en lui et derrière lui, quelque chose qui s'y est caché²⁰.

Ce geste qui se manifeste chez Bacon sous la forme de la décomposition du corps, révélant ainsi sa matérialité et son instabilité à la fois, ce même type de geste bouleversant fait trembler les personnages kundériens. Qu'il s'agisse de l'imagination érotique ou de la machinerie du pouvoir politique ; les deux sphères sont capables de provoquer une surprenante volonté d'asservir. Alors que le peintre utilise les moyens des arts plastiques (lignes, couleurs, taches, etc.), le romancier produit à son tour ce geste à travers les descriptions des scènes érotiques où le désir s'entremêle soit avec fascination, soit avec honte, soit avec épouvante ou simplement avec surprise (où l'âme fait face à l'étrangeté de son propre corps ou des motifs inopinés qui échappent à sa volonté).

Dans la dernière partie du même roman où le narrateur désire violer sa faible amie (et lui aussi éprouve de la honte), le personnage de Jan médite sur le rapport de l'excitation à la jouissance²¹. L'excitation sans jouissance, c'est l'art d'aimer au sens technique du terme (quand le corps et l'âme se trouvent en harmonie relative). Jan participe une fois à l'orgie sexuelle que son amie Barbara aime organiser régulièrement dans son appartement. Elle-même appartient à la catégorie de gens pour lesquels l'acte d'amour est d'abord une question de plaisir et de performance physique. Barbara aime donner des ordres à d'autres participants pour que personne ne tire au flanc et pour que l'organisme multiplié des corps copulants fonctionne parfaitement. Néanmoins, une telle situation (quand les femmes demandent la performance sportive de leurs partenaires sexuels) contient quelque chose d'étrange : il n'y a plus cet élément sadomasochiste qui fait partie des phantasmes érotiques les plus courants²². Quand ce soir-là elle répartit les rôles pour chaque participant, Jan s'est retrouvé avec sa partenaire attribuée (une provinciale inconnue) en face de Barbara qui faisait parallèlement la même chose avec un autre homme :

La provinciale s'occupait de lui avec un zèle fervent, mais il laissait à tout moment ses yeux s'égarer de l'autre côté de la pièce, vers le chauve dont le sexe était travaillé par la main de Barbara. Les deux couples étaient dans la même situation. Les deux femmes, le buste incliné, s'occupaient, avec les mêmes gestes, de la même chose ; on aurait dit des jardinières assidues penchées sur un parterre de fleurs. Chaque couple n'était que l'image de l'autre reflétée dans un miroir. Les regards des deux hommes se croisèrent et Jan vit que le corps du chauve tressaillait sous le rire. Et parce qu'ils étaient mutuellement unis, comme l'est une chose à son reflet dans une glace, l'un ne pouvait tressaillir sans que l'autre tressaille à son tour²³.

20. Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 19.

21. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1991, p. 308.

22. *Ibid.*, p. 318.

23. *Ibid.*, p. 338.

La scène révèle le côté ridicule de l'acte sexuel, lorsque le regard du désirant est dérangé par le regard d'autrui, ce qui mène à la défaillance absolue du mécanisme érotique imaginaire (le sexe devient un sport collectif) recouvert du rire. C'est un rire né de l'absence de sens et de l'absence de vrai désir à la fois. Là, on touche aux limites de l'érotisme sur lequel l'emporte la pornographie n'étant plus capable d'engendrer les phantasmes narcissiques (la tentative de s'unir à l'objet surévalué du désir).

Il y a dans les histoires de Kundera un autre type de descriptions érotiques qui montre la dépendance de l'excitation (l'excitation accompagnée de la jouissance) aux phantasmes de viol. Dans cette catégorie appartient, par exemple, la scène où Tereza dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, malgré son sens de la fidélité, trompe Tomas avec un inconnu :

Il la déshabillait et, pendant ce temps, elle était presque inerte. Quand il l'embrassa, ses lèvres ne répondirent pas. Puis elle s'aperçut soudain que son sexe était humide et elle en fut consternée.

Elle sentait son excitation qui était d'autant plus grande qu'elle était excitée contre son gré. Déjà, son âme consentait secrètement à tout ce qui était en train de se passer, mais elle savait aussi que pour prolonger cette grande excitation, son acquiescement devait rester tacite. Si elle avait dit oui à voix haute, si elle avait accepté de participer de plein gré à la scène d'amour, l'excitation serait retombée. Car ce qui excitait l'âme, c'était justement d'être trahie par le corps qui agissait contre sa volonté, et d'assister à cette trahison²⁴.

Tereza a succombé au fantasme masochiste, reposant sur la volonté d'être réduit à l'objet de la volonté sadique de l'autre. Une telle expérience a un effet révélateur parce qu'elle montre que le phénomène de jouissance dépasse les normes de la morale intériorisée (le surmoi freudien) ainsi que le sentiment amoureux. Cette scène fait partie de la série de paradoxes à travers lesquels le narrateur développe le conflit fondamental.

En fait, Kundera n'a cessé de s'intéresser aux paradoxes d'amour depuis ses débuts prosaïques. *Les Risibles amours*, son premier recueil de nouvelles, sont pleins de scènes où les aventures amoureuses aboutissent à une fin inattendue. Prenons par exemple le conte *Le jeu de l'auto-stop* où l'écrivain emprunte un phénomène pas si rare dans le comportement amoureux : le jeu de rôle. L'intrigue est tout à fait simple : un jeune couple prend la voiture pour passer des vacances à la campagne. Alors qu'ils s'arrêtent juste au début de leur séjour à la station essence, ils commencent à jouer les rôles d'un chauffeur inconnu et d'une auto-stoppeuse. En dépit de sa timidité naturelle, la fille s'adapte cette fois bien au flirt simulé qui s'ensuit. Mais le garçon la séduit de plus en plus impertinément, ce qui la force à exaspérer à son tour sa part de simulation. Arrivés à l'hôtel (la destination ayant même changé à cause de ce jeu), la communication devient beaucoup plus vulgaire et la stoppeuse est transformée dans les yeux de son séducteur en pure prostituée. Néanmoins, ni l'un ni l'autre n'est plus capable de s'arrêter et de capituler (la

24. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1990, p. 225.

capitulation pourrait dévoiler qu'en réalité ils se font depuis un bon moment du mal). Juste avant le coït, la fille veut cependant reculer en demandant de la tendresse, mais lui, il est déjà trop loin – cette chambre mystérieuse de son âme l'attire irrésistiblement :

Mais il était satisfait de voir ce corps nu qui se dressait devant lui et dont la pudique incertitude le rendait encore plus tyrannique. Il voulait voir ce corps dans toutes les postures et sous tous les angles, comme il s'imaginait que d'autres hommes l'avaient vu et le verraient. Il était grossier, obscène. Il lui disait des mots qu'elle ne lui avait jamais entendu prononcer²⁵.

Sous l'effet de ce jeu, leur coït devient exclusivement charnel, privé d'amour. Tous les deux sentent qu'ils ont franchi la frontière interdite. Néanmoins, plus ils s'éloignent de cette frontière, plus la jouissance s'intensifie : « À peine, dans un recoin de son esprit, éprouvait-elle une sorte d'effroi à la pensée qu'elle n'avait jamais éprouvé un tel plaisir et autant de plaisir que cette fois-ci – au-delà de cette frontière »²⁶.

La question de frontière semble être chez Kundera un sujet de grande importance, qu'il concerne le domaine public (la politique, l'idéologie) ou le domaine privé (les relations amoureuses). De plus, le danger de ne discerner ce franchissement qu'après coup constitue une affinité du désir sexuel avec la volonté de puissance dans les affaires politiques. Ce qui les rend similaires, c'est leur potentiel à éveiller des mécanismes inconnus de la personnalité, en particulier la capacité de se tromper et de ne pas comprendre les conséquences futures de ses actes et décisions.

Conclusion

Lire Kundera de nos jours, le lire hors du bloc de l'Est ou des décennies après la chute du totalitarisme rend plus difficile la compréhension de son image romanesque de l'homme parce que la société qui avait poussé le romancier à construire des mondes si marqués par l'omniprésence du pouvoir direct a désormais disparu. En tout cas, les meilleurs romans de Kundera restent ceux qui réagissent à cette période historique – à la société qui a fait apparaître le plus efficacement les facultés perverses de l'être humain. Que Kundera ait su mettre en relation intime les perversions sexuelles et les perversions politiques, c'est l'une de ses contributions les plus considérables au roman du XX^e siècle.

Nous n'avons examiné qu'une petite partie de son œuvre très variée – en suivant le geste subversif, réduit aux scènes érotiques. Mais il nous semble que même dans ces quelques scènes choisies *pars pro toto* se manifeste de manière très prégnante quelle était l'intention dominante

25. Milan Kundera, *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 2008, p. 114.

26. *Ibid.*, p. 115.

de Kundera à l'égard de la culture de la deuxième moitié du siècle dernier. Le choix de la voix subversive ne nous semble pas être un choix tout à fait contingent. Il correspond à la situation historique où ses romans ont vu le jour, c'est-à-dire aux conditions socioculturelles auxquelles son œuvre a voulu réagir. Pour que le roman puisse accomplir sa vocation morale, à l'égard de la société qui déforme à dessein les valeurs et les relations interpersonnelles, la réaction littéraire où dominent l'ironie, le sarcasme ou l'absurdité nous semble être appropriée, bien qu'elle ne soutienne pas l'image de l'homme idéal. Il ne serait pas juste d'attribuer aux romans de Kundera seulement cette partie négative, mais il est évident qu'elle constitue le geste sémantique dominant de son œuvre : établir l'ironie et l'ambiguïté contre le sérieux et l'uniforme – au nom de l'esprit libre et critique de la littérature et du roman en particulier.

Le roman qui maîtrise l'art de la polyphonie et de la confrontation représente une forme littéraire apte à démystifier la vérité illusoire d'une seule voix, d'une seule conviction (soit individuelle, soit idéologique et collective). Les confrontations décisives qui s'effectuent pendant les rencontres érotiques et pendant les jeux de pouvoir ne laissent aucune conscience à l'abri d'un bouleversement. C'est aussi la raison pour laquelle la tradition du roman subversif fait nécessairement partie de chaque culture vivante.

ŽIAK PETER
Université Constantin de Nitra
Slovaquie

RELIRE KUNDERA : ART DU ROMAN, EMBARRAS DU RÉFÉRENT ET FRONTIÈRES DE LA FICTION

*A novel's mission is not to pillory
evident political realities,
but to expose anthropological scandals
Milan Kundera*

L'art romanesque ne peut être séparé, dans la vision de Kundera, d'une mission particulière : ce ne serait, ni plus ni moins, que « dire ce que seul le roman peut dire¹ ». Et tandis que l'écrivain emprunte cette formule de Broch, il essaie de disséquer cet ineffable de la création romanesque au moyen de quelques concepts singuliers. Ses écrits de réflexion reviennent sur les notions de « paradoxes terminaux », « scandale anthropologique », « egos expérimentaux », « interrogation méditative », « méditation interrogative », etc. L'investissement simultané et continu de l'écrivain dans le roman et dans l'essai, c'est un des constats les plus communs auxquels revient la critique de Kundera.

Notre analyse portera sur le premier roman de Kundera, *La Plaisanterie* (1967), qui précède d'ailleurs toute réflexion sur le roman et ne peut être, pour cette raison, qu'exempt de toute suspicion par rapport à un programme esthétique formulé à l'avance. En effet, selon l'écrivain, c'est le roman qui est le premier creuset des idées qui trouvent expression, plus tard, dans le langage des théories. Ses réflexions sur l'art romanesque ne veulent être que « la confession d'un praticien »². Pas de dessein programmatique qui anime son écriture donc, mais l'expérimentation dans et par la création romanesque : « Toutes ces réflexions sur les paradoxes terminaux, etc., n'ont pas précédé mes romans, mais elles en ont procédé »³. Le vocabulaire que l'écrivain choisit et sa manière singulière d'expliquer l'« art du roman » contournent les sentiers battus des courants théoriques et esthétiques ayant fait date en milieu académique, et dont la lecture « avisée » se ressent toujours. Bon gré, mal gré, Kundera doit s'y rapporter, mais il s'inscrit en faux autant par rapport à la littérature engagée que par l'esthétique des avant-gardes. En même temps, il exhibe un type particulier d'« embarras du référent »⁴, dont il serait intéressant d'explorer la nature.

1. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 54.

2. *Ibid.*, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 59.

4. Vincent Descombes, « Les Embarras du référent », in *Modern Language Notes*, n°101 (1986), p. 765-780.

I. Un art du roman non programmatique

1. Quels embarras du référent chez Kundera ?

Rappelons brièvement la réaction du romancier à la réception de *La Plaisanterie*. Kundera se montre indigné par l'interprétation politique du roman, ainsi que par la labellisation d'écrivain « est-européen ». Tandis qu'on peut comprendre le rejet d'une lecture qui ne rendrait pas justice au roman en tant qu'« œuvre d'art »⁵, il ne reste pas moins que plusieurs conditions l'ont rendue difficile à contourner : contexte d'écriture et de publication du roman (car *La Plaisanterie* est bien écrite dans des circonstances historiques et politiques concrètes, qui d'ailleurs font que sa publication soit retardée de deux ans); situation de l'écrivain devenu *persona non grata* dans son pays d'origine et forcé de s'exiler, à cause de sa littérature, précisément; curiosité du public occidental à l'égard de ce monde de l'autre côté du Rideau de Fer. David Lodge réfléchit à cette réalité qui explique cette prédisposition du lecteur au paralogisme intentionnel (« intentional fallacy »):

Here is a writer with a history of courageous resistance to the dominant ideology of a Communist State, finally forced into exile as the price of his intellectual independence. Must he not be labelled a 'dissident' writer? Since his books refer to the injustices and bad faith of the Communist regime in Czechoslovakia, must this not be what his fiction is about? That is precisely how *The Joke* has been received in the West⁶.

Kundera s'en prend au terme « est-européen » et explique en détail ses raisons. Le « référent » semble encombrer les discussions autour du roman (et de son auteur) encore une fois. Dans l'utilisation du terme « est-européen », Kundera dénonce une contrefaçon de la réalité par la rélexicalisation. Il s'attache alors à déconstruire le terme, pour dire que l'annexion territoriale et l'entrée dans la sphère de domination soviétique ne pourraient aucunement aboutir à un effacement d'identité culturelle qui tient de l'Europe occidentale⁷. L'écrivain se réclame de l'héritage

5. À voir la réponse de Kundera à la popularité de ses romans, dans l'interview avec Jordan Elgrably : « The success of a book is not very significant. [...]. The question then is the following: are my books read as works of art (destined to endure, to uphold the continuity of cultural evolution) or as current events (meant to be quickly forgotten)? » Jordan Elgrably and Milan Kundera, « Conversations with Milan Kundera », *Salmagundi* n°73 (1987), p. 14.

6. David Lodge, « Milan Kundera, and the idea of the author in modern criticism », in *Critical Quarterly*, n°26, Issue 1-2, (1984), p. 110.

7. « 'Geographic Europe' (extending from the Atlantic to the Ural Mountains) was always divided into two halves which evolved separately: one tied to ancient Rome and the Catholic Church, the other anchored in Byzantium and the Orthodox Church. After 1945, the border between the two Europes shifted several hundred kilometers to the West, and several nations that had always considered themselves to be Western woke up to discover that they were now in the East. As a result, three fundamental situations developed in Europe after the war: that of Western Europe, that of Eastern Europe, and, most complicated, that of the part of Europe situated geographically in the center – culturally in the West and politically in the East. The contradictions of the Europe I call Central help us to understand why during the last thirty-five years the drama of Europe has been concentrated there: the great Hungarian revolt in 1956 and the bloody massacre that followed; the Prague Spring and the occupation

culturel de ce qu'il appelle l'Europe Centrale, se trouvant « culturellement à l'Ouest et politiquement à l'Est ». Les embarras du référent qu'éprouve Kundera ne sont donc pas ceux éprouvés par la pensée sémiotique et le tournant langagier, ou par l'interprétation littéraire qui s'en ressent de ce que Descombes (non sans sarcasme) résumait ainsi :

Aujourd'hui, le critique ou le philosophe sont parfois mis en demeure de prendre position sur la question de ce qu'on appelle « la fonction référentielle du langage ». Par exemple, il lui faut décider si, en lisant un texte, nous sommes plutôt renvoyés à des *référents* (à du *référent*) hors du texte, ou bien à d'autres textes, ou bien si nous restons enfermés dans le texte même que nous lisons⁸.

Kundera trouve le « tout est écriture » de Barthes dangereux⁹. Mais s'il repousse l'ambition autoréférentielle des avant-gardes, l'écrivain désavoue dans la même mesure un cadre théorique qui veut investir la littérature d'une mission idéologique (comme cela fut le cas du réalisme que prônait Lukács, moyen de préparation idéologique à la « révolution démocratique »¹⁰). Dans les élans lyriques révolutionnaires l'écrivain décèle une prédisposition au kitsch. Une des théories radicales auxquelles il s'en prend alors sans ambages, c'est l'idée de la mort du roman, vu comme snobisme et produit dérivé d'une tentative échouée de faire révolution :

Spurred on by revolutionary illusions, the avant-garde dreamed of installing a completely new art, a new era. If you like, in the spirit of Marx's well-known saying about the prehistory and the history of mankind. From this point of view, the novel would belong to prehistory, while history would be ruled by poetry, in which all earlier genres would dissolve and vanish. It's quite remarkable how this eschatological concept, utterly irrational though it is, has gained general acceptance, becoming one of the commonest clichés of the contemporary snob¹¹.

À cette mort théorique, Kundera oppose la mort du roman par le coup de censure sous régime communiste. Son propos se situe aussi à l'antipode du propos que Georg Lukács tient

of Czechoslovakia in 1968; the Polish revolts of 1956, 1968, 1970, and of recent years. [...]. That said, we can no longer consider what took place in Prague or Warsaw in its essence as a drama of Eastern Europe, of the Soviet bloc, of communism; it is a drama of the West - a West that, kidnapped, displaced, and brainwashed, nevertheless insists on defending its identity. » Milan Kundera, « The tragedy of central Europe » dans Mathieu Segers et Yoeeri Albercht (dir.), *Re: Thinking Europe: Thoughts in Europe: past, Present and Future*, Amsterdam University Press, 1984, p.192.

8. Vincent Descombes, « Les Embarras du référent », *op. cit.*, p. 765.

9. « [...] I've found Roland Barthes' sentence, "Tout est écriture", very dangerous. He suggested there is inherent aesthetic value in everything we write. I do not believe in the principle ». Jordan Elgrably and Milan Kundera, « Conversations with Milan Kundera » *op. cit.*, p. 3.

10. À voir « The international significance of Russian democratic literary criticism », dans Georg Lukács, *Studies in European Realism: a Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and Others*, London, Merlin Press, 1972.

11. Milan Kundera, « Comedy is everywhere » in *Index on Censorship*, n°6 (1977), p. 7.

dans *Studies in European Realism*, où il affirme sa foi dans une révolution envisagée comme « cataclysme social », qui touche tous les aspects de la vie, littérature y compris. Les réflexions de la période pré-communiste avaient pourtant amené Lukács à entrevoir la possibilité d'une révolution bolchévique transformée en une autre forme d'oppression (exercée, cette fois-ci, par le prolétariat)¹². Nonobstant, enflammé par l'idée de radicalisme révolutionnaire, le Lukács de 1918, qui signait « Bolshevism as a moral problem »¹³, semble tantôt refuser de croire aux conséquences présagées, tantôt se convaincre de ce que la révolution bolchévique doit quand même être entreprise, à n'importe quel prix. En fin de compte, il se décide de croire à plusieurs paradoxes : arriver à la vérité par le mensonge, et au bien par le mal¹⁴. Cette radicale prise de position semble confirmer en tout point l'appréhension de Kundera à l'égard des révolutions : utopisme, retombées des promesses de libération dans la déification d'une idéologie :

[...] partout où le pouvoir se déifie, il produit automatiquement sa propre théologie ; partout où il se comporte comme Dieu, il suscite à son égard des sentiments religieux ; le monde peut être décrit dans un vocabulaire théologique. Kafka n'a pas écrit des allégories religieuses, mais le *kafkaïen* (et dans la réalité, et dans la fiction) est inséparable de son aspect théologique (ou plutôt : *pseudo-théologique*)¹⁵.

Dans *Le livre du rire et de l'oubli* (1979) Kundera associe fébrilité et félicité révolutionnaire et la « ronde dansante », béate et collective, à la cruauté des purges et des exécutions, dont les poètes ne sont pas exempts (que ce soit en qualité de victimes ou de complices)¹⁶. Le kitch totalitaire repousse le roman en dehors de l'histoire littéraire¹⁷.

12. « Now the realization of this goal has become a distinct possibility. Consequently, we are faced with the following moral dilemma: If we take advantage of the given possibility for the realization of our goal, we have to accept dictatorship, terror, and the class oppression that goes with it. The existing class oppression will then have to be replaced by that of the proletariat - to drive out Satan with the help of Beelzebub, so to speak - in the hope that this last and therefore most open and cruel of all class oppressions will finally destroy itself and in so doing will put an end to class oppression forever. Should we, however, decide that we want to realize the new world order by truly democratic means [...], we run the risk of infinite delay, since most of the people might not yet want this new world order ». Georg Lukács, *Studies in European Realism*, *op. cit.*, p. 422.

13. Conformément à la note du traducteur, cet article publié en traduction dans *Social Research*, en 1977, a été originairement publié par Georg Lukács en hongrois, dans la revue *Svabagondolat*, en 1918.

14. « Let me emphasize again: Bolshevism rests on the metaphysical assumption that the bad can engender the good, or, as Razumikhin says in Dostoevsky's *Crime and Punishment*, that it is possible to lie our way through to the truth. *Ibid.*, p. 424.

15. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 129.

16. « Ils souriaient et Éluard s'est penché vers une jeune fille qu'il tenait par les épaules [...] et au-dessous d'eux il y avait Prague avec ses cafés pleins de poètes et ses prisons pleines de traîtres au peuple, et dans le crématoire on était en train d'incinérer une députée socialiste et un écrivain surréaliste, la fumée s'élevait vers le ciel comme un heureux présage et j'entendais la voix métallique d'Éluard : 'L'amour est au travail et il est infatigable' ». Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1987, p. 109-10.

17. « Mais est-ce qu'en Russie communiste on ne publie pas des centaines et des milliers de romans en tirages énormes et avec un grand succès? Oui, mais ces romans ne prolongent plus la conquête de l'être. [...] ce sont des romans après l'histoire du roman » Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 29-30.

2. Redéfinir l'autonomie romanesque

Ce à quoi l'écrivain aspire c'est « l'autonomie radicale du roman », une autonomie dont la réalisation plénière se découvre dans l'œuvre de Kafka où il n'y a « ni parti, ni idéologie et son vocabulaire, ni politique, ni police, ni armée¹⁸ », mais dans laquelle des décennies plus tard, un monde pragois sous occupation allait se reconnaître. Ce paradoxe de l'art romanesque kafkaïen devant lequel Kundera n'arrête pas de s'extasier résulterait précisément de l'absence d'engagement¹⁹.

Kundera forge un nouveau mot, « le kafkaïen », pour se référer à ce potentiel de révélation contenu dans le savoir romanesque : « Il semble donc plutôt que le kafkaïen représente une possibilité élémentaire de l'homme et de son monde, possibilité historiquement non déterminée, qui accompagne l'homme quasi éternellement »²⁰.

Loin de se réduire à une succession de modes et de courants, l'histoire du romanesque, selon Kundera, comporte une évolution en spirale, les changements en matière d'esthétique se font par la reprise continue de quelque chose qui existe dans l'inconscient du roman : « Ainsi, les possibilités contenues dans la découverte flaubertienne de la quotidienneté ne furent pleinement développées que soixante-dix ans plus tard, dans la gigantesque œuvre de James Joyce »²¹.

Mais quelle est alors la modalité particulière dans laquelle le roman de Kundera s'inscrit dans l'histoire du genre ? Thomas Pavel s'arrête sur l'histoire littéraire esquissée par Kundera dans *L'Art du roman*, histoire qui donne une place à part à Cervantès, Richardson, Diderot et Balzac, et à leurs innovations en matière de création romanesque. Pavel réfléchit surtout aux modalités de réalisation de l'ironie dans chacun des romans mentionnés par l'auteur. Il découvre ainsi qu'au cœur de la « réflexion romanesque sur l'existence »²², et de l'effet ironique chez ces écrivains chéris par Kundera, se trouve un décalage entre les personnages et leurs actions, entre leurs actions et leurs conséquences inattendues. Sur cette toile de fond, l'innovation qu'apporte l'écrivain consisterait dans le fait de réunir deux types d'ironie auxquels l'histoire du roman a donné naissance :

La nouveauté et la force de son œuvre, depuis *La Plaisanterie* jusqu'aux romans les plus récents en langue française, est d'avoir magistralement réuni les deux espèces d'ironie — celle qui ne dépend aucunement de la volonté individuelle et celle qui, au contraire, insiste sur la part de l'individu dans son échec²³.

18. *Ibid.*, p. 133.

19. « La rencontre de l'univers réel des États totalitaires et du 'poème' de Kafka gardera toujours quelque chose de mystérieux [...] : l'énorme portée sociale, politique, 'prophétique' des romans de Kafka réside justement dans leur 'non-engagement' » *Ibid.*, p. 144-145.

20. *Ibid.*, p. 133.

21. *Ibid.*, p. 28.

22. Thomas Pavel, « L'ironie romanesque entre l'involontaire et l'échec : Une lecture de *L'art du roman* de Milan Kundera », *Études françaises* n° 47, Issue 2 (2011), p. 134.

23. *Ibid.*, p. 137.

Tout en retenant cette remarque de Thomas Pavel, nous nous proposons de souligner les particularités de réalisation de l'ironie kundérienne en relation avec la vision de l'écrivain sur le comique – un comique inextricablement lié au tragique : « You see – l'explique Kundera –, there is consolation in tragedy. Tragedy gives us an illusion of greatness and meaning. People who have led tragic lives can speak of this with pride. Those who lack the tragic dimension, who have known only the comedies of life, can have no illusions about themselves »²⁴. L'écrivain revient sur cette idée dans *L'Art du roman* : ce tragique qui fait corps commun avec le comique n'a rien de shakespearien, mais ressemble, en tout point, au « kafkaïen ». Une vision du comique qui serait la conséquence de l'appartenance à l'histoire Central-Européenne : « The genius of the minorities has discovered a world without gravity and greatness. Discovered its grotesqueness »²⁵.

La Plaisanterie sera par excellence l'expression de ce comique de type kafkaïen, un comique accentué par la distance ironique que prend l'instance narrative (ou peut-être l'auteur ?) par rapport aux destins des personnages. Dans ces conditions, la question du rapport que la lecture doit entretenir avec le « référent » – historique et politique – devient encore plus importante, car, comme le souligne Linda Hutcheon, « dans un texte qui se veut ironique, il faut que l'acte de lecture soit dirigé au-delà du texte (comme unité sémantique ou syntaxique) vers un décodage de l'intention évaluative, donc, ironique, de l'auteur »²⁶. Qui plus est, Kundera multiplie à l'excès les références au « savoir idéologique »²⁷ dont le lecteur a besoin pour reconstruire l'intention ironique. En même temps, le propos des narrateurs homodiégétiques – et c'est à ce problème que notre analyse s'attache en particulier – semble miné par le dialogisme du texte. Ce qui soulève, en retour, des questions par rapport à la focalisation et à la perspective narrative. À l'embarras de l'excès de référent s'ajoutera donc l'embarras de cette indécidabilité de perspective narrative/focalisation.

II. La comédie est partout : poétique de l'excès dans *La Plaisanterie*

1. Des embarras de l'utopie critique

L'embarras du référent s'accompagne, dans le discours de la critique littéraire, de l'embarras de la référence à l'auteur, comme l'expliquait David Lodge décrivant son parcours de distanciation par rapport au purisme de la Nouvelle Critique. Avant de développer son analyse portant sur deux des plus acclamées œuvres de Kundera, *La Plaisanterie* et *Le livre du rire et de l'oubli*, Lodge

24. Milan Kundera, « Comedy is everywhere », *op. cit.*, p. 5.

25. *Ibid.*

26. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n°12. (1981), p. 141.

27. Hutcheon, à la suite de Kerbrat-Orecchioni et de Philippe Hamon, utilise le syntagme « savoir idéologique » dans le sens large, synonyme des « valeurs sociales », pour désigner une des compétences (à côté de la compétence linguistique et de la compétence « générique » ou « esthétique ») que le lecteur doit posséder pour comprendre l'ironie. *Ibid.*, p. 151.

s'attardait longuement sur le phénomène de contestation de l'auteur. Il soulignait ainsi le fait que, malgré la popularité du courant poststructuraliste, la mort de l'auteur a eu peu de succès à l'extérieur du monde académique. Lodge rejette toute explication du phénomène par l'argument de la servitude de l'institution littéraire à la classe bourgeoise, et attire l'attention sur d'autres associations causales possibles, mais moins mises de l'avant. Il pointe ainsi vers la simultanéité entre proclamation de la mort de l'auteur par Barthes et invasion de la Tchécoslovaquie par les Soviétiques en 1968, et met en question la désirabilité d'un monde d'anonymat discursif²⁸.

Et, en effet, l'écrivain n'a jamais manifesté de désir de s'effacer de son écriture. Tout au contraire, il fait de son mieux pour attirer l'attention du lecteur que c'est l'écrivain lui-même qui fabrique son monde fictionnel (parfois allant si loin qu'à donner son nom aux figures d'auteurs dans ses romans). Il désavoue d'ailleurs ouvertement l'idée de narrateur : « Un jour, je me suis dit : c'est moi qui raconte mes romans, et non pas un 'narrateur', ce fantôme anonyme de la théorie littéraire : c'est moi avec mes caprices, mes humeurs, mes blagues, et même (exceptionnellement) mes souvenirs »²⁹. Une prise en charge de la narration ne simplifie pourtant pas la discussion autour de l'éthos ou de l'autorité auctoriale. « Suivant le 'pacte romanesque' de Lejeune, Kundera assumerait ce qu'il écrit, mais pas ce dont on parle dans le roman »³⁰, note Tanaka. Vibert le remarque aussi : « Kundera revendique à la fois la fiction de l'univers qu'il représente, et la réalité de l'instance productrice de la narration fictive »³¹ et se demande si, étant donné que l'auteur a entre-temps ressuscité, ce n'est pas le narrateur qui est en train de mourir. Quoi qu'il en soit de cette mort du narrateur, chez Kundera les confusions entre instance narrative et auctoriale abondent.

La narration de *La Plaisanterie* se fait par l'entremise de plusieurs personnages (Ludvik, Kostka, Jaroslav, Hélène) dont les monologues s'entrecroisent continuellement pour reconstituer, de plusieurs angles, une histoire rétrospective. Il n'y a pas de récit-cadre qui emboîte les quatre monologues intérieurs ni de narrateur omniscient. Pourtant, une instance narrative (ou auctoriale ?) réalise la régulation des faits, de sorte que les destins des personnages soient exposés au lecteur dans leur comique et leur ridicule. Tout en faisant le récit de leurs vies, l'ironie de leur

28. « It is, of course, undeniable that the modern 'author' is a comparatively recent phenomenon. The further we peer back into history, the more anonymous and collective the production of stories, lyrics and drama appears. And Foucault is quite right to say that, looking in the opposite direction, 'We can easily imagine a culture where discourse would circulate without any need for an author'. Whether one would wish to live in it is, however, another matter. George Orwell imagined such a culture in 1984. [...]. Collective, anonymous art belongs historically to eras when slavery and serfdom were deemed ethically acceptable. Copyright is only one of many 'rights' – freedom of speech, freedom of movement, freedom of religious worship – which the bourgeois ideology of liberal humanism has claimed for the individual human being ». David Lodge « Milan Kundera, and the idea of the author in modern criticism », *op. cit.*, p. 108.

29. *Dix-Neuf/Vingt*, n°1, (1996), p. 148.

30. Tanaka-Rauber, Shuko, « Les pouvoirs du narrateur et la stratégie de l'auteur dans les romans de Milan Kundera ». ㄥ 語学文学研究 n° 43 (2011), p. 137.

31. Bertrand Vibert, « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n°10 (2001), p. 485.

sort semble, dans la plupart des cas, échapper aux narrateurs homodiégétiques. En conséquence, ils auront encore moins la capacité d'adopter une perspective philosophique qui leur permette de comprendre cette comédie tout-englobante, sujet favori de méditation pour Kundera : « Comedy is everywhere, in each one of us, it goes with us like a shadow, it is even in our misfortune, lying in us in wait, like a precipice »³².

Le personnage qui y fait l'objet d'ironie est quelqu'un à velléités révolutionnaires, ou bien un révolutionnaire imaginé (et qui, de surcroît, est partie prenante à sa damnation) : « Joseph K. is comic because of his disciplined obedience, and his story is all the more tragic for it »³³ considère Kundera. Les révolutionnaires imaginés de *La Plaisanterie* veulent en tout temps exhiber leur obéissance, leur dévotion au Parti. Les références à l'idéologie, qui consomme leurs vies et les amène vers la perte, se multiplient jusqu'à l'excès.

2. Prolifération du référent : un « être-dans-le-monde » communiste à surenchère

Dans *L'Art du roman*, Kundera tient à souligner le fait qu'il est parcimonieux dans l'esquisse du cadre historique de ses romans : « Je me comporte à l'égard de l'Histoire comme le scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action »³⁴. Toutefois, nous allons le montrer, rien ne l'empêche de sursaturer le texte des références à un certain savoir politique. Un traitement ironique se produit simultanément à cette sursaturation référentielle, ou bien, l'ironie en est le résultant immédiat, car il y a une permanente distanciation moqueuse de l'instance narrative (ou auctoriale ?) par rapport aux personnages, à leurs paroles, à leurs actions, et à leurs destins qui s'échouent dans la farce. Un trop-plein de « signaux manifestes »³⁵ ironiques fera surface dans des énoncés polyphoniques.

Les stéréotypes de pensée et les clichés langagiers s'immiscent dans les plus intimes aspects de la vie. Ni même les jeux de séduction et les relations amoureuses ne peuvent pas s'en sortir. L'histoire d'amour naissante entre Ludvik et Marketa est empreinte de leur enthousiasme pour la cause communiste. L'histoire d'amour tourne pourtant vite en histoire de persécution le jour où Ludvik, jaloux, décide d'offusquer Marketa, partie pour un stage de formation du Parti, en lui envoyant une carte postale contenant la « mauvaise plaisanterie » qui changera son sort de manière dramatique.

Du stage [...], elle m'envoya une épître à son image : débordant d'un consentement sincère à tout ce qu'elle vivait : tout l'enchantait, y compris le quart d'heure de gymnastique matinale, les rapports, les séances de discussion, les chansons ; [...].

Tout bien considéré, j'étais, au fond, d'accord avec chacune des assertions de Markéta, je croyais égale-

32. Milan Kundera, « Comedy is everywhere », *op. cit.*, p. 5.

33. *Ibid.*

34. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 55.

35. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *op. cit.*, p. 144.

ment que l'explosion révolutionnaire en Europe de l'Ouest était pour bientôt ; il n'y avait qu'une chose que je n'approuvais pas : qu'elle se sentît contente et heureuse tandis que j'étais en mal d'elle. Alors, j'achetai une carte postale et [...] j'écrivis : L'optimisme est l'opium du genre humain ! L'esprit sain pue la connerie. Vive Trotsky !³⁶

L'impie alliance entre Parti et vie intime est toujours de mise quinze ans plus tard, quand la période du stalinisme tchécoslovaque tire sa fin, et Ludvik essaie de se venger de Pavel Zemanek (ancien président du comité ayant voté son exclusion du parti et de l'université) en séduisant sa femme. Lors du premier rendez-vous de Ludvik et d'Hélène, celle-ci veut toujours faire preuve d'un style de vie et des goûts en accord avec la morale prolétaire. L'histoire d'amour et de mariage d'Hélène et de Zemanek est liée à une réunion le jour de l'anniversaire de la Libération. L'émotion de la première rencontre se confond avec l'effusion des chants révolutionnaires.

Les personnages du premier roman de Kundera incarnent un « être-dans-le-monde » communiste à surenchère. Cependant, si, d'une part, c'est bien la voix de la propagande de Parti qui se fait entendre dans leurs monologues, d'autre part une autre réalité y transparait. Une stylisation parodique du discours se produit le moment où il est articulé, une multiplicité de « voix » subreptices contradictoires y génère une cacophonie de significations. Le personnage reste toutefois ignorant de la dissonance cognitive qu'engendre son témoignage involontaire. Le monologue des narrateurs montre qu'il y a « deux signifiés et un signifiant... [et un] ...décalage entre significations »³⁷.

Le monologue intérieur d'Hélène fait référence aux crimes staliniens et témoigne du désenchantement collectif des années cinquante-six avec le projet communiste. Mais elle repousse pourtant toute récrimination que la société ou même d'autres communistes, à huis clos, avaient pu formuler à l'endroit du Parti :

Seul, le Parti ne s'est jamais rendu coupable à mon endroit et je l'ai toujours payé de la même monnaie, fût-ce aux heures ou peu s'en fallut que tous eussent envie de l'abandonner, en cinquante-six, avec ce déferlement des crimes de Staline; les gens étaient devenus fous alors, ils crachaient sur tout, ils prétendaient que notre presse mentait, les maisons de commerce nationalisées ne marchaient pas, [...], l'Union soviétique était le pays de la non-liberté et le pire était qu'ainsi s'exprimaient les communistes mêmes, dans leurs réunions à eux, Pavel aussi parlait de cette façon, et tout le monde de l'applaudir³⁸.

Cette surabondance de « signaux manifestes » sert au lecteur de mieux saisir l'intention du texte (de l'auteur ?). Mais on peut se demander, dans ces conditions, si ce renvoi excessif au

36. Milan Kundera, *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 36. Pour nous référer dorénavant au roman *La Plaisanterie*, nous utiliserons l'abréviation LP.

37. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *op. cit.*, p. 154 et 142.

38. Milan Kundera, *La Plaisanterie*, *op. cit.*, p. 24.

savoir politique ne risque d'avoir, au niveau de la construction des personnages, un effet d'appauvrissement : de leur complexité psychologique, de leur vraisemblance. Car les figures des révolutionnaires ressemblent bien à des figures donquichottesques séduites par l'idéal de la révolution communiste, unidimensionnelles et caricaturées. On doit se rappeler alors que ce n'est pas à la vraisemblance, à la mimesis, que l'auteur vise (et d'autant moins à respecter quelque principe de psychologisme, étant donné son aversion pour le roman ainsi-dit psychologique), mais au fait de « saisir le moi »³⁹ et sa problématique existentielle : « Don Quichotte est quasi impensable comme être vivant. Pourtant, dans notre mémoire, quel personnage est plus vivant que lui ? »⁴⁰

3. « *Ego expérimentaux* » révolutionnaires

L'existence du révolutionnaire kundérien est héroïque, si jugée d'après son abnégation et l'importance de ses sacrifices. Mais cet héroïsme n'est reconnu par personne. C'est juste en empruntant le point de vue du narrateur omniscient, s'il y en avait un (ou le point de vue du narrateur-personnage Ludvik) qu'on peut s'en rendre compte.

Une des figures les plus insolites du roman, Alexej, épitomé du zélateur communiste, réunit par excellence et les traits du héros et de l'antihéros. Il est pourtant un personnage secondaire, son apparition dans la diégèse est de courte durée, sa disparition soudaine. Mais la ferveur idéologique quasi religieuse atteint même ce soldat quelconque, enrôlé de force dans la même unité disciplinaire que Ludvik. Puni ainsi pour être le fils d'un « ennemi du peuple », il regarde ses mésaventures comme des épreuves envoyées par le destin pour tester sa foi : « [...] il me confia qu'il devait, coûte que coûte, traverser proprement la grande épreuve que la vie lui avait proposée, en aucun cas ne pas trahir le Parti »⁴¹. Par contre, Pavel Zemanek change de camps et d'alliances sans jamais être puni par cet atroce destin qui joue de mauvais tours à n'importe qui d'autre. Même les piteux projets de vengeance de Ludvik tournent à la fin en sa faveur. Le début du livre le met en premier plan en tant que président du comité des étudiants communistes. Tandis que Ludvik attendait de lui sa rédemption, en vertu de leur amitié, Zemanek se plaît à le confondre et se sert de l'infortuné incident de la mauvaise plaisanterie pour montrer son zèle devant les autres « camarades » du jury. À la fin du roman, il s'en sort comme aucun autre de ses anciennes attaches au parti communiste. Il a honte d'enseigner le marxisme et se fait passer pour professeur de philosophie et supporteur fervent de causes plus « modernes ». Le réaménagement de ses croyances le rend populaire parmi les étudiants de la nouvelle vague révolutionnaire, et lui vaut aussi une nouvelle conquête amoureuse.

39. Milan Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 46.

40. *Ibid.*, p. 51.

41. Milan Kundera, *La Plaisanterie*, op. cit., p. 40.

L'ambition de faire une révolution esthétique se trouve aussi bien représentée dans le roman, dans la personne de Jaroslav. Converti au Parti, par un jeune Ludvik en train de se faire des acolytes, il renonce au jazz, qui dorénavant « symbolisa le capitalisme occidental et ses goûts décadents »⁴², et se dédie à la chanson folklorique. Dans le propos de Jaroslav s'imisce une sorte de savoir dont le personnage-narrateur ne perçoit pas la signification. Son monologue, comme celui d'Hélène, fait transparaître le kitsch communiste/totalitaire/révolutionnaire. À l'étendue des pages entières du roman, Jaroslav parle de son amour pour la chanson morave et de l'histoire infortunée de la Moravie. Mais son propos passe, subrepticement, de la fierté nationale à l'enthousiasme de se révéler, après l'occupation par l'Armée rouge, faisant partie de l'identité « slave » :

L'Armée rouge s'était rendue maîtresse de la ville quelques jours auparavant. En costume national, nous donnions concert dans le square. Nous avons bu et joué des heures d'affilée. De leurs chants, les soldats russes nous donnaient la réplique. Et je métais dit alors qu'une ère nouvelle s'ouvrait. L'époque des Slaves⁴³.

Tout en témoignant de la politique annexionniste soviétique, Jaroslav faillit de la reconnaître comme telle et, de plus, adhère délibérément à une identité redéfinie. Et il adopte de plein cœur une pareille réinvention progressive du folklore et de la tradition. Jaroslav s'enthousiasme de bâtir un « folklore *contemporain* », à l'imaginaire peuplé de champs coopératifs, de moissonneuses-batteuses, de tractoristes « que la station de machines ne laisse manquer de rien »⁴⁴. Tradition et art folklorique deviennent, imperceptiblement, indissociables de la propagande :

Le Parti communiste s'appliquait à créer un nouveau style de vie. Comme en Union soviétique. Il s'appuyait sur la fameuse définition qu'avait donnée Staline de l'art neuf : un contenu socialiste dans une forme nationale. Cette forme nationale, rien ne pouvait la conférer à notre musique, à notre danse, à notre poésie, sinon, précisément, l'art populaire⁴⁵.

Il semblerait donc qu'une « instance ironique supérieure »⁴⁶ s'empare du discours de Jaroslav.

4. Farce et surplus de vision

Étant donné qu'il y a multiplicité de voix narratives et que les personnages se reflètent parfois dans le discours de l'autre (d'habitude c'est dans le monologue de Ludvik que les autres person-

42. *Ibid.*, p. 165.

43. *Ibid.*, p. 164.

44. *Ibid.*, p. 178.

45. *Ibid.*, p. 165.

46. À voir l'entrevue de Marie-Laurence Trépanier avec Philippe Hamon, disponible à cette adresse : <https://revuechameaux.org/numeros/litteratures-francophones-et-ironie/les-modalites-et-les-valeurs-de-lironie-litteraire-entretien-avec-philippe-hamon/>

nages se trouvent scrutés), le récit a un caractère polyphonique, d'après la définition que Kundera donne à la polyphonie : non-linéarité⁴⁷, multiplicité de perspectives narratives. C'est une technique qui a l'effet « d'éclairer », d'« illuminer » les personnages de différents angles :

Ludvik se trouve en pleine lumière, illuminé et de l'intérieur (par son propre monologue) et de l'extérieur (tous les autres monologues tracent son portrait). Jaroslav occupe par son monologue un sixième du livre et son autoportrait est corrigé de l'extérieur par le monologue de Ludvik. Chaque personnage est éclairé par une autre intensité de lumière et d'une façon différente⁴⁸.

Deux des quatre narrateurs homodiégétiques du roman sont la cible de l'ironie contenue dans leurs propres paroles, faisant ainsi partie des dupes du jeu ironique. Une instance supérieure distord leurs paroles pour exposer ce que le personnage refuse de se dire à soi-même (dans le cas d'Hélène) ou ce qu'il est incapable d'articuler, à cause d'une limitation de sa prise de conscience, du savoir qu'il a de sa propre situation (Jaroslav). Cette instance ironique a beaucoup moins d'emprise sur les propos de Kostaka ou de Ludvik. Ce dernier est le narrateur qui dépasse tous les autres par rapport à la capacité de jeter un regard critique sur les circonstances, sur les autres et sur soi-même. Il possède l'exclusivité d'un certain type de savoir, qui semble se confondre avec le savoir de ce qu'on a appelé, faute d'un meilleur terme, l'instance narrative, à qui on attribue, par défaut, la régie des faits. Ou, si après la résurrection de l'auteur, on peut se passer du narrateur (ou de toute autre « instance » qui éviterait de faire directe référence à l'auteur), on pourrait dire que Ludvik possède une sorte de savoir auctorial.

En effet, si l'auteur de *La Plaisanterie* sait plus que la plupart des personnages et plus que les narrateurs homodiégétiques, sa connaissance n'est pourtant pas supérieure à celle de Ludvik, le seul personnage capable de saisir la farce que les autres sont en train de vivre. Figure donquichottesque au second degré, il ne cesse de thématiser sa mauvaise fortune. Après avoir essayé de s'opposer à sa damnation et de prouver sa dévotion au Parti, il comprend la futilité de la croyance dans une mission supérieure de révolutionnaire communiste. Dès lors, il n'hésite pas d'exhiber, en toute occasion, sa prise de conscience sur la tournure de farce qui a prise sur le monde. Il se met à l'observation et à la description de la comédie qu'il voit, pour utiliser les paroles de Kundera, « partout ».

Le jeu de la distanciation ironique reste important dans la mission gnoséologique dont l'écrivain investit le roman. Kundera veut cultiver dans sa fiction l'ambiguïté, le questionnement, le jeu avec des hypothèses. Or, l'ironie implique précisément de faire des hypothèses sur l'intention de l'encodeur. En tant que « personnage auctorial », particulièrement lucide et particulièrement

47. « La polyphonie romanesque ? Disons d'abord ce qui en est l'opposé : la composition unilinéaire. [...] Cervantès raconte le voyage tout linéaire de don Quichotte. Mais pendant qu'il voyage, don Quichotte rencontre d'autres personnages qui racontent leurs histoires à eux ». Milan Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 96.

48. *Ibid.*, p. 110.

enclin à saisir l'absurde et le comique des caractères et des situations, Ludvik témoigne à la fois du désir de l'auteur de prendre en charge son monde fictionnel, et de la mise à distance de tout éthos, de toute vérité stable que le lecteur pourrait y déceler. L'auteur, quoique se désignant comme « instance productrice de la narration fictive »⁴⁹, souligne le fait que ses réflexions sont exprimées par le ricochet d'un personnage :

C.S. : [...] Mais dans vos romans on trouve aussi des personnages où c'est vous, directement, qui parlez.

M.K. : Même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage. Je veux penser ses attitudes, sa façon de voir les choses, à sa place et plus profondément qu'il ne pourrait le faire⁵⁰.

L'ironie de Kundera n'est pas dirigée seulement vers des tares humaines/sociales, quoique son ambition soit de « dessin(er) la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine »⁵¹. La poétique de l'excès dans l'emploi de l'ironie, la construction des personnages montrent une préoccupation pour l'histoire du roman plus importante que pour l'histoire réelle. Le personnage ne doit pas nécessairement répondre à un impératif de vraisemblance, mais il doit se trouver une place dans le continuum de l'histoire romanesque. Ce faisant, le roman et les egos expérimentaux y conçus, accomplissent la mission de révéler ce qui est caché « quelque part là-derrrière »⁵², ces « scandales anthropologiques » qui ne restent pas circonscrits à des moments historiques ou à des régimes politiques⁵³.

Et pourtant... Si Kundera donne des raisons et des explications qui devraient aider à contourner la lecture politique ou mimétique de son œuvre, rien n'empêche, semblerait-il, que l'auteur même ne soit, lui pas non plus, un lecteur idéal de son œuvre. Ainsi que le montre David Lodge, quand Kundera affirme dans la Préface de *La Plaisanterie* que son roman est une histoire d'amour, lui-même se fait piéger par le paralogisme intentionnel, donc par une interprétation réductive de son roman⁵⁴. La question des « frontières de la fiction » et du rapport à la réalité reste toujours pertinente.

5. Un embarras des frontières de la fiction

Malgré les protestations de Kundera, les lectures politiques de ses romans ont été d'emploi jusqu'en 1989, comme le souligne Thirouin⁵⁵, donc autant qu'une certaine réalité persistait. Et si Kundera

49. Bertrand Vibert, « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera », *op. cit.*, p. 485.

50. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 102-103.

51. *Ibid.*, p. 61.

52. *Ibid.* p. 125; (Kundera cite Jan Skacel).

53. « We have got into the habit of putting the blame for everything on « regimes ». « This enables us not to see that a regime only sets in motion mechanisms which already exist in ourselves . . . A novel's mission is not to pillory evident political realities but to expose anthropological scandals; ». Milan Kundera, « Comedy is everywhere », *op. cit.*, p. 6.

54. David Lodge, « Milan Kundera, and the idea of the author in modern criticism », *op. cit.*, p. 110.

55. Marie-Odile Thirouin, « Romans de la dévastation : Le Premier Cercle d'Alexandre Soljenitsyne et La Plaisanterie de

cultive l'ambiguïté, la relativité et l'emploi de l'ironie afin d'éviter tout « parti pris moral » et toute vérité stable, rien n'empêche que la fiction romanesque soit perçue comme menaçante. Linda Hutcheon parle de la peur de « la satire ironique » que manifestent les régimes totalitaires (et donne, parmi autres, l'exemple de Kundera). Par ailleurs, même dans la manière avec laquelle l'écrivain fait usage des conventions esthétiques, on cerne parfois une attitude politique. Ainsi, Bayley voit dans l'exhibitionnisme de la fiction kundérienne – en matière de mœurs et de modes littéraires – une volonté d'affirmer une contraposition par rapport aux tabous du puritanisme communiste⁵⁶. Pire encore, cette démonstration de libertinage ne serait aucunement dépourvue de didactisme :

[...] Kundera was like a man let loose among all the literary fashions of the West, grabbing this and that, intoxicated by the display patterns of freedom. [...] *The Book of Laughter and Forgetting* [...] used every device of French and American 'fictiveness', and its pornography, though cheerful, was so insistent in repudiating any shadow of Iron Curtain puritanism that it now seems as didactic and determined as the evolutions of Komsomol girls in red gymslips⁵⁷.

Et si le référent historico-politique auquel renvoie *La Plaisanterie* cessait complètement d'être un facteur dans l'interprétation du roman, d'autres lectures « politiques » (dans le sens large du mot), plus en accord avec les préoccupations contemporaines, peuvent toujours prendre la relève. À la question portant sur la représentation peu flatteuse des femmes dans sa fiction⁵⁸, Kundera répond en niant que ce soit quelque chose de conscient, et en invoquant des exemples plus « positifs » de figures féminines. Confronté à de tels « effets de lecture » en grille féministe et tenu de s'expliquer, l'auteur fait appel à l'argument de l'impuissance de tout connaître et de tout expliquer par rapport à son œuvre :

Dear Jordan, there are questions which I like to answer, and there are others that I neither wish nor know how to respond to. Both the rational and the irrational participate in writing. [...]. There is a limit beyond which the novelist can theorize no further on his own novels and whence he must know how to keep his silence⁵⁹.

Que le texte soit un terrain interprétatif dans lequel le lecteur peut découvrir des significations non intentionnées par l'auteur, c'est une vérité depuis longtemps acceptée (et ce même par les contestataires de l'« utopie critique »). Sans qu'il soit l'adepte de la liberté interprétative absolue,

Milan Kundera », dans *Recherches & Travaux* n° 80 (2012), p. 33-48.

56. John Bayley, « Kundera and Kitsch », in *Milan Kundera (Bloom's modern critical views)*, Chelsea House Publications, New York, 2003, p. 19-27.

57. *Ibid.*, p. 20.

58. « I've remarked that throughout much of your work, women are often of only average education and intelligence [...]. Is this incidental or deliberate? » Jordan Elgrably and Milan Kundera, « Conversations with Milan Kundera », *op. cit.*, p. 23.

59. *Ibid.*, p. 24.

sans aucune attache au référent, l'écrivain continue d'être mécontent de la réalité dont certaines lectures investissent sa fiction. La frontière entre fiction et réalité reste en dispute, et ne cesse d'influencer la manière de lire les « scandales anthropologiques » dans le roman de Kundera. Et ni théories esthétiques ni principes de création ou consignes de lecture formulées par l'auteur ne semblent la résoudre définitivement. Auteur et lecteur, chacun influencé par sa propre « réalité », plus qu'ils ne s'en rendent compte ou ne veulent l'admettre, continuent d'explorer à tâtons cette frontière flottante entre réalité et fiction.

TOMESCU DANIELA
Université Laurentienne de Sudbury
Ontario, Canada

MILAN KUNDERA ET LE « DROIT D'AUTEUR ». REGARDS CROISÉS SUR L'ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

Le roman est « l'œuvre de l'Europe »¹ affirme Milan Kundera. Sa célèbre formule : « la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire »² puise son origine dans la conception de la *Weltliteratur* issue du concept philosophique « in-der-welt-sein » de Martin Heidegger qui veut dire « être dans le monde » selon laquelle la vocation du roman est d'examiner « la dimension historique de l'existence humaine »³. La *Weltliteratur* met en avant les qualités esthétiques de l'œuvre d'art comme « découverte » des possibilités existentielles : la *Weltliteratur*, seule « capable de faire apparaître la valeur esthétique d'un roman, c'est-à-dire : les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence qu'[un] roman a su éclairer ; la nouveauté de la forme qu'il a su trouver »⁴. C'est dans cette perspective que Kundera revendique la notion du « droit d'auteur »⁵ selon laquelle les auteurs doivent « protéger leurs œuvres contre la pratique courante des déformations, mais encore contre un avenir de moins en moins disposé à respecter un texte ou une parution »⁶. Tout artiste est appelé à exiger « la réalisation entière de ses intentions esthétiques »⁷ quelle que soit la configuration socio-historique dans laquelle émerge son œuvre.

Que peut un auteur aujourd'hui pour préserver la valeur esthétique de son œuvre contre le temps et contre la critique ? « Quels sont les moyens que possède un auteur pour se faire comprendre tel qu'il est ? Pas très nombreux [...] »⁸ répond Kundera lui-même dans *Les Testaments trahis*. Cet écrivain franco-tchèque a porté un intérêt particulier au problème de la réception de l'œuvre littéraire, sa théorisation a assigné un rôle primordial à l'auteur qui doit conditionner la lecture de son œuvre et réguler son image de créateur. Il rejoint en cela la critique contemporaine amorcée par la théorie de la réception promue, entre autres, par les travaux de l'École de Constance et l'École française de l'Analyse du discours (abrégée en AD) qui ont avancé divers concepts théorisant le processus de la création et le rapport entre l'auteur, son œuvre et la critique.

1. Milan Kundera, *L'art du roman*, Œuvres Complètes, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 707.

2. *Ibid.*, p. 727, 728.

3. *Ibid.*, p. 728.

4. *Le rideau* « *Die Weltliteratur* », dans *Œuvres Complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 1034.

5. *Ibid.*, p. 999.

6. *Ibid.*, p. 1000.

7. *Ibid.*

8. *Les Testaments trahis*, Neuvième partie intitulée « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher » dans *Œuvres Complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 982.

Nous nous proposerons dans cette réflexion d'étudier les lignes de partage entre la théorisation actuelle de la problématique de la réception par la critique et la conception que développait Kundera à propos du rôle de l'auteur dans la préservation de l'intégrité esthétique de son œuvre. Pour ce faire, nous déploierons des concepts-clés exploités par l'A.D française à partir du parcours de l'écrivain lui-même qui affiche une volonté de contrôle excessif sur la réception de ses textes. Nous parlerons de « paratopie créatrice » chez Kundera, notamment de sa « paratopie langagière », de sa « scénographie auctoriale » et de sa « posture littéraire » qui lui permettent d'édifier et d'imposer son image de créateur sur la scène littéraire.

Dans la septième partie de son essai *L'art du roman* intitulée « *Discours de Jérusalem, le roman et l'Europe* » Kundera fait une distinction entre le romancier et l'écrivain : « Je souligne, romancier, je ne dis pas écrivain. Le romancier est celui qui, selon Flaubert, veut disparaître derrière son œuvre. Disparaître derrière son œuvre, cela veut dire renoncer au rôle d'homme public »⁹. Cette distinction entre l'auteur et sa personne publique est fondamentale. La critique actuelle ne tarde pas à la faire sous différentes autres appellations. L'Analyse du discours française propose une nouvelle approche du texte littéraire qui cesse d'être appréhendé comme émanant de la subjectivité et de l'intériorité d'une instance créatrice. Celui-ci est soumis à des dispositifs de communication qui s'intéressent essentiellement à l'identité de l'instance productrice. Dans un ouvrage collectif intitulé *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*¹⁰, être écrivain, précisent les auteurs, « c'est se tenir sur une frontière qui subvertit l'opposition spontanée entre une instance interne au texte – par exemple le narrateur dans un récit – et une instance placée à l'extérieur, « l'écrivain » qui n'intéresserait pas directement la littérature »¹¹ car elle concerne d'autres domaines de l'art et de la création. Kundera a bien défini l'écrivain comme un « homme public », instance qui doit être séparée de celle du romancier et de l'auteur ; cette séparation est indispensable parce qu'elle protège l'œuvre de toute mésinterprétation relative à sa vie sociale d'« homme public ». Isoler l'œuvre de son créateur la rattache davantage au contexte esthétique de sa création dans la perspective de Kundera. Mais l'approche de cet écrivain s'avère peu pertinente si on la place dans la perspective de l'Analyse du discours car l'« écrivain n'est en réalité ni à l'intérieur ni à l'extérieur des œuvres, il ne cesse de définir par son activité verbale et non-verbale la place qu'il entend occuper sur la grande scène de la littérature, où il lui faut se présenter »¹². Ce qui convoque des notions capitales nécessaires dans l'étude du statut de chaque écrivain dans la scène littéraire dont la « paratopie », la « scénographie auctoriale » et la « posture littéraire ».

9. Milan Kundera, « Discours de Jérusalem, le roman et l'Europe » dans *L'art du roman*, op. cit., p. 805.

10. *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, sous la direction de Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Østenstad, Genève, Éditions Lambert-Lucas, 2013, imprimé en France en janvier 2016.

11. *Ibid.*, p. 10.

12. *Ibid.*

Les notions de « paratopie » et de « création » dans l'« art du roman » de Milan Kundera

La « paratopie » est une notion-clé dans la thèse de Dominique Maingueneau sur le discours littéraire. Elle est souvent définie comme la « condition » choisie et assumée par le sujet-créateur qui se singularise dans le champ littéraire. Tout écrivain participe à l'invention de sa propre paratopie pour dire sa « localité » paradoxale d'être entre deux mondes : le monde de la création littéraire et le monde de la société. La paratopie ne fait pas partie du processus de la création de l'œuvre littéraire et ne concerne pas la relation qui unit le créateur à sa société mais elle est cet entre-deux : entre le monde social et le monde de la création où « [l']écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même »¹³. L'écrivain est « quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société »¹⁴. Dans sa pratique de la littérature, étroitement liée à la configuration de son époque, l'écrivain mène le jeu de sa paratopie qui, même si elle demeure extérieure au processus créateur de son œuvre, nourrira sa création. Celle-ci ne préexiste pas à l'œuvre, par ailleurs, cette appartenance paradoxale n'est pas susceptible de le marginaliser ou de l'exclure du champ littéraire. Elle est construite dans et à travers l'élaboration de son activité créatrice.

Il n'y a pas de « situation » paratopique extérieure à un processus de création : abandonnée et élaborée, structurante et structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance. Intensément présent et intensément absent de ce monde, victime et agent de sa propre paratopie, l'écrivain n'a d'autres issues que la fuite en avant, le mouvement de l'élaboration de l'œuvre¹⁵.

Milan Kundera construit sa paratopie en portant des commentaires sur son œuvre littéraire dans ses essais ou dans les préfaces de ses romans où il pratique ce que lui-même a appelé le « contrôle de sa réception »¹⁶. Bertrand Vibert trouve que cet « auteur entend assurer la mainmise sur son œuvre (et sur son lecteur) »¹⁷. En effet, dans la sixième partie de son essai *Les Testaments trahis* intitulée « Œuvres et araignées », Kundera se présente comme un « romancier » :

13. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U. Lettres », 2014, p. 85.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 86.

16. Bertrand Vibert, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera » dans *La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, Université de Stendhal, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2009, p. 164.

17. *Ibid.*, p. 165.

J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : « Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes dissident ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? – Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier »¹⁸.

Être romancier, précise-t-il, ce n'est pas simplement pratiquer des genres littéraires mais protéger son œuvre contre toutes les influences idéologiques, politiques et éthiques de son temps afin de préserver les qualités artistiques et esthétiques de sa création :

C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un « genre littéraire » parmi d'autres, ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte¹⁹.

Kundera construit sa propre paratopie dans le champ littéraire en suggérant son rapport problématique avec la traduction et l'usage qu'il se fait des langues tchèque et française. La paratopie traduit le dilemme vécu par cet auteur qui ressent, à la fois, l'appartenance et la non-appartenance à un lieu qui est et n'est pas le sien :

Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie ». Qu'elle prenne le visage de celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale) ou d'un moment (paratopie temporelle) [...] On y ajoutera les paratopies linguistiques, cruciales en matière de création littéraire²⁰.

Maingueneau souligne que la « paratopie linguistique », dite aussi « langagière », est décisive dans le cas de la création littéraire. Il semble que la paratopie majeure de Kundera relève de ce type bien que l'on puisse formuler à son propos d'autres hypothèses comme les paratopies « spatiale », « identitaire » et « géographie » et même « temporelle » liées à sa situation d'écrivain « exilé »²¹. Kundera commence à écrire en français vingt ans après son installation à Paris, à un âge déjà avancé. Dans l'édition de son œuvre, il procède à une stratégie de captation du nouveau lectorat

18. Milan Kundera, « Œuvres et araignées », la sixième partie des *Testaments trahis* dans *Œuvres Complètes* t. 2, op. cit., p. 919.

19. *Ibid.*

20. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'annonciation*, op. cit., p. 86.

21. « La paratopie spatiale est celle de tous les exils : mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place. Ses deux figures majeures sont celles du nomade et du parasite, qui échangent constamment leurs pouvoirs. [...] Quant à la paratopie temporelle, elle repose sur l'anachronisme : mon temps n'est pas mon temps. On y vit sur le mode de l'archaïsme ou de l'anticipation : survivant d'une ère révolue ou citoyen prématuré d'un monde à venir », Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'annonciation*, op. cit., p. 87.

français, en rédigeant d'abord ses premiers essais *L'art du roman*²², *Les Testaments trahis*²³, *Le Rideau*²⁴ pour pouvoir contrôler la réception de ses livres traduits ; ce n'est que plus tard qu'il a rédigé ses romans en français aussi dont le premier était *La lenteur*²⁵. Ce « transfert linguistique »²⁶ selon l'expression de François Ricard n'a pas eu un grand intérêt dans l'itinéraire de cet écrivain. Le changement de la langue n'a ni altéré ni modifié les qualités artistiques de son œuvre. Ricard explique :

[Kundera] n'appartient pas du tout, contrairement à un Beckett ou un Cioran, à cette famille d'écrivains qui accordent au « travail de la langue » une importance primordiale dans leur création, lui que les circonstances et son projet esthétique ont amené à privilégier plutôt une conception classique, exigeante, certes, mais avant tout « ancillaire » de la langue littéraire.²⁷

Kundera fait valoir son image d'un écrivain, fort satisfait de son choix du français : « Quoi qu'il en soit, le passage d'une langue à une autre se fait tout ensemble dans le ravissement et dans l'appréhension »²⁸ remarque Ricard. Toutefois « il ne faut pas exagérer la portée de ce « transfert linguistique » dans l'évolution artistique de Kundera »²⁹, continue-t-il. Dans un entretien avec Jordan Elgrably de la revue américaine *Salmagundi*³⁰, il exprime son hésitation de recourir à l'une ou à l'autre des deux langues :

Je suis tout à fait capable de réfléchir en français ; aujourd'hui je préfère même le faire dans cette langue plutôt qu'en tchèque. Si par exemple je dois écrire un essai et suis libre de choisir en quelle langue l'écrire, je choisirai le français. Dans les interviews, si j'ai le choix d'employer ma langue maternelle ou ma langue adoptive, j'emploierai plutôt celle-ci³¹.

La paratopie langagière de Milan Kundera s'explique à l'origine par ce que Maingueneau appelle le « plurilinguisme externe » selon lequel « Si un écrivain a accès à plusieurs langues, il peut les répartir selon une économie qui lui est propre. [...] Certains peuvent même écrire dans une autre langue que leur langue maternelle »³². Tel est le cas de notre auteur qui choisit ses langues de prédilection selon les données de chaque étape dans son itinéraire et en fonction de son public :

22. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, NRF/Gallimard, 1986.

23. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, « Folio », 1995.

24. Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

25. Milan Kundera, *La lenteur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998.

26. François Ricard, « Biographie de l'œuvre » dans *Œuvres Complètes*, t. 2, op. cit., p. 1271.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. Jordan Elgrably, « Conversations with Milan Kundera », *Salmagundi*, n° 73, winter 1987.

31. Cité par François Ricard, « Biographie de l'œuvre » dans *Œuvres Complètes*, t. 2, op. cit., p. 1269.

32. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 141.

Aucune langue n'est mobilisée dans une œuvre pour la seule raison que c'est la langue maternelle de son auteur. L'écrivain, précisément, parce qu'il est écrivain, est contraint d'écrire la langue qu'investit son œuvre, une langue qui, de toute façon, ne peut pas être sa langue [...]»³³.

La paratopie langagière de Kundera semble se justifier dans cette perspective, pour la simple raison que, ce qui compte aux yeux de cet écrivain, ce sont primordialement les préoccupations esthétiques. Son style et sa langue française recherchée et ciselée devraient être interprétés dans le cadre de son projet esthétique : rendre le texte accessible à la critique et à la traduction, situer l'œuvre dans le « grand contexte » et non le « petit contexte ». Cette manière de gérer sa paratopie créatrice sert à mieux dessiner les contours de sa « scénographie auctoriale » et de sa « posture » dans le champ littéraire.

« Scénographie auctoriale » et « posture littéraire » de Milan Kundera

La paratopie désigne l'idée d'une « localité paradoxale » du créateur « en prise avec le monde représenté de l'œuvre et avec la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde »³⁴. Celui-ci ne peut prétendre gérer sa paratopie sans prendre en compte ce que José Luis Diaz appelle la « scénographie auctoriale » qui est

une mise en scène de soi dans un espace public où la littérature a tendance, en effet, à devenir sacrée, mais elle a tendance aussi, [...] à se scénariser, sur un « champ littéraire » qui, tout en devenant sacré, devient aussi de plus en plus scénique³⁵.

Tout écrivain veut se singulariser, il opte pour la « mise en discours » d'une scénographie parmi tant d'autres à sa disposition sur le « marché », selon les expressions de Diaz. Milan Kundera est un des écrivains francophones qui ont activement participé à façonner leur image de romancier en recourant à ce que Diaz nomme le « scénario auctorial » défini comme suit :

L'expression de « scénario auctorial » a le mérite de marquer cette dimension théâtrale de la prestation de l'écrivain, et d'insister sur le côté stéréotypé de ces mises en scènes. Le rôle offert à l'écrivain est choisi dans une liste restreinte d'emplois, qui se renouvellent lors des grandes mutations de l'histoire littéraire³⁶.

33. *Ibid.*, p. 139.

34. Pascale Delormas, « De l'intercompréhension à la conquête du public. Modes de paratopie langagière et légitimité auctoriale » dans *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, op. cit., p. 51.

35. José-Luis Diaz, « Les scénographies actoriales romantiques et leur mise en scène de soi », dans *Se dire écrivain, Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, op. cit., p. 30.

36. José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, op. cit, p. 47.

Le « scénario auctorial » se construit progressivement depuis les premières apparitions de l'écrivain sur la scène littéraire. Kundera a bien commencé sa carrière dans son pays natal où il a vécu la censure de ses premiers livres. Son émigration à Paris a inauguré une nouvelle période dans sa carrière, marquée désormais par son choix d'écrire en langue française. Il définit l'œuvre comme un « projet esthétique » :

Car l'œuvre, ce n'est pas tout ce qu'un romancier a écrit, carnet, journaux articles. L'œuvre c'est l'aboutissement d'un long travail sur un projet esthétique. J'irai encore plus loin : l'œuvre est ce que le romancier approuvera à l'heure du bilan. Car la vie est courte, la lecture est longue et la littérature est en train de se suicider par une prolifération insensée³⁷.

En effet, la réception de l'œuvre de cet auteur franco-tchèque est fortement dépendante des étapes de sa carrière en fonction de son public. Selon Diaz, l'écrivain contribue à l'édification de sa propre scénographie auctoriale. Il récuse d'abord cette image fragmentée liée aux différentes étapes de son parcours. Au fur et à mesure de ses publications, il revient sur cette image comme pour la rectifier. Il rejoint les propos de Kundera quand il écrit, dans la préface de la troisième édition de *La plaisanterie*, qu'« il n'y a, dans [son] évolution littéraire, aucune rupture entre ce qu'[il a] écrit en Bohême et ce qu'[il a] écrit en France »³⁸. L'écrivain cherche à s'assigner une identité auctoriale dès ses premières œuvres pour s'imposer dans la scène littéraire :

Un écrivain « en état de marche » n'est pas seulement quelqu'un qui se dit écrivain face à son miroir, ou face à ses confidents de choix ; c'est aussi quelqu'un qui, à ses premières œuvres, se doit, pour exister, se doter d'une identité auctoriale visible et repérable³⁹.

L'identité auctoriale revendiquée par chaque écrivain s'inscrit dans un espace scénographique : « Lorsqu'on fixe une nouvelle image d'écrivain, c'est en fait un espace scénographique qui se trouve redéfini »⁴⁰. Ainsi la « scénographie auctoriale » a-t-elle « l'avantage de désigner l'instance-auteur comme un espace, à la fois sidéral et scénique. Autant que sur l'auteur, au sens restreint, elle insiste sur l'univers fictif au sein duquel il veut tenir son rôle »⁴¹. Il s'agit de son rôle de créateur car chez Kundera l'intégrité du texte, dans sa valeur artistique et esthétique, passe aussi par l'intégrité de la personne du créateur. Vladimir Papoušek écrit :

37. Milan Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier », dans *Le Rideau, Œuvres complètes*, t. 2, op. cit., p. 1075.

38. Cité par Kvetoslav Chvatik dans *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, « Arcades », 1995, p. 244.

39. José-Luis Diaz, « Les scénographies auctoriales romantiques et leur mise en scène de soi », dans *Se dire écrivain, Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, op. cit., p. 38.

40. José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2007. Diffusion hors France : Genève, Slatkine, p. 48.

41. *Ibid.*

[...] c'est comme si Kundera voulait établir à travers le texte une quelconque vérité définitive sur l'existence concrète du créateur, comme si chez lui, la personnalité voulait se protéger de l'influence dissolvante du temps, de l'Histoire ou encore de codes linguistiques, de leur épistémologie et de leurs stratégies discursives⁴².

Pour garder l'intégrité de son œuvre et de sa personne, Kundera a d'abord commencé par s'opposer à l'interprétation politique qu'en faisait la critique française, voyant en lui l'image d'un écrivain exilé et dissident. Il publiait, alors quatre essais *L'art du roman* (1986), *Les testaments trahis* (1993), *Le Rideau* (2005) et *Une rencontre* (2009) dans lesquels il a développé ses idées sur son art du roman au nouveau lectorat français et a introduit sa conception de ladite « Weltliteratur ». Ces essais critiques orientent donc la lecture de ses romans. Bertrand Vibert va jusqu'à écrire que Kundera est « [...] un romancier dont personne ne peut douter qu'il commente son art avec beaucoup d'intelligence, même s'il prétend, par ailleurs rester un praticien dont les positions doivent être relativisées »⁴³. Selon Diaz, cette attitude est nécessaire dans la construction du « scénario auctorial » qui « fixe aussi le mode de communication littéraire qui convient. Pour ce faire, il fixe non seulement l'image de l'écrivain mais aussi celle du lecteur et de leur rapport »⁴⁴. Par ailleurs, la réception de toute œuvre est inhérente, parallèlement, à la réception de ce « langage » auctorial :

[...] Car c'est bien là une constante : la réception de l'œuvre se double presque toujours de la réception du langage auctorial, implicite ou explicite, qui l'accompagne. Et c'est dans un dialogue avec sa propre réception qu'un écrivain est amené à mettre en discours son scénario auctorial, soit qu'il la conteste, soit qu'il l'accepte⁴⁵.

Deux facteurs majeurs expliquent l'attitude sceptique de l'écrivain vis-à-vis de cette réception contrôlée de son œuvre. D'abord, l'échec des adaptations cinématographiques de ses premières œuvres *Risibles Amours*, *La plaisanterie* et *L'insoutenable légèreté de l'être* auxquelles lui-même a participé comme coscénariste⁴⁶. Le deuxième facteur est le plus important : il est relatif à sa méfiance à l'égard de la traduction de ses trois premiers romans publiés à Prague en 1967, 1968 et 1984, revues et corrigées plus tard par l'écrivain lui-même entre 1985 et 1987⁴⁷. Kundera exigeait

42. Vladimír Papoušek, « Ne vous comportez pas dans mes livres comme chez vous. Le droit d'auteur chez Milan Kundera » traduit du tchèque par Marie-Odile Thirouin, dans *Désaccords parfaits, la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, op. cit., p. 206.

43. Bertrand Vibert, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », dans *Désaccords parfaits, la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, op. cit., p. 163.

44. José-Luis Diaz, « Les scénographies auctoriales romantiques et leur mise en scène de soi », dans *Se dire écrivain, Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, op. cit., p. 44.

45 *Ibid.*, p. 41.

46. Voir Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, « Lire et comprendre. Écrivains au présent », 2009. p. 135, et François Ricard, « Biographie de l'œuvre » dans *Œuvres Complètes*, t. 1, op. cit., p. 1472.

47. Voir les déclarations de l'écrivain à propos de la traduction de son roman *La plaisanterie* qui l'a désillusionné dans « Soixante-neuf mots » dans *L'art du roman*, op. cit., p. 780.

des traductions exactes et « aussi conformes que possible à ses volontés d'auteur, et issues de la collaboration la plus étroite possible entre les traducteurs et lui-même »⁴⁸. Cette exigence s'explique principalement, selon Ricard, par sa volonté d'avoir des versions traduites qui répondent à sa conception de l'art du roman. Il refuse catégoriquement ce qu'il appelle la « traduction adaptation » et défend « l'art de la fidélité »⁴⁹. Kundera tenait beaucoup à la traduction parce qu'elle s'insère dans la dynamique globale de ce qu'il dénomme le « grand contexte » de la littérature. Selon lui, le roman se distingue de la poésie en ce qu'il est traduisible. Il possède une seule « morale », celle de la « connaissance » et de l'exploration d'autres possibilités de l'existence. Cette morale lui assure d'excéder les frontières des langues le rendant accessible à la traduction :

[...] le roman n'est pas pour moi un « genre littéraire », une branche d'un seul arbre. On ne comprendra rien au roman si on lui conteste sa propre Muse. Si on ne voit pas en lui un art sui generis, un art autonome. [...] il a sa propre morale (Hermann Broch l'a dit : la seule morale du roman est la connaissance : le roman qui ne découvre aucune parcelle jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral [...] il s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale (depuis qu'en poésie l'Europe a ajouté la rime au rythme, on ne peut plus transplanter la beauté d'un vers dans une autre langue ; par contre la traduction fidèle d'une œuvre en prose est difficile mais possible ; dans le monde des romans il n'y a pas de frontières d'États ; les grands romanciers qui se réclamaient de Rabelais l'ont presque tous lu en traduction⁵⁰.

À cela vient s'ajouter l'abandon de la langue tchèque au profit de la langue française qui a changé la donne⁵¹. *L'immortalité*⁵² est le dernier roman de l'auteur écrit en langue tchèque et *La lenteur*⁵³ est le premier en langue française. Ce roman a inauguré un nouvel « opus » dans la carrière de l'auteur et une nouvelle étape dans son projet esthétique. Ricard remarque que ces deux romans ainsi que *L'identité*⁵⁴ « ont été beaucoup mieux accueillis à l'étranger qu'en France »⁵⁵. Kundera opte depuis pour une stratégie éditoriale différente : il garde ses manuscrits et refuse de les accorder aux éditeurs français, « il choisit pour la première fois depuis *La Plaisanterie* et *Risibles amours* de ne pas publier la première édition »⁵⁶ de ses romans à Paris mais dans d'autres pays européens tels que l'Espagne pour *L'ignorance*⁵⁷ et l'Italie pour *La fête de l'insignifiance*⁵⁸,

48. François Ricard, « Biographie de l'œuvre » dans *Œuvres Complètes*, t. 2, op. cit., p. 1250-1251.

49. Voir François Ricard, « Biographie de l'œuvre », op. cit., p. 1252.

50. Milan Kundera, « Aller dans l'âme des choses » dans *Le Rideau*, op. cit., p. 1050-1051.

51. Voir les commentaires de François Ricard dans « Biographie de l'œuvre », op. cit., p. 1286.

52. Milan Kundera, *L'immortalité*, traduction française d'Eva Bloch, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

53. Milan Kundera, *La lenteur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998.

54. Milan Kundera, *L'identité*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

55. François Ricard, « Biographie de l'œuvre » dans *Œuvres Complètes*, t. 2, op. cit., p. 1286.

56. *Ibid.*

57. Milan Kundera, *L'ignorance* [édition espagnole, 2000], Paris, Gallimard, 2003 ; (avec une postface de François Ricard), Gallimard, « Folio », 2005.

58. Milan Kundera, *La fête de l'insignifiance*, [édition italienne, 2013] et l'édition française, Paris, Gallimard, 2014.

L'ignorance, de par son thème de l'émigration, permet d'aborder de façon frontale le principe esthétique du « grand contexte ». Kundera n'a pas voulu que son roman soit lu et interprété dans le « petit contexte » de sa biographie d'écrivain tchèque exilé en France, refusant le retour à son pays d'origine, il a, par contre, abordé un

thème universel et profondément européen, dont la portée dépasse de loin la situation de la seule Tchécoslovaquie. Car l'émigration est une donnée existentielle fondamentale de la définition même de l'Europe, elle qui a marqué dramatiquement, au cours de leur histoire, de nombreux peuples du continent [...] ⁵⁹.

Le contrôle de la réception de son œuvre s'est donc accentué avec le succès qu'a connu ce roman. Kundera continue d'édifier son idéal d'un art romanesque répondant à la « morale » du roman : celle d'explorer des thèmes existentiels loin des considérations politiques ou historiques liées à la biographie de l'auteur. L'apogée de ce projet esthétique semble être atteint avec son dernier roman *La fête de l'insignifiance* où le thème existentiel de l'insignifiance résume toute son œuvre. De plus en plus attentif à la réception de ce nouvel opus, Kundera interdit de nouveau « la traduction de ses livres dans sa langue natale par qui que ce soit d'autre que lui-même » ⁶⁰. L'éthos éditorial ⁶¹ de Kundera montre un souci constant dans ses rapports avec les éditeurs et les traducteurs qui fonctionnent comme des « adjuvants auctoriaux » indispensables dans la mise en place de sa scénographie auctoriale :

[l'écrivain] a besoin de relais, d'adjuvants auctoriaux. Le mieux pour *se dire écrivain* est sans doute de *se faire dire écrivain* par d'autres. Mais dans le cas général, c'est bien d'abord par des énoncés personnels que le processus commence ⁶².

Les dispositifs scénographiques adoptés par chaque auteur, à commencer par ses stratégies éditoriales, montrent que la gestion de sa scénographie auctoriale est assurée par trois actants : l'auteur, son adjuvant et le public. Le dernier est plus redoutable parce qu'il joue pleinement le rôle du récepteur. Le public peut avoir plusieurs profils, parfois imprévisibles : il peut être douteux, moqueur, méfiant et parfois complice s'il s'agit du cercle proche de la personne de l'écrivain. Celui-ci n'a d'autre issue que de dompter tous ces types de public :

59. François Ricard, « Biographie de l'œuvre » dans *Cœuvres Complètes de Milan Kundera*, t. 2, op. cit., p. 1287.

60. *Ibid.*, p. 1293.

61. Voir Dominique Maingueneau, « Écrivain et image d'auteur » dans *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, op. cit., p. 23.

62. José-Luis Diaz, « Les scénographies auctoriales romantiques et leur mise en scène de soi », dans *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, op. cit., p. 36.

Ainsi, s'insinue une sorte de scène d'énonciation auctoriale à trois acteurs (l'auteur, son adjuvant, le public), où le public se voit distribué souvent le rôle du douteur, de celui qui ne veut pas comprendre ou qui se moque (ce qui permet de dramatiser la scène), et où la relation qui unit les deux complices littéraires a, quant à elle, cette vertu de signifier que le scénario auctorial ainsi défini et valorisé n'est pas simple lubie personnelle mais affaire sociale, complicité de groupe, d'école, de « camaraderie »⁶³.

Notre approche de la scénographie auctoriale de Kundera montre qu'il façonne son image d'écrivain plus que l'image de sa personne. Il opte pour des dispositifs scéniques qui participent à son travail d'« invention de soi » ou de « mise en scène de soi » comme écrivain. Ce travail est davantage mis en relief dans la réalisation discursive et rhétorique de ses textes fictionnels où il édifie une scénographie « imaginaire ». Diaz explique que « le texte lui-même, par divers procédés plus ou moins explicites, témoigne de sa soumission à la scénographie imaginaire [...] [qui] fait le lien entre l'image d'écrivain et sa réalisation scripturale »⁶⁴. Kundera cherche à assurer sa mainmise sur ses textes : il définit les principes esthétiques de la composition de son œuvre (la « composition musicale » et la composition thématique) surtout dans son paratexte. Martin Rizek montre, dans une perspective socio-poétique inspirée de la sociologie du champ littéraire de Pierre Bourdieu, que, de son côté, le paratexte kundérien contribue à rectifier la réception de l'œuvre et à ajuster l'image de la personne de l'écrivain : « Pour ce qui est de la fonction des paratextes kundériens, on peut discerner deux objectifs principaux chez l'écrivain : corriger d'une part, la réception de son œuvre et de l'autre, l'image de sa personne »⁶⁵. C'est dans cet espace mitoyen que naît la posture littéraire de Kundera, dans un mouvement d'interaction entre les trois acteurs de la scène d'énonciation auctoriale, c'est-à-dire l'auteur, l'adjuvant-médiateur (les éditeurs, les critiques littéraires, les journalistes, les universitaires, etc.) et le public. La posture littéraire est construite simultanément dans et hors le texte :

[la posture] est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes critiques, biographies, etc.) et les publics. Image collective, elle commence chez l'éditeur, avant même la publication, cette première mise en forme du discours. On la suivra dans toute la périphérie du texte, du péri-texte (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'épi-texte (entretien avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire). La posture se forge ainsi dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements⁶⁶.

Se dire écrivain en érigeant son œuvre comme un monument littéraire, c'est être un personnage public connu d'un large lectorat qui reflète à l'auteur une image mythifiée de lui-même. L'écrivain se présente et se reconnaît dans le miroir de son public. Mirage narcissique, dont se nourrit

63. *Ibid.*, p. 41.

64. *Ibid.*, p. 43.

65. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 178-179.

66. Jérôme Meizoz, *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 83.

inconsciemment l'écrivain, cette image agit, par effet rétroactif, sur sa posture où même ses réactions d'adhésion ou de rejet et ses actes de citoyenneté deviennent significatifs :

En effet, devenu un personnage public, l'écrivain ne s'appartient plus totalement, en tant que représentation de soi, mais se connaît alors par l'image en retour que le public lui renvoie. [...] Les actes de la personne civile ne sont donc pas exclus de l'analyse, pour autant qu'on puisse faire le lien entre eux et les conduites de l'écrivain dans le champ littéraire⁶⁷.

La posture littéraire de Milan Kundera est essentiellement liée à l'interdiction de la lecture politique et idéologique de son œuvre. La critique ne cesse de lui objecter la légitimité de cette signification, « ne serait-ce que parce que Kundera se fait fort de montrer que la sphère publique et la sphère privée obéissent aux mêmes lois »⁶⁸ remarque Vibert. Ses premières œuvres *La Plaisanterie* et *La vie est ailleurs* sont jugées comme anticommunistes. Kundera estimait que c'était un malentendu qui ne s'est dissipé qu'après sa déchéance de sa nationalité tchèque (à la suite de la publication du *Livre du rire et de l'oubli*⁶⁹ en 1978). Ainsi son anticommunisme s'est-il confirmé par la critique de l'époque. Kundera expliquait alors que le communisme n'est qu'une « situation existentielle » qui sert son principe esthétique d'exploration des possibilités existentielles et humaines puisqu'il pense que le « monde de l'existence » précède le « monde des concepts ». Dans *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Kvetoslav Chvatik écrit :

Le roman est pour Kundera inconciliable avec les principes idéologiques et les idées philosophiques toutes faites, que les personnages et l'action sont uniquement censés démontrer et illustrer. L'univers romanesque est pour lui *Lebenswelt* au sens de Husserl « le monde de la vie » – le monde de l'expérience, celle qui existe avant les concepts⁷⁰.

Mais la critique « accepterait mal que l'analyse des situations existentielles puisse se faire en dehors des données de l'Histoire qui avait fait son succès »⁷¹. Vibert écrit que

[l']argument de ses détracteurs semble certes imparable : c'est encore prendre parti que de ne pas prendre parti. Mais à l'inverse, doit-on accepter ce piège pour le coup totalitaire qui consiste à faire de tout refus idéologique la preuve et l'avatar d'une idéologie non liquidée [...] ?⁷²

67. *Ibid.*, p. 85-86.

68. Bertrand Vibert, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera » dans *Désaccords parfaits, la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, op. cit., p. 178.

69. *Le livre du rire et de l'oubli, roman* [1978], traduction française de François Kérel, 1979, traduction française revue par l'auteur, Gallimard, « Folio », 1985.

70. Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 200.

71. Bertrand Vibert, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera » dans *Désaccords parfaits, la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, op. cit., p. 180.

72. *Ibid.*

Que doit faire Kundera pour garder l'intégrité esthétique de ses textes ? Deux perspectives s'avèrent efficaces à ses yeux. Premièrement, la nécessité de définir une morale de l'écrivain dite la « morale de l'essentiel ». Deuxièmement, substituer au « petit contexte » la notion du « grand contexte ». La « morale de l'essentiel » contribue à forger la posture de chaque auteur, amené à orienter la lecture de son œuvre, en commençant par lui-même. Or dans le champ littéraire, celui-ci doit affronter des ennemis voulant s'emparer totalement de la signification de ses textes : les chercheurs, les critiques littéraires sont les ennemis de l'auteur qui détiennent une contre-morale, la « morale de l'archive ». Ils ne laissent à l'auteur que très peu de choses à approuver tout ce qu'il a écrit :

En commençant par lui-même, chaque romancier devrait délimiter tout ce qui est secondaire, prôner pour lui et pour les autres la morale de l'essentiel ! Mais il n'y a pas seulement les auteurs, les centaines, les milliers d'auteurs, il y a les chercheurs, les armées de chercheurs qui, guidés par une morale opposée, accumulent tout ce qu'ils peuvent trouver pour embrasser le Tout, but suprême. Le Tout, à savoir aussi une montagne de brouillons, de paragraphes rayés, de chapitres rejetés par l'auteur mais publiés par les chercheurs dans des éditions dites « critiques », sous le nom perfide de « variantes », ce qui veut dire, si les mots ont encore un sens, que tout ce que l'auteur a écrit se vaudrait, serait partiellement approuvé par lui. La morale de l'essentiel a cédé la place à la morale de l'archive. (L'idéal de l'archive : la douce égalité qui règne dans une immense fosse commune)⁷³.

La seconde perspective défendue par Kundera est l'inscription de son œuvre dans le « grand contexte » selon sa conception de la « Weltliteratur ». Il revendique la différence entre le « petit » et le « grand contexte » : « Le premier contexte est un petit contexte, c'est-à-dire local, centre-européen. Le deuxième est un grand contexte, c'est-à-dire international et mondial »⁷⁴. L'expérience des romanciers centre-européens dont il se réclame ne doit pas se réduire au « petit contexte » géographique de leurs pays d'origine, elle devrait s'inscrire dans le grand contexte international de la Weltliteratur qui met en valeur les qualités esthétiques de leurs œuvres. Selon Kundera, Kafka et Janacek étaient victimes de la « petitesse » de leur milieu géographique de Prague, leurs œuvres n'ont pas pu être lues dans leur totale force créatrice. Le grand contexte assure la survie de l'œuvre pour avoir sa place dans l'Histoire et éviter d'être rejetée ou effacée, mal comprise et mésinterprétée par les détenteurs de la « morale de l'archive ».

La « localité » paradoxale de Kundera, suggérée à travers sa condition paratopique d'écrivain dissident, sa scénographie auctoriale et sa posture dans le champ littéraire sont des concept-clés qui nous ont permis d'étudier la conception de Kundera de l'intégrité de l'œuvre d'art. Tout écrivain cherche à édifier une image de lui-même tel qu'il se fait représenter dans la société ; ce que José-Luis Diaz appelle l'« écrivain imaginaire ». La notion de « scénographie auctoriale » présente au lecteur

73. Milan Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier » dans *Le Rideau, Œuvres complètes, t. 2, op. cit.*, p. 1075.

74. Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher » dans *Les Testaments trahis, Œuvres Complètes, t. 2, op. cit.*, p. 982.

l'écrivain comme une instance imaginaire au prisme des représentations. Si l'écrivain se donne en représentation, c'est pour mieux se positionner dans la scène littéraire et « singulariser » sa posture, cette adoption est progressive et commence depuis sa jeunesse en fonction d'un ensemble de postures existantes dans le « marché » à un moment donné de l'histoire de la littérature. L'auteur ne peut se désengager du monde social et politique. C'est pourquoi Kundera a sagement écarté le « terrorisme du petit contexte »⁷⁵. Le « droit d'auteur » selon lui est de construire et d'imposer son propre mythe d'écrivain qui défiera le Temps et la critique.

ZAGHOUANI AFIFA
Université de Tunis
Tunisie

75. Voir *Le Rideau*, « Die Weltliteratur », *ibid.*, p. 1036.

LA BIBLIOTHÈQUE KUNDÉRIENNE : UNE POÉTIQUE EN FILIGRANES

Romancier et essayiste, fervent défenseur de l'entrelacs entre critique et poétique, Milan Kundera n'a cessé de défendre la particularité des jugements esthétiques émis par des artistes : « quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et là est tout l'intérêt de son jugement »¹. De tels aveux est née l'envie d'étudier les liens entre la critique littéraire kundérienne et sa pratique romanesque.

Nous faisons le choix de prendre l'auteur à la lettre lorsqu'il définit son entreprise essayistique comme « la confession d'un praticien »² *pour nous appesantir sur la bibliothèque de l'auteur et y chercher les échos de sa pratique. Précisons-le d'emblée : loin de nous la prétention d'avoir une vue, même approximative, sur la bibliothèque matérielle et mentale exhaustive de Kundera. Pour autant, grâce à ses essais, nous connaissons, en partie, le regard de l'auteur sur ce que Pierre Bayard a nommé « la bibliothèque collective »*³. Véritable généalogiste du roman qu'il considère comme l'espace de « l'exploration de l'être oublié »⁴, Milan Kundera nous permet d'approcher, dans ses essais, cette bibliothèque collective au sein de laquelle il ne cesse de dresser « les communications et les correspondances »⁵ qui lui sont propres.

Plus fondamentale pour notre analyse de la relation entre la bibliothèque et la poétique d'un auteur, la « bibliothèque intérieure »⁶ de Milan Kundera, l'ensemble de livres « sur lequel toute personnalité se construit et qui organise ensuite son rapport aux textes et aux autres »⁷, constitue véritablement notre objet d'étude : espace paradigmatique dont découle l'ensemble de la critique et de la poétique d'un lecteur-auteur, elle est ce point d'animation qui orientera notre quête. Pour l'identifier chez Kundera, ici encore ses essais sont à même de nous guider dans la mesure où ils nous mettent face aux figures tutélaires dont l'auteur ne cesse de revendiquer l'influence et l'importance dans sa propre pratique romanesque – ainsi de Rabelais, Cervantès, Diderot, Sterne, Fielding, Flaubert, Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, Garcia Marquez...

C'est en ce sens que nous pouvons établir un pont entre la citation dont nous sommes partie et les enjeux de l'intertextualité : si dans son œuvre critique Kundera nous parle avant tout de

1. Milan Kundera, *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 22.

2. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, excipit.

3. Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* (2007), Paris, Éditions de Minuit, 2019, p. 27.

4. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 15.

5. Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, *op. cit.*, p. 23.

6. *Ibid.*, p. 74.

7. *Ibid.*

sa pratique littéraire, c'est parce que les auteurs qu'il mentionne sont ceux qui ont forgé son art romanesque ; ils sont ceux qui l'habitent et guident son regard sur le monde. Considérer la bibliothèque d'un auteur dans une perspective intertextuelle ne revient pas tant à montrer comment certains auteurs ont pu en influencer un autre mais plutôt comment ce dernier s'est ré-approprié ces (pourrait-on dire *ses*) auteurs : comme l'ont montré les travaux des structuralistes dans les années 1960, reprenant et dialoguant justement avec *le dialogisme* de Bakhtine⁸, penser l'intertextualité, c'est penser le dialogue d'auteurs entre eux, dialogue qui s'opère dans toutes les directions, par-delà les époques et les frontières. Alors, peut-être plus que mettre au jour un dialogue conscient, penser l'intertextualité et fouiller dans la bibliothèque intérieure d'un auteur, c'est avant tout chercher les présences qui dictent, en véritables *daimones* poétiques, leur monde et leurs lois.

Prenons l'exemple de *La Lenteur*⁹, œuvre dans laquelle l'auteur avoue « découvrir encore un chemin, tout à fait autre »¹⁰ par le choix du français et d'un ludisme plus prononcé, qui nous paraît particulièrement appropriée pour envisager les différents chemins qui composent la bibliothèque intérieure kundérienne, chemins qui constituent autant de sentiers de lectures *possibles* pour la critique. De ces chemins intertextuels naissent autant de pistes herméneutiques que l'on peut emprunter à loisir. C'est par ces chemins et ces pistes que nous voulons explorer l'intérieur de la bibliothèque intérieure kundérienne grâce à *La Lenteur* qui nous servira de porte d'entrée vers cette intériorité. Du dialogisme avec « ses auteurs intérieurs » à la saisie des grandes caractéristiques de sa poétique, l'œuvre est un échantillon significatif pour se plonger dans l'univers kundérien, qu'il soit critique ou poétique. Reflet de la bibliothèque kundérienne autant que du geste romanesque de l'auteur, c'est à travers ce spectre, minimal mais non moins concret et pertinent, que nous chercherons à traverser ce pont de la critique à la poétique d'un auteur.

Chemin faisant, nous nous appuyerons sur la thèse de Michel Charles qui considère l'intertextualité comme l'outil adéquat pour dévoiler les différents « *textes possibles* »¹¹ qui composent une œuvre. Plus que de simples textes à nos yeux, ces fantômes qui hantent une œuvre portent avec eux et insufflent dans une œuvre le rapport au monde qui leur est propre. Dans *La Lenteur*, trois façons de voir et de vivre le monde s'illustrent particulièrement : la méditation sur un monde qui change, le rêve face à un monde qui gêne, le jeu avec un monde-partenaire. Pour les mettre en exergue, nous faisons le choix de penser le dialogisme kundérien à l'œuvre dans *La*

8. Julia Kristeva, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1967), Paris, Seuil, 2017.

9. Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.

10. Milan Kundera, « La bonne humeur », entretien avec Guy Scarpetta, *La Règle du jeu*, n°16, 1995. Disponible en ligne : <https://laregledujeu.org/2014/09/10/17790/la-bonne-humeur/>

11. Michel Charles, *Introduction à une étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 361-367.

Lenteur à travers trois interlocuteurs privilégiés : Musil (et son *Homme sans qualités*¹²), Kafka (et son *Amérique*¹³) et Diderot (et son *Jacques le Fataliste*¹⁴). C'est de cette façon concrète et plus modestement expressive que nous pourrions embrasser les enjeux de sens de *La Lenteur* comme le reflet d'un pan majeur de la bibliothèque *imaginaire* kundérienne.

Un monde qui s'effondre : L'Homme sans qualités dans La Lenteur

Pour Kundera, le roman est avant tout un texte qui pense et dont l'objet vise le lien ténu qui unit l'homme et le monde. C'est à partir de Musil qu'il théorise la faculté méditative du roman. La « *fiction pensive* » dont certains ont fait de l'œuvre de Kundera un exemple¹⁵, Broch et Musil l'auraient faite entrer avant lui dans le roman¹⁶. En intégrant « la réflexion essayistique à l'art du roman¹⁷, ils auraient poussé à son paroxysme la vocation gnoséologique du roman. Nous pourrions reprendre les propos du narrateur de *L'Insoutenable légèreté de l'être* au sujet des œuvres de ces écrivains : avec eux, le roman se serait donné véritablement pour règle de rendre compte « de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde »¹⁸. Portée au premier plan, la valeur expérimentale du roman entraîne l'abandon de tout ce qui ne viendrait pas répondre *directement à cette exploration du mystère de l'existence : ainsi sont délaissées les descriptions, aussi bien relatives aux personnages qu'au cadre spatio-temporel, ainsi émerge la « morale de l'essentiel »*¹⁹ caractéristique de l'écriture kundérienne.

Dans les romans kundériens, le rapport entre le monde et le personnage est régi par un principe unique, théorisé dans ses essais à partir de l'œuvre de Musil : l'inderweltsein soit la façon dont l'être se pense *dans* le monde. Traduisant particulièrement l'influence de ses considérations théoriques sur sa pratique, après son analyse de Musil, Kundera évoque d'emblée les principes qui régissent son traitement historique : les circonstances contingentes liées à l'époque ne sont abordées qu'avec « *une économie maximale* »²⁰ et seulement dans la mesure où elles constituent « *une situation existentielle révélatrice* »²¹. Ainsi, dans *La Lenteur*, l'Histoire n'a de sens qu'en tant qu'elle révèle la problématique existentielle des personnages ; tel est le cas, par exemple, des considérations relatives à l'histoire du communisme, de sa chute et de sa réception en France,

12. Robert Musil, *L'Homme sans qualités* (1932), trad. de l'allemand (Autriche) par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 2004.

13. Franz Kafka, *L'Amérique* (1927), trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1984.

14. Denis Diderot, *Jacques le fataliste* (1796), Paris, LGF, 2000.

15. Bertrand Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps modernes*, n°629, 2005, p. 109-133.

16. Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 89.

17. *Ibid.*

18. Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), trad. du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur en 1987, Paris, Gallimard, 1989, p. 319.

19. Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera, op. cit.*, p. 34.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

qui ne « *servent* » qu'à révéler l'ambivalence d'un personnage comme le savant tchèque, véritable représentant de cette « nouvelle époque de l'Histoire »²². Le même traitement est notable chez Musil où les méditations historiques et sociétales visent à mieux saisir la singularité d'un personnage : ainsi de Paul Arnheim, incarnation de la culture juive assimilée de son époque et de ses Grands Écrivains, du cercle de Greta et de l'esprit (faussement ?) révolté animant la jeunesse bourgeoise, de Clarisse et de son nietzschéisme et bien sûr d'Ulrich incarnant un nihilisme désabusé face à la déréliction des valeurs de son temps.

Si les apports formels sont évidents, c'est sans conteste sous le rapport du contenu des méditations qu'il nous faut chercher l'intérêt des fils intertextuels tissés entre la bibliothèque kundérienne et sa poétique. En effet, la première hypothèse que nous pouvons formuler à propos des « textes possibles » dont fait mention Michel Charles, c'est qu'ils s'immiscent dans une œuvre justement par des apports formels : l'auteur qui exploite et reprend à d'autres certains traits poétiques ignore, peut-être dans un premier temps, qu'il ne se contente pas d'exploiter les innovations formelles de ses prédécesseurs mais qu'inévitablement, par cet apport formel, se glisse dans son écriture, de véritables mondes à part entière. Autrement dit, la frontière est fine entre un texte possible et un monde possible.

Partant, si l'on suit le fil intertextuel de *L'Homme sans qualités*, au-delà d'apports formels relatifs à ses méditations romanesques, c'est tout un monde qui se dévoile à nous, monde caractérisé par son effondrement. Reprenons rapidement les grandes méditations de *L'Homme sans qualités* en guise d'appui. Le roman de Musil est parcouru par une isotopie du changement omniprésente qui apparaît comme la clé de voûte du roman. Dans ces pages, nous assistons à la mort du monde d'antan, remplacé par les tramways, les hommes en costume et une hyper-praticité où l'utile a remplacé l'agréable :

Parmi ces idées fixes sociales est apparue, depuis longtemps déjà, une espèce de ville hyper-américaine, où tout marche et s'arrête au chronomètre. L'air et la terre ne sont plus qu'une immense fourmilière sillonnée d'artères en étages. Les transports, de surface, aériens et souterrains, les déplacements humains par pneumatique, les files d'automobiles foncent dans l'horizontale tandis que dans la verticale des ascenseurs ultra-rapides pompent les masses humaines d'un palier de circulation à l'autre²³.

C'est une nostalgie désabusée, une conscience du changement en même temps qu'une conscience de l'impuissance face à celui qui gouverne les pages de *L'Homme sans qualités*.

Kundera, s'il s'empare de la poétique de la méditation musilienne et son *l'inderweltsein*, s'empare également du monde musilien et de ses caractéristiques. Le monde qui est le sien est aussi un monde en mutation, et d'abord un monde qui meurt. Par exemple, le chapitre 33 de *La*

22. Milan Kundera, *La Lenteur*, op. cit., p. 68.

23. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., p. 60.

Lenteur est consacré à une longue méditation sur le rapport entre la nudité et la liberté : le narrateur s'interroge sur le caractère potentiellement subversif de la nudité. Pour ce faire, il prend pour point de départ l'anecdote suivante : en 1993, un sondage avait été effectué sur 1200 personnes de gauche et avait pour but de recenser les mots qui fascinaient lesdites personnes. Trois mots uniquement avaient obtenu suffisamment de réponses pour constituer une réponse commune : révolte, rouge et nudité. À partir de cette anecdote, il se lance dans une réflexion lyrique et interrogative : « Seulement trois mots sur lesquels la gauche peut s'entendre ? Ô dégringolade ! Ô déclin ! »²⁴, avant de poursuivre :

Est-ce là tout ce que nous lègue cette magnifique histoire de deux-cents ans inaugurée solennellement par la Révolution française, est-ce là l'héritage de Robespierre, de Danton, de Jaurès, de Rosa Luxemburg, de Lénine, de Gramsci, d'Aragon, de Che Guevara ? La nudité ? Le ventre nu, les couilles nues, les fesses nues ? Est-ce là le dernier drapeau sous lequel les ultimes détachements de la gauche simulent encore leur grande marche à travers les siècles ?²⁵

L'accumulation des grandes figures historiques opposée à la trivialité des images évoquées met en exergue le ton sarcastique du passage. Dans un registre élégiaque, le narrateur s'amuse en revêtant l'habit du sérieux et de la plainte face à la dégradation, face au bouleversement des idéologies et des sensibilités. Et, si la méditation reprend l'apport formel musilien en se rattachant d'emblée aux personnages – le narrateur lie cette réflexion au coït imminent entre Vincent et Julie – le contenu, lui aussi reprend la topique de la dégradation des valeurs portée par Musil. Cela est d'autant plus capital chez Kundera qu'à en suivre Bertrand Vibert, l'essence du geste romanesque kundérien se situe précisément dans ces passages réflexifs et méditatifs conviant le lecteur à une « “expérience de pensée spécifique”, placée sous le signe du jeu et de l'humour, voire de la poésie »²⁶. Ancrée dans un monde qui change, cette expérience de pensée, comme chez Musil, s'appesantit sur l'effondrement des valeurs et des plaisirs, de sorte que l'on ne pourrait distinguer, entre les deux extraits suivants, qui, de Musil ou de Kundera, en est l'auteur :

Pourquoi le plaisir de la lenteur a-t-il disparu ? Ah, où sont-ils, les flâneurs d'antan ? Où sont-ils, ces héros fainéants des chansons populaires, ces vagabonds qui traînent d'un moulin à l'autre et dorment à la belle étoile ? Ont-ils disparu avec les chemins champêtres, avec les prairies et les clairières, avec la nature ?²⁷
Ce n'est plus le temps où l'on s'étendait sous un arbre à regarder le ciel entre deux orteils, mais le temps où l'on produit. Quand on veut être actif, on n'a plus le droit d'être affamé ni de rêvasser : il faut manger des biftecks et se remuer. C'est exactement comme si l'ancienne humanité inactive s'était endormie sur une fourmilière, et que la nouvelle, en s'éveillant, eût senti les fourmis dans ses jambes, de sorte qu'elle se voit

24. Milan Kundera, *La Lenteur*, *op. cit.*, p. 135.

25. *Ibid.*

26. Bertrand Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », *op. cit.*, p.115.

27. Milan Kundera, *La Lenteur*, *op. cit.*, p. 12.

forcée d'accomplir les mouvements les plus violents sans jamais pouvoir se défaire de ce sentiment d'une activité purement animale qui la démanche comme vermine²⁸.

Aussi bien théoricien que praticien de cette littérature moderne, Kundera pense un monde aux prises avec un changement sans précédent qu'explorent des romans dans lesquels le romancier « se retourne pour regarder son passé, pour faire son bilan, pour saisir son histoire, tel un vieil homme qui saisit d'un seul regard sa propre vie écoulée »²⁹.

Rêver le monde : un rempart au monde qui change ? L'Amérique et La Lenteur

Si l'on poursuit le parcours au sein de la bibliothèque *imaginaires* kundérienne, on est forcé de s'arrêter sur un autre étage, non moins capital, l'étage du rêve. Sur ce dernier, trônent les romans de Kafka, qui, le premier, aurait lancé « l'appel du rêve »³⁰ par une « fusion du rêve et du réel »³¹ dans ses œuvres. Au même titre que la méditation, le rêve, à son tour, apparaît dans la pensée critique kundérienne comme une réponse à un temps dans lequel l'individu s'étirole et se fond dans une masse où les singularités se perdent. Il apparaît comme la conséquence du déclin du monde, comme la réponse à ce temps futur redouté « où l'individu humain se fondra dans l'espèce humaine »³² et perdra singularités et contours. Analyste du topos kafkaïen du temps bureaucratique, de ce temps précisément où l'individu s'efface, Kundera, dans *Le Rideau*, résume la découverte littéraire kafkaïenne comme celle d'une inévitable défaite face à la bureaucratie. Cause ou conséquence de cette temporalité aliénante ou, en tout cas, défaillante, Kafka aurait fait du roman « le lieu où l'imagination peut exploser comme dans un rêve »³³ pour mieux révéler les particularités et les failles de son époque.

Kundera, dans *L'Art du roman*, reprend les procédés déjà utilisés lors de son analyse de Musil et passe de l'analyse d'un auteur à l'exposé de sa propre pratique : après avoir analysé les ressorts de l'art romanesque kafkaïen, il expose sa conception de l'onirisme romanesque : « ...comme Kafka j'éprouve ce désir de faire entrer le rêve, l'imagination propre au rêve, dans le roman. Ma façon de le faire n'est pas une "fusion du rêve et du réel" mais une confrontation polyphonique. Le récit "onirique" est l'une des lignes du contrepoint »³⁴. Le « récit onirique » dont il est question ici apparaît comme l'expression directe de l'imagination : « La narration onirique ; disons plutôt : l'imagination qui, libérée du contrôle de la raison, du souci de la vraisemblance, entre

28. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., p. 70.

29. Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 29.

30. *Ibid.*, p. 27.

31. *Ibid.*

32. Milan Kundera, *Une Rencontre*, op. cit., p. 61-62.

33. Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 100.

34. *Ibid.*, p. 101.

dans des paysages inaccessibles à la réflexion rationnelle. Le rêve n'est que le modèle de cette sorte d'imagination que je considère comme la plus grande conquête moderne »³⁵. Et, si justement dans les romans tchèques, le récit onirique n'était « qu'une » ligne du contrepoint – comme l'attestent l'existence séparée de Xavier et Jaromil dans *La Vie est ailleurs* ou le cloisonnement de l'expérience onirique de Tamina sur l'île des enfants dans *Le Livre du rire et de l'oubli* – dans les romans du cycle français, il en est autrement.

À partir de *La Lenteur*, le rapport à l'onirisme change sensiblement : le rêve n'est plus une simple ligne mais s'incorpore totalement à l'univers fictionnel. Plus qu'un autre, Kafka peut nous servir de guide dans cet onirisme nouveau pour en saisir les particularités. Grâce à lui, se dévoile plus sensiblement la passivité des personnages qui caractérise ses romans³⁶ et que l'on retrouve particulièrement dans *La Lenteur*. Bachelard, dans la *Poétique de la rêverie*, révélait déjà en 1960 comment tout rêve nocturne est « un rêve sans rêveur »³⁷, ce dernier n'ayant ni conscience de ses actes, ni même conscience de lui-même. Au sein du corpus kafkaïen, *L'Amérique* par sa plus grande légèreté, est à même de constituer une porte d'entrée pertinente dans *La Lenteur*. Sans pour autant s'éloigner de son grand thème romanesque – « l'organisation sociale labyrinthique où l'homme se perd et va à sa perte »³⁸ – *L'Amérique* se distingue par son « esprit de parodie ludique »³⁹ qui entraîne la naissance d'un « monde imaginaire où rien n'est tout à fait probable et où tout est un peu comique »⁴⁰. Et, si tout y est probable, c'est du fait de la passivité des personnages, notamment de Karl qui ne cesse d'accepter les positions et les traitements les plus humiliants qui soient, au point d'intérioriser cet état de fait : « Je vous avise tout de suite que je ne réclame pas de lit : je suis arrivé trop tard et je n'ai d'ailleurs pas l'intention de dormir »⁴¹. Robinson, tantôt bourreau de Karl, tantôt victime de Delamarche, résume d'ailleurs cette morale de la passivité par ces mots : « quand on est toujours traité comme un chien, on finit par penser qu'on en est vraiment un »⁴².

Peut-être plus combatifs, moins résignés et moins soumis à un monde absurde sans règles, les personnages kundériens ne souffrent pas moins de l'in vraisemblance de l'univers dans laquelle ils se meuvent. Lorsqu'il rencontre le chevalier de *Point de lendemain*, Vincent est sur le point de quitter l'hôtel au petit matin. Face à cet homme revêtu d'un costume du XVIII^e siècle, il ne saisit pas d'emblée l'in vraisemblance de la scène : « il se sent fatigué, à bout de forces,

35. *Ibid.*, p. 100.

36. Voir particulièrement à ce propos l'analyse de Blanchot : Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka* (1981), Paris, Gallimard, 1994.

37. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* (1960), Paris, PUF, 1984, p. 20.

38. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 100.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

41. Franz Kafka, *L'Amérique*, *op. cit.*, p. 121.

42. *Ibid.*, p. 285.

peut-être rêve-t-il, peut-être délire-t-il »⁴³. La rencontre donne lieu à un dialogue qui ressemble bien plutôt à la juxtaposition de deux *monologues* plus ou moins en lien l'un avec l'autre. Lorsque le chevalier lui demande de quelle époque il vient, Vincent lui répond en ces termes :

– « Moi ? Du XXème ». Puis il ajoute : « La fin du XXème ». Et il dit encore : « Je viens de vivre une nuit merveilleuse ».

La phrase a frappé le chevalier : « Moi aussi », dit-il. [...]

Et l'homme au casque, avec sa drôle d'intonation, répète : « Je viens de vivre une nuit tout à fait merveilleuse ». [...]

– « Tu es vraiment du XXème siècle ?

– Mais oui, mon vieux. Il se passe des choses extraordinaires dans ce siècle. La liberté des mœurs. Je viens de vivre, je le répète, une nuit formidable.

– Moi aussi, dit encore une fois le chevalier, et il s'apprête à lui raconter la sienne.

– Une nuit curieuse, très curieuse, incroyable », répète l'homme au casque qui fixe sur lui un regard lourd d'insistance.

Le chevalier voit dans ce regard l'opiniâtre envie de parler. Quelque chose le dérange dans cette opiniâtreté. Il comprend que cette impatience de parler est en même temps un implacable désintéret à écouter⁴⁴.

De cette incapacité à communiquer, émerge un nouveau rapport au réel où le signe n'est plus représentatif de la réalité⁴⁵, à l'image de ce que donnent à lire les dialogues kafkaïens. Dans *L'Amérique*, un échange entre Carla et Karl d'une invraisemblance similaire précède une scène de poursuite parfaitement kafkaïenne : après que Carla a menacé Karl de le « pousser par la fenêtre »⁴⁶ sans raison aucune, débute une poursuite dans un dédale de couloirs où les portes ne débouchent que sur des pièces aussi vides qu'immenses. Plus encore, dans un cas comme dans l'autre, la violence se déploie sur les personnages sans raison apparente : ainsi du soufflet que reçoit Vincent de la part du chevalier, du coup de poing que reçoit le savant de la part du caméraman. C'est d'ailleurs cette scène entre le caméraman et le savant qui illustre particulièrement la disjonction entre les personnages et le monde. Blessé par leur altercation, le savant risque de porter un dentier pour avoir voulu sauver une jeune femme de la noyade dans une piscine où elle avait pied. Si déjà en 1915, Lukács dans sa *Théorie du roman* mettait en exergue l'importance de la perte de sens existentiel et individuel dans les romans modernes où « le plus pur héroïsme tourne au grotesque, la croyance la plus ferme vire à la folie »⁴⁷, *La Lenteur* nous offre un nouvel exemple d'un univers où le sens n'est plus et l'incompréhension demeure – où le rêve remplace le réel.

43. Milan Kundera, *La Lenteur*, op. cit., p. 177.

44. *Ibid.*, p. 179-180.

45. À ce propos, voir l'article de Jorn Boisen, « Polyphonie et univocité dans *La lenteur* de Milan Kundera », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n° 55, 2005, p. 545-564.

46. Franz Kafka, *L'Amérique*, op. cit., p. 83.

47. Georg Lukács, *La Théorie du roman* (1915), Paris, Gallimard, 1968.

Un monde qui se joue : Diderot dans La Lenteur

Enfin, l'ultime étage sur lequel il nous faut fixer notre attention, c'est évidemment l'étage ludique, où trônent en véritables maîtres du jeu, Sterne et Diderot. L'importance de cette littérature ludique est capitale pour notre analyse car il n'est aucun roman kundérien où le jeu s'exprime avec une telle intensité. Si « aucun roman digne de ce nom ne prend le monde au sérieux »⁴⁸, *La Lenteur*, « ce roman où aucun mot ne serait sérieux »⁴⁹, l'est peut-être moins qu'un autre. Pour percevoir l'importance de ce non-sérieux, il nous faut vraisemblablement remonter le fil intertextuel tendu entre *La Lenteur* et *Jacques le Fataliste*. Jocelyn Maixent, dans son ouvrage *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*⁵⁰, a remarquablement montré comment la lecture de Diderot est séminale chez Kundera du point de vue de la pratique du récit et du choix des formes (forme hybride entre roman et théâtre, art de l'oralité, rejet de la vraisemblance, « l'esthétique du chaos »⁵¹, questionnement du récit sur lui-même, etc.). Très justement, il a montré comment l'apport de Diderot se situait principalement dans une conception du roman particulière, à rebours de l'illusion de vérité, portant en elle une profondeur philosophique, celle du non-sérieux, du doute et du rire.

À notre tour, nous souhaitons insister sur la contamination du monde diderotien dans le monde kundérien. Revenons avant cela brièvement sur les apports formels caractéristiques de Diderot dans *La Lenteur*. Dans son roman, à l'instar du philosophe des Lumières dans *Jacques le fataliste*, Kundera met en scène un narrateur auctorial qui revendique d'emblée sa totale liberté de composition. N'hésitant pas à interrompre le fil de sa narration au gré de ses méditations, le narrateur kundérien se pose en véritable conteur, faisant fi des injonctions narratives dramatiques. En guise d'exemple, rappelons cet épisode où, après avoir évoqué une anecdote relative à deux personnages de son roman – Berck et Immaculata – le narrateur débute le chapitre suivant par une histoire sur son propre compte : « Cette histoire m'en rappelle une autre que j'ai la chance de connaître grâce à la bibliothèque qui couvre tous les murs de l'appartement de Goujard »⁵². Loin de laisser l'anecdote sur ses personnages s'installer durablement dans la fiction, le narrateur s'octroie au contraire une place de premier choix dans son roman. La composition y est guidée par un flot de pensées bien plus grivois que sérieux, rappelant, à bien des égards, les nombreux caprices du narrateur diderotien dans *Jacques le Fataliste* :

48. Milan Kundera, « Introduction à une variation » dans *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes* (1981), Paris, Gallimard, 1998.

49. Milan Kundera, *La Lenteur*, op. cit., p. 110.

50. Jocelyn Maixent, *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

51. *Ibid.*, p. 287.

52. Milan Kundera, *La Lenteur*, op. cit., p. 58.

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? D'embarquer Jacques pour les îles ? D'y conduire son maître ?⁵³

Là encore, la reprise kundérienne d'une telle tonalité est évidente : prenons par exemple cette scène où, après avoir relaté la dispute entre deux personnages, Immaculata et son amant, le narrateur s'empresse de briser l'horizon d'attente du lecteur : « Et ensuite ? Quoi ensuite ? Ils vont faire l'amour, qu'avez-vous pensé d'autre ? »⁵⁴.

Pour autant, plus que ces parallèles déjà mis en exergue par Jocelyn Maixent, ce n'est que si l'on se plonge dans l'intertexte affichée de *La Lenteur* que l'on découvre la véritable porte par laquelle semble s'être glissé Diderot. Profitons-en rapidement pour rappeler que l'une des caractéristiques de l'écriture kundérienne est cet « art du contrepoint »⁵⁵ que lui permet la polyphonie de ses œuvres. Dans *La Lenteur*, il s'illustre par l'opposition permanente entre l'intrigue se déroulant dans l'hôtel-relais et l'analyse de *Point de lendemain* de Vivant Denon. En plus d'une construction basée sur des procédés d'opposition, un tel procédé permet de « faire se télescoper les temporalités »⁵⁶ comme le suggère la scène finale de rencontre entre Vincent et le chevalier. Au cours de cette dernière, la contamination progressive de l'univers référentiel premier, le monde de l'hôtel-relais, dans l'univers référentiel second, le monde de Vivant Denon, est tangible. Avec elle, c'est le visage amusé et grivois de Diderot qui rayonne. Dans un article intitulé « Kundera et le XVIIIème siècle », Denis Reynaud analyse l'alternance entre l'hyper-présence et l'effacement de la référence au XVIIIème siècle dans *La Lenteur* :

S'il est clair pour nous (Kundera nous le dit !) que le thème de *La Lenteur* est vivant-denonien, la structure du roman (superposition de trois histoires d'amour différentes et semblables dans un château) est bien diderotienne (...). Le sens de ce développement pour ma démonstration est le suivant : si Kundera semble abandonner la référence à Diderot dans ses déclarations explicites, il s'amuse avec le lecteur en lui administrant simultanément une réécriture de Diderot sous couvert de l'intertexte Vivant Denon.⁵⁷

Le caractère éminemment non-sérieux des scènes que nous avons relevé ne peut manquer de faire passer l'univers référentiel de *La Lenteur* comme un écho bien plus sensible à *Jacques le Fataliste* qu'à *Point de lendemain* dont l'intertexte est pourtant apparent : de qui le savant tchèque obligé de porter un dentier pour avoir voulu sauver Immaculata est-il le noble descendant ?

53. Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, op. cit., p. 45.

54. Milan Kundera, *La Lenteur*, op. cit., p. 158.

55. Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 92.

56. Guy Scarpetta, « Divertimento à la française », op. cit., p. 257.

57. Article cité dans Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, op. cit., p. 30-31.

D'un Jacques boiteux du fait d'une balle reçue dans le genou après un engagement irréfléchi dans un régiment ou du flegmatique et sérieux chevalier ? L'hypothèse de la réécriture diderotienne semble ici triompher. Dernier exemple qui pourrait finir de nous en convaincre : l'interview du « membre de Vincent » au chapitre 35 n'est pas sans rappeler *Les Bijoux indiscrets* de Diderot – œuvre dans laquelle l'auteur abordait la sexualité et le libertinage à travers les dialogues de sexes féminins, nouvellement dotés de parole⁵⁸. Dans *La Lenteur*, le même procédé est employé. Narrateur et pénis se lancent dans une conversation relative à l'impuissance de Vincent lors de son coït avec Julie : « Pourquoi est-il si petit ? Je pose cette question directement au membre de Vincent, et celui-ci, franchement étonné, répond : Et pourquoi ne devrais-je pas être petit ? Je n'ai pas vu la nécessité de grandir ! »⁵⁹.

L'ensemble de ces jeux référentiels, aussi discrets qu'omniprésents, font de *La Lenteur* l'exemple d'un intertexte trompeur où, derrière la tentative de dialogue avec Vivant Denon, Diderot monopolise la conversation. À propos de cette intrusion, nous pourrions reprendre le concept de l'apophadès d'Harold Bloom par lequel il souligne la prise de pouvoir d'un auteur du passé dans un texte qui, tel un fantôme bavard, s'exprimerait dans le texte jusqu'à s'en faire l'auteur⁶⁰. Tel est l'exemple que nous donne *La Lenteur* : le texte possible dépasse la simple potentialité et s'actualise par la parole d'un auteur imaginaire. Pour autant, si Bloom évoque « l'angoisse de l'influence », pourrait-on véritablement identifier un tel motif chez Kundera ? Plus qu'une angoisse de l'influence qui s'insufflerait par un biais inconscient ou refoulé, la réécriture de Vivant Denon par l'art du récit diderotien est au contraire l'illustration de la pleine liberté de lecture dont font preuve les lecteurs que sont avant tout les auteurs. Par ce biais, Kundera honore cette littérature oubliée porteuse d'une philosophie qui lui est propre : celle du refus de prendre le monde au sérieux et de s'en faire, au contraire, un partenaire de jeu.

Nous aurions été tentée dans cet article de pousser notre analyse jusqu'aux limites qu'atteint Pierre Bayard dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*⁶¹ en interrogeant successivement *L'Homme sans qualités*, *L'Amérique* et *Jacques le fataliste* de Milan Kundera. Sans aller jusque-là, nous avons pourtant montré les différentes portes qu'ouvraient les ouvrages de la bibliothèque intérieure de Kundera : de l'effondrement au jeu en passant par le rêve, ces fils intertextuels engageant chaque fois une lecture particulière de l'œuvre kundérienne qui permet la résonance de sa critique littéraire avec sa poétique. Comme des ponts, les œuvres que nous avons étudiées ont le mérite de proposer chaque fois un chemin de lecture singulier à travers *La Lenteur*. Plus que de simples « textes possibles », il nous semble que le dialogisme d'un auteur avec ses pré-

58. Diderot, Denis, *Les Bijoux indiscrets* (1748), Paris, Gallimard, 1982.

59. Milan Kundera, *La Lenteur*, op. cit., p. 143.

60. Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence* (1973), trad. de l'anglais (US) par Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.

61. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.

décesseurs ou ses contemporains se traduit toujours par l'incorporation de différents mondes dans son œuvre : plus qu'un lien entre la critique et la poétique, c'est un lien entre la poétique et le regard, entre la vision de l'art et la vision du monde que nous avons pu déceler dans ces échanges. Si Kundera ne cache pas dans ses essais sa reprise formelle de certains auteurs, il nous apparaît que cette reprise est toujours une « vision orientée », pour reprendre l'expression de Jean Starobinski⁶², vision dirigée vers des mondes singuliers. Et, si le critique doit savoir s'oublier pour « se laisser surprendre »⁶³ par un texte, il doit également pouvoir oublier l'auteur de ce texte, non pour en chanter la mort à l'image des structuralistes, mais pour en percevoir les fantômes discrets dont les voix retentissent entre ses lignes.

LÉCUYER CAMILLE
Université Toulouse II Jean Jaurès
France

⁶² Jean Starobinski, *L'œil vivant* (1961), Paris, Gallimard, 1985, p. 11.

⁶³ *Ibid.*, p. 23.