

Avant-propos : l'héritage critique de Milan Kundera

Philippe ZARD

En 1986, Milan Kundera publiait *L'Art du roman*. Dans l'article magistral qui ouvrait cet essai, « L'héritage décrié de Cervantès », esquissant une généalogie personnelle (en est-il d'autres ?) du roman européen, l'auteur se risquait à définir ce qu'il baptisait la « sagesse du roman », ciselant des aphorismes et des axiomes promis à une belle fortune critique. *Les Testaments trahis*, *Le Rideau*, *Une rencontre* allaient peu à peu compléter le portrait du romancier sinon en théoricien, ce qu'il n'a jamais prétendu être, du moins en penseur-praticien, ou en « praticien théorisant » (Martin Petras). Sous sa plume, le roman devenait le « territoire où le jugement moral est suspendu », « où personne n'est possesseur de la vérité » ; « né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour », le roman, « à l'instar de Pénélope, défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille »... C'est peu dire que nous sommes nombreux à être redevables à Milan Kundera de ces pages lumineuses.

N'était-il pas temps, quelque trente ans après la parution de ces essais dont nous nous sentons à des titres divers les héritiers, de leur rendre l'hommage qui leur est dû, non plus simplement en les citant (voire en les récitant), mais en les discutant ? Ne convenait-il pas d'en mesurer le périmètre de pertinence, d'en restituer l'arrière-plan historique et intellectuel, bref : d'éclairer et d'en mettre à l'épreuve les thèses et hypothèses cardinales ?

C'est ce travail qu'entreprennent les sept études de ce recueil, fruit d'un colloque international organisé en mars 2021 à l'université Paris-Nanterre. Ce colloque avait donc une double ambition : la relecture de l'œuvre critique de Milan Kundera ; la discussion de certaines de ses propositions clés, notamment de sa philosophie des genres, de sa théorie des valeurs ou du postulat de l'exceptionnalité romanesque dans ses diverses formulations (ironie, ambiguïté, impartialité, relativisme, scepticisme...). Cette réflexion collective pouvait choisir de s'appuyer soit sur des exemples tirés de l'œuvre de Kundera lui-même, soit sur certaines œuvres des romanciers qui ne cessent de nourrir sa méditation (Cervantès, Tolstoï, Dostoïevski, Kafka, Musil, etc.).

Le recueil s'ouvre par le regard d'un grand théoricien et historien du roman, Thomas Pavel, sur la situation originale de Kundera dans le modernisme européen : celle d'un romancier qui, au rebours d'un certain élitisme, persiste à faire « le pari de la lisibilité ». L'exploration de la condition humaine dans l'œuvre de Kundera – illustrée dans l'article par une analyse de *La Vie est ailleurs* – emprunte des voies qui, sans rien céder sur l'imagination, préservent une forme de transivité, voire de transparence, que certaines œuvres emblématiques de la modernité – sous la contrainte de l'expérimentation formelle, de l'exploration psychologique ou de l'inflation spéculative – tendaient à délaïsser, au risque de perdre le lecteur.

Christos Grosdanis adopte quant à lui une démarche plus philologique et généalogique, à la recherche des sources théoriques (notamment celle de *L'Esthétique* hégélienne) auxquelles puise Kundera pour élaborer sa conception de l'épique, pour penser le conflit entre le lyrisme et la prose, ou encore la part du rire. C'est en montrant le problème humain que sous-tend toute décision poétique que l'œuvre critique de Kundera a pu toucher un public qui excédait de beaucoup le cercle restreint des spécialistes. C'est encore la question de l'héritage et du rapport complexe noué avec la modernité qu'envisage Laurent Padovani lorsqu'il traite des caractères particuliers du « conservatisme » de Kundera, dans un échange permanent entre la construction d'une « idée du roman » (qui détermine l'histoire d'un genre) et une pratique d'écriture singulière : tout en fondant, sur le plan théorique, la légitimité du genre sur un

projet de « connaissance » inscrit dans l'histoire de la modernité européenne, Kundera affine sa propre écriture romanesque à cette histoire en la liant à « la grande bibliothèque de l'Europe », dans un jeu intertextuel toujours mouvant avec un ensemble de références livresques que Laurent Padovani appelle « metabibliothèque ».

Les deux études suivantes explorent la relation de Kundera à deux écrivains majeurs de cette bibliothèque kundérienne. Guiomar Hautcœur s'attaque au dossier Cervantès, dont Kundera a fait (après d'autres) rien de moins que l'inventeur du roman moderne – genre hybride, multidimensionnel, né de la ruine des vérités sacrées et de la dissolution des totalités organiques. De cette lecture de l'œuvre de Cervantès, elle restitue la filiation romantique (Schlegel) et ses relais (Bakhtine, Américo Castro). À partir de lectures contradictoires d'un épisode fameux du roman (l'expulsion des Morisques) par la critique cervantine, Guiomar Hautcœur fait apparaître les enjeux idéologiques de l'interprétation du « relativisme » ou du « scepticisme » du romancier, du fait de l'intrication de l'herméneutique avec l'histoire politique espagnole. C'est en stylisticienne et en traductrice que Michelle Woods éclaire quant à elle le rapport de Kundera à Tolstoï : c'est dans la chair même de la prose de Tolstoï, dans une « conspiration de détails », que s'éprouve le sens de l'aléa existentiel, de la mutabilité psychique, de l'enchaînement « acausal » des actions humaines qui captive Kundera dans sa lecture d'*Anna Karénine*.

Toute percée décisive dans le champ des idées est parfois menacée, par son succès même, de devenir lieu commun, et ce qui nous a éclairés un jour peut devenir, faute de réexamen, une routine de pensée. Les deux derniers articles engagent une discussion avec la poétique du sens et l'axiologie kundériennes. Partant de la citation – légèrement détournée par Kundera dans son « Discours de Jérusalem » – d'un proverbe yiddish sur le « rire de Dieu », Frédérique Leichter-Flack engage une réflexion éthique sur l'ambivalence du rire dans l'œuvre critique et littéraire de l'auteur de *La Plaisanterie*. Quelle est la portée politique et morale de « l'humour » chez Kundera ? Ironie métaphysique ou refus opiniâtre des prescriptions morales, défi politique ou flirt scabreux avec la cruauté ? Dans l'article qui clôt ce recueil, Philippe Zard s'arrête à son tour sur cette « suspension du jugement » dont Milan Kundera avait fait la loi du roman – ou des œuvres du moins qui ont mérité ce nom. Ce principe permet-il de rendre compte de la relation complexe et différenciée que les romans entretiennent avec l'idée de vérité, de sens, de valeurs ? Et ne risque-t-il pas d'ériger, paradoxalement, l'incertitude, l'équivoque et le relativisme en nouvelle doxa, sinon en nouveau dogme ? Est-il possible de comprendre autrement le lien entre roman et pluralisme ?

Ce ne sont là que quelques pistes, comme on aime trop souvent à le dire : cette formule est désormais si rituelle qu'elle en est devenue creuse. Le fait est, pourtant, que, malgré des travaux de haute qualité, la réception universitaire de Milan Kundera n'en est encore qu'à ses balbutiements. Elle n'est pas en tout cas à la mesure de l'immensité de l'œuvre. Parmi les raisons multiples de cet écart, il en est une qu'on ne peut écarter : le « pas de deux » permanent de la création et de la critique, l'autorité morale et intellectuelle que Kundera a toujours entendu exercer sur son œuvre – jusque dans l'établissement de sa « Pléiade » – font que sa lecture et son commentaire sont presque inévitablement sous influence. Il n'est pas facile de sortir des sentiers d'interprétation balisés par l'auteur lui-même, des voies déjà tracées par lui : paradoxe d'une œuvre si intensément réflexive, si consciente d'elle-même, qu'elle paraît parfois décourager l'interprétation pour susciter, au mieux, une paraphrase intelligente. C'est ce cercle-là qu'il s'agit de briser ; être irrévérencieux par admiration, être infidèle par respect, telle est peut-être la condition pour donner à l'œuvre littéraire et critique de Milan Kundera toute la place qui lui est due dans l'espace universitaire.

Kundera, le pari de l'intelligibilité

Thomas PAVEL
(Université de Chicago)

I

La littérature du vingtième siècle et en particulier la prose narrative offrent aux lecteurs une remarquable multiplicité d'approches artistiques. Le réalisme est toujours présent, les réflexions explicites de l'auteur sur la condition humaine – dans le roman-essai – prennent parfois des proportions considérables, la concentration sur le drame existentiel d'un seul personnage ou encore sur le labyrinthe de sa vie intérieure deviennent une préoccupation majeure, le rêve et la fantaisie font concurrence au réel, la comédie frôle l'absurde et, enfin, la délectation ludique demeure parfois la seule fin de l'art narratif, mettant entre parenthèses sa capacité d'émouvoir et d'éclairer. De nombreux courants s'affrontent, dont certains misent sur la découverte de nouveaux aspects de l'existence individuelle, d'autres sur l'inattendu et le scandale, d'autres, enfin, sur la réceptivité de l'art aux mouvements la vie sociale et politique.

Concernant ce dernier aspect, les réflexions de Tocqueville sur les conséquences culturelles de la démocratie sont particulièrement éclairantes. Au cours du dix-huitième et du dix-neuvième siècles l'alphabétisation générale et les prix accessibles des périodiques et des livres ont considérablement élargi le public de la littérature. Désormais, remarque Tocqueville dans les années 1830, les véritables connaisseurs ne représentent qu'une minorité de ce public. Pour satisfaire la masse de lecteurs, la production littéraire devient une sorte d'industrie qui lance sur le marché des ouvrages faciles à lire et conformes aux besoins du moment. Seuls quelques artistes continuent à produire de véritables œuvres artistiques, riches et uniques. La littérature populaire, "bas-de gamme" comme on l'appelle parfois, doit rester accessible, voire prévisible, se distinguant ainsi de la littérature 'haut-de-gamme,' qui choisit d'être difficile, étonnante, réservée aux initiés.

L'innovation joue un rôle important dans les deux approches : dans la littérature "bas-de-gamme" le succès d'un genre, celui du roman policier par exemple, garantit sa survie *à long terme*, alors que dans la littérature "haut-de-gamme" la recherche de formules radicalement nouvelles et sa contrepartie, l'abandon rapide des techniques acceptées par le public, engendre une véritable *ruée vers la surprise* et vers l'inédit. Le plus souvent, à ce niveau l'innovation accentue la difficulté des œuvres qui l'incarnent, surtout en poésie, mais aussi dans le théâtre et dans la prose narrative. Les textes des poètes symbolistes sont plus difficiles d'accès que ceux des romantiques, les parnassiens vont encore plus loin, bientôt dépassés par les modernistes du début du vingtième siècle et ensuite par les dadaïstes et par les surréalistes. Pour innover tout en restant lisible, du moins jusqu'à un certain point, le roman prend moins de risques, mais des ouvrages comme *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust, *Ulysse* (1922) de James Joyce, ou *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin (1929) posent au public de considérables défis : longueur de l'œuvre, difficulté d'en saisir l'intrigue et le caractère des personnages, style énigmatique. Ces romans s'adressent, évidemment, à des lecteurs très, très patients, prêts à réfléchir longuement sur le sens de ce qu'ils lisent et à accepter, le cas échéant, le mystère de l'art, mystère qui, depuis le romantisme, a acquis une dimension quasi religieuse. En faisant face aux difficultés de la lecture, les amateurs de l'art "haut-de-gamme" de l'époque cèdent au grand public la préférence pour la poésie, pour la prose, pour la musique et pour l'art visuel plus faciles à consommer.

N'oublions pas non plus que les tempêtes politiques qui ont agité l'Europe entre les deux grandes guerres ont eu un impact considérable sur l'accessibilité de l'art et de la littérature. En Russie, surtout, pendant les premières années du régime soviétique, on désignait souvent comme « révolutionnaires » les œuvres qui, en tournant le dos aux formules établies, prenaient des risques du côté de la lisibilité. L'édification d'une société nouvelle n'exigeait-elle pas l'invention d'un art nouveau, aussi différent que possible de la banalité de l'art bourgeois? Lénine, fils d'un excellent inspecteur scolaire dans la province de Simbirsk, ne le croyait pas.

« Je ne comprends rien, disait-il, à cet emballement pour Maïakovski. Ses vers ne sont que du remplissage, un charabia sur lequel il a collé le mot 'révolution'. À mon avis la révolution n'a pas besoin de bouffons à la Maïakovski... »¹

Lénine n'ordonnait certes pas l'arrestation de Maïakovski, mais exprimait une préférence personnelle. Sans entrer dans les détails des débats soviétiques, il suffit de noter qu'au début des années trente, ayant monopolisé le pouvoir à tous les niveaux de la société, le Parti bolchevique dirigé par Staline décida qu'un régime politique dont la fin est le bonheur de la classe ouvrière ne peut autoriser que l'art et la littérature accessibles aux masses. C'est la double conclusion à laquelle est arrivé en 1934 le premier congrès des écrivains soviétiques, dont les statuts annonçaient, d'une part, que la littérature a le devoir de présenter la réalité et son développement révolutionnaire de manière véridique et historiquement concrète et, d'autre part, que la tâche de cette littérature consiste à éduquer les travailleurs dans l'esprit du socialisme. Imposé également en l'Europe de l'Est à la fin des années 1940, le réalisme socialiste devint pour un temps la seule approche autorisée pour l'art et la littérature dans les pays soumis à l'Union Soviétique.

Qu'il fût exigé par l'État dans les pays de l'Est ou accepté de bonne grâce par certains écrivains en Europe occidentale, cette version du réalisme littéraire était en principe fondée sur une véritable foi dans l'inévitable progrès de l'humanité vers le communisme. Alexandre Fadeïev et Nicolas Ostrovski à la base, à un niveau plus respectable Léonid Leonov et Andreï Platonov en Russie ou encore Louis Aragon en France, regardaient tous attentivement les détails du monde visible et racontaient les actions des personnages en rapport avec les maximes, nécessairement révolutionnaires, censées les guider, ainsi qu'avec les biens invoqués par ces maximes. Et si dans beaucoup de cas la foi dont il s'agissait était loin d'être sincère, il n'en est pas moins vrai que l'art de faire attention à la réalité professé par ce genre de réalisme a rendu possible – paradoxalement – les grandes réussites de la littérature dissidente, celle qui a su dénoncer l'inhumanité du régime, dans sa version tragique en URSS : *Vie et Destin* (1962, publié en 1980) de Vassili Grossman, *Le Premier Cercle* (1968) d'Alexandre Soljenitsyne et les *Récits de la Kolyma* (1973) de Varlaam Chalamov, ou encore, dans sa forme ironique, comme chez Milan Kundera, par exemple dans son roman *La Vie est ailleurs* (1973).

Face à la littérature "haut-de-gamme" et au choix de la difficulté, la littérature lisible et attentive à la réalité n'est donc pas restée, comme le prévoyait Tocqueville, une industrie qui fabrique des ouvrages dépourvus de véritable valeur artistique. La littérature dissidente des pays de l'Est, tout comme les nombreux romans décrivant la vie dans les anciens empires coloniaux (Chinua Achebe, *Le Monde s'effondre*, 1958), en Europe, au Moyen Orient, en Amérique, en Inde, en Chine et en Australie n'hésitaient pas à proclamer ouvertement le besoin de *témoigner*. Les lecteurs de cette littérature acceptaient de bon cœur, comme les amateurs de fiction l'avaient toujours fait, l'invitation de participer aux jeux de faire-croire

¹N. Valentinov. 1964 [1953]. *Mes rencontres avec Lénine*. Paris : Plon, p. 98, passage cité par Alain Besançon dans *Les Origines intellectuelles du léninisme* (1977) et repris dans *Contagions. Essais 1967-2015*. Paris : Les Belles Lettres, 2018, p. 465.

lancés par chacune de ces œuvres. Sans y souscrire aveuglément, sachant bien que la fiction n'est pas absolument fiable dans tous ses détails, ces lecteurs y cherchaient néanmoins des alternatives plus ou moins plausibles de la vraie vie.

Concernant les rapports entre la littérature et l'orthodoxie politique dans l'empire soviétique, dans un essai publié en 1970² le dissident Andreï Amalrik décrivait les alternances régulières entre les détentes politiques et les retours de l'oppression, en proposant un tableau allégorique : « un homme est dressé dans une pose tendue, les mains en l'air, tandis qu'un autre, dans une pose également tendue, lui applique une mitraillette sur le ventre. Naturellement, ils ne tiendront pas longtemps dans cette position : le second se fatiguera et abaissera un tant soit peu son arme, le premier en profitera pour abaisser légèrement les mains et se détendra quelque peu. » (P. 74). En notant cette relaxation, celui qui tient la mitraillette la remettra aussitôt en position, alors que l'autre personnage lèvera de nouveau ses bras tout haut.

L'aller-retour entre la rigueur des principes obligatoires et la manifestation d'un esprit plus détendu, voire plus libre, a été perceptible aussi bien en politique que dans la vie culturelle de ces pays. En 1954-55 les dirigeants soviétiques condamnaient le « culte de la personnalité », libéraient un nombre considérable de détenus politiques, signaient la paix avec l'Autriche et retiraient les troupes soviétiques de la Hongrie et de la Roumanie. Cette détente rendit possible la révolte de la Hongrie en 1956, bientôt suivie par le retour de l'armée soviétique dans ce pays. Au début des années soixante, une nouvelle détente permit à Alexandre Soljenitsyne de publier son premier récit, *Une journée d'Ivan Denissovitch* (1962), qui décrit la vie dans un goulag et met l'accent sur la force salvatrice du travail. Vers la fin des années soixante, cependant, ceux qui jusqu'à récemment avaient eu la mitraillette sur le ventre se détendirent un peu trop, au point qu'en Tchécoslovaquie les dirigeants crurent possible de lancer l'idée d'un « socialisme à visage humain ». Cette tentative de libéralisation attira aussitôt la remise en position de la mitraillette, à savoir l'occupation du pays par les armées de l'Union Soviétique et des autres pays du Pacte de Varsovie (la Roumanie exceptée), ainsi que le rétablissement, en Tchécoslovaquie, d'un régime politique et culturel particulièrement dur.

Ces développements ont exercé une influence considérable sur le trajet personnel et artistique de Milan Kundera. Né à Brno (Moravie) en 1929, une décennie après la déclaration d'indépendance de la Tchécoslovaquie en 1918, Kundera a grandi pendant années terribles 1938-1945. Le conflit concernant les Sudètes, les accords de Munich, l'indépendance de la Slovaquie, le « protectorat » totalitaire installé par le Troisième Reich en Bohême et Moravie, ainsi que les succès militaires allemands au début des années 1940 semblaient avoir définitivement condamné la population tchèque à la servitude. En revanche, les victoires des alliés en 1943-44 promettaient aux Tchèques le rétablissement de leur république. La sympathie pour l'Union Soviétique était à son comble et, naturellement, après la libération, le communisme incarnait aux yeux de nombreux jeunes tchèques la promesse d'un avenir radieux. En 1945, à la libération, la Tchécoslovaquie redevint une république démocratique. Kundera n'avait que seize ans. Trois ans plus tard, en 1948, le Parti communiste resta seul au pouvoir et le pays fut intégré au bloc dirigé par l'Union soviétique. Pendant ces changements, ainsi qu'au début des années cinquante lorsque la Tchécoslovaquie subit une période de terreur et de procès politiques, le régime tenait, comme partout dans la région, un discours enthousiaste qui glorifiait ses succès et accusait ses adversaires d'agir contre le bonheur du peuple.

Le père de Kundera, pianiste et musicologue, faisait partie d'une catégorie sociale promue et protégée par le nouveau régime, celle des écrivains, des musiciens, des acteurs, des metteurs en scène et des cinéastes qui étaient d'accord (comment ne pas l'être ?) avec le point

² Andreï Amalrik, *L'Union Soviétique survivra-t-elle en 1984 ?* Paris : Fayard, 1970.

de vue de Lénine sur la valeur de l'héritage culturel de l'humanité et, par conséquent, pouvaient participer à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Dans ce milieu privilégié (appartements confortables, restaurants spéciaux, tournées à l'étranger), l'adhésion au nouveau régime et à son idéologie était quasi unanime. Inscrit au Parti communiste dès l'âge de dix-huit ans, Milan suivit les cours de la faculté de cinéma à Prague où, après l'obtention du diplôme, il fut nommé chargé d'enseignement en littérature universelle. Exclu du parti en 1953 à cause d'un incident raconté dans son premier roman, *La Plaisanterie* (1967), il fut réintégré trois ans plus tard. En 1953 et 1955, pendant une période où seules les créations littéraires dévouées au régime pouvaient voir le jour, il publia trois volumes de vers conformes aux exigences du moment et, donc, parfaitement intelligibles, volumes qu'il rejettera plus tard.

Enseignant à la faculté de cinéma, il est l'ami de Milos Forman et d'autres cinéastes tchécoslovaques partisans d'une libéralisation modérée de la politique culturelle, d'une détente qui ne mettrait pas en doute la vision socialiste du monde. Je me permets d'insister là-dessus pour éviter la tentation des choix radicaux et, donc, le rejet de *tout* ce que les régimes en place en Russie et en Europe de l'Est ont promis et promu entre 1948 et 1989. Certains idéaux, certaines pratiques de l'époque ont été, en principe, méritoires, bien que la manière dont on les imposait et la dynamique de la surveillance, si bien décrites par Amalrik, fussent malavisées (pour choisir un terme poli) et contribuèrent à la chute du système. Le respect de l'héritage artistique et littéraire surtout, respect qui assura au cours des années la « revalorisation » successive d'innombrables œuvres du passé, y compris certaines parmi celles qu'on avait à un moment donné qualifiées de « bourgeoises » et « décadentes », témoignait du désir de disséminer la culture à tous les niveaux de la société. Kundera lui-même a maintes fois souligné sa parenté avec les écrivains des générations précédentes. Et lorsqu'il insiste sur l'obligation des écrivains d'*innover*, de toujours découvrir des aspects inconnus de la psychologie humaine, il le fait en citant respectueusement un prédécesseur, Hermann Broch, qui appartenait à la génération de ses parents.

L'exigence d'intelligibilité a encouragé les écrivains, Kundera inclus, à faire attention à la réalité environnante afin de permettre aux lecteurs d'en reconnaître aussi bien les traits les plus familiers que ceux moins apparents, mais qui, grâce au talent de l'auteur deviennent soudainement visibles. Dans *L'Art du roman* (1986), Kundera souligne à plusieurs reprises la tâche du romancier dans la culture contemporaine. Cette culture, remarque-t-il, soumet l'être humain à un « véritable tourbillon réducteur » qui obscurcit, voire efface la vérité du monde. La vie humaine se réduit donc à sa fonction sociale, l'histoire à un petit nombre d'événements interprétés de manière tendancieuse, la société aux combats politiques. Face au schématisme tout-puissant des médias, le roman défend la complexité ; il rappelle aux lecteurs que « les choses ne sont pas si simples qu'on le croit ». Pour s'opposer à ce réductionnisme massif, souvent présenté comme « la voie du progrès » (la seule), la littérature doit-elle se retirer dans l'inscrutable, ou encore descendre dans les profondeurs psychologiques censées se cacher dans chaque individu ? Le paradoxe de l'action humaine, si bien mis en lumière par le roman, répond Kundera, est que nous ne savons exactement ni pourquoi nous choisissons d'accomplir tel acte, ni quelles seront les conséquences de ce choix. L'examen, parfois interminable, de la vie intérieure, de Richardson à Joyce, n'aboutit, curieusement, qu'à faire disparaître l'unicité du soi.

La question qu'il s'agit de poser est, selon Kundera, de savoir « quelles sont les possibilités qui restent accessibles à l'être humain dans un monde où les facteurs extérieurs sont devenus si puissants que les élans intérieurs n'ont plus de poids. »³ S'agit-il d'un phénomène historique, strictement délimité à l'époque contemporaine, ou faut-il y voir, je me permets d'ajouter, un trait général de la condition humaine, noté par Gabriel Marcel qui

³ Milan Kundera. 2000 [1986]. *The Art of the Novel*. New York: Harper Perennials, p. 26.

écrivait : « *je ne suis pas ma vie* ». Entre moi et ce que je fais, entre moi et ce qui m'arrive, la distance n'est-elle pas toujours ineffaçable ? Et s'il en est ainsi, les romans qui présentent le soi sans nécessairement plonger dans les profondeurs psychologiques ne font-ils pas appel à des formules à la fois plus anciennes et parfaitement valides ? À quoi suis-je attaché ? se demande Kundera (p. 20) : à Dieu, au pays, au peuple, à l'individu ? Il répond : à rien d'autre qu'à la tradition, dépréciée pense-t-il, de Cervantès.

Pour illustrer comment ce choix promeut une écriture transparente, examinons le destin du protagoniste dans *La Vie est ailleurs*⁴. Dans un beau livre sur Kundera, François Ricard⁵ souligne le nécessité de regarder toute l'œuvre du grand écrivain sans se limiter à tel ou tel roman. Il a raison. Ce que je propose ici n'est donc que l'examen *d'un cas*. Les conclusions, même si, comme je l'espère, sont valides, ne s'appliqueront pas pour autant à tout ce que Kundera a écrit.

II

La Vie est ailleurs raconte la jeunesse d'un poète tchèque, son initiation à la vie amoureuse, sa conversion au communisme et le conflit, bref mais décisif, entre les liens personnels et ce qu'on appelait à l'époque « la lutte du peuple ». Concernant les liens personnels, les personnages de ce roman, agissant d'après leurs impulsions, inaptes à saisir leurs propres raisons ou celles de leurs proches, n'arrivent pas à établir de véritables rapports intimes, mais, pour compenser, imaginent sans cesse des situations dont la grandeur abstraite les apaise.

Où et comment les parents du poète l'ont-ils conçu ? Dans l'appartement d'un ami du père du poète, ou peut-être sur le banc d'un square ? Sa mère préfère croire qu'elle avait fait l'amour avec son futur époux « pendant une matinée d'été ensoleillée à l'abri d'un grand rocher » (p. 12). Les parents de Jaromil (le nom du jeune poète) se marient, mais le père explique à son épouse que n'ayant pas désiré le premier enfant, il n'en veut certes pas un autre. Profonde tristesse. Heureusement, « la consolation que son mari lui refusait, quelqu'un d'autre la lui offrit : l'histoire. » Le mari est mobilisé lors du conflit des Sudètes, la guerre menace d'éclater, et la mère « saisit comme une main salutaire le malheur de sa patrie » (p. 43). Bientôt, lors de l'occupation allemande de Prague, le père de Jaromil, démobilisé, n'était plus aux yeux de son épouse l'homme qui ne l'avait jamais aimée, mais se transfigurait en soldat auquel, hélas, « il était interdit de défendre sa patrie. » La vie quotidienne n'avait cependant pas été supprimée et bientôt le lit conjugal réapparaît « dans sa trivialité monumentale et sa stupéfiante permanence » (p. 44).

Dès le début de roman, donc, la splendeur du destin collectif détourne l'attention des individus de leurs soucis quotidiens et, en particulier, des liens intimes qu'ils entretiennent avec leurs proches. À la place du mari désormais rejeté, la mère se tourne bientôt vers son fils adolescent, qu'elle ne cesse de surveiller et d'admonester. Désire-t-elle *faire attention* à ce garçon encore fragile et qui cherche sa voie, se propose-t-elle de le comprendre et de *prendre soin* de lui ? Il s'agit plutôt de ce qu'on pourrait appeler *la volonté (domestique) de puissance* telle qu'elle se manifeste entre les murs d'un petit appartement.

Jaromil, quant à lui, commence à réfléchir sur le monde et, surpris par la force de ses propres pensées, il découvre avec fierté « son originalité intérieure ». Il aime dessiner et l'amitié avec un peintre moderniste lui apprend que le rôle de l'artiste « n'est pas de reproduire le contour des choses, mais de créer sur le papier un univers avec ses propres traits » (p. 56). L'attention à ce qui nous entoure ne compte donc pas et l'art fondé sur elle s'appelle *bourgeois* (une injure). Un vrai artiste doit se laisser guider par l'inconscient, force irrésistible, à la fois personnelle et collective. Non initié à la vie sexuelle, timide, maladroit,

⁴ Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*. Trad. François Kérel. Paris : Folio, Gallimard, 1973.

⁵ François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*. Paris : Gallimard, 2003.

Jaromil se réfugie dans l'écriture et produit, inspiré par Paul Éluard et par Robert Desnos, un poème, se dit-il, « absolument autonome, indépendant et incompréhensible, aussi indépendant et incompréhensible que la réalité elle-même qui n'est de connivence avec personne et qui se contente d'être » (p. 92-3). Grâce à ses vers, ce garçon qui ne sait pas comment aborder les jeunes femmes se rapproche de sa mère déçue dans sa vie intime. En les lisant, elle pleure d'admiration *parce qu'elle ne les comprend pas et qu'elle est, par conséquent, la mère d'un génie*.

De nouveau, l'histoire fait sentir son poids. La Gestapo arrête le père de Jaromil et à la fin de la guerre sa femme apprend que son mari est mort dans un camp de concentration. Le mariage sans bonheur sera donc suivi par un veuvage « grand et glorieux » (p. 137). Ayant dépensé son héritage, la mère du poète doit travailler, mais le souvenir de son mari sacrifié lui permet d'accepter son destin. Quant à son fils, toujours seul et timide, il se regarde pendant des heures dans le miroir en pensant à ses poèmes, à ceux qu'il avait écrit et, surtout, à ceux qu'il n'avait pas encore écrits. Ce qui le console de la médiocrité de sa vie c'est la certitude qu'il est un *élu* (p. 145). La raison ? « Une vague image de la révolution » qui se mêlait « à une vague image de la liberté bohème des poètes » l'assure « qu'il emplirait cet avenir de sa gloire » (p. 147). Il mise donc, on le verra bientôt, sur l'inéluctable marche de l'histoire alliée avec le génie bien caché, bien resserré en lui-même.

La fierté historique de la mère, hélas, ne dure pas longtemps. Comme le signale l'auteur, le passé n'est ni achevé, ni immobile, car « chaque fois que nous nous retournons sur lui nous le voyons sous d'autres couleurs » (p. 154). Son mari, apprend-elle, avait eu avant la guerre une liaison avec une jeune Juive, qu'il continua de fréquenter pendant l'occupation et qu'il réussit à revoir lorsqu'elle fut déportée au ghetto de Térézine. Lors d'une seconde visite dans cette ville surveillée, il se fit arrêter et disparut. À cette nouvelle, la fierté rétrospective de son épouse s'évanouit, laissant la place à son amertume personnelle.

Son fils, qui entre-temps avait appris à embrasser les jeunes filles, se promène un soir avec une jeune amie. « [L]eur démarche était de plus en plus lente, tant et si bien que la jeune fille posa la tête sur l'épaule de Jaromil » (p. 160), ce qui offre au jeune homme le plus grand bonheur qu'il eût encore connu. Penser à la nudité féminine l'intimidait, commente l'auteur : « [i]l ne désirait pas la nudité d'un corps de jeune fille ; il désirait un visage de jeune fille éclairé par la nudité du corps » (p. 161). Kundera, qui réfléchit à cet épisode dans *L'Art du roman*, appelle cette attitude *tendresse*, à savoir, explique-t-il, la création d'un petit espace artificiel, à l'intérieur duquel chacun est censé traiter l'autre comme un enfant. (Kundera 1988, p. 30-1). Une chance d'établir des liens plus étroits, de faire fleurir la proximité ? Pas nécessairement, étant donné le caractère factice, voire passager de cette tendresse.

La force de la collectivité fascinée par les grands mouvements de l'histoire sera bien plus efficace. Invité par un camarade du lycée à la réunion d'un cercle des jeunes marxistes, Jaromil prend la parole. Il se sert d'idées qui n'étaient pas les siennes mais appartenaient à son premier guide, le peintre moderniste. « Il était lui-même un peu surpris de constater que la voix qui sortait de sa bouche ressemblait à celle du peintre et que cette voix entraînait aussi ses mains qui commençaient à décrire dans l'air les gestes du peintre » (p. 167). Bien loin de l'unité organique de la société, promue par Émile Durkheim et ses disciples, la conduite de Jaromil et, plus généralement, celle de nombreux personnages de Kundera rappelle la réflexion sur *la psychologie des foules* – de Gustave Le Bon à Elias Canetti – et sur le rôle de *l'imitation* dans la vie des collectivités – de Gabriel Tarde à René Girard. Imitant son modèle, le peintre moderniste, dans l'espoir de s'intégrer à la foule qui l'entoure, Jaromil fait l'éloge de Marx et du *double* mouvement grâce auquel, selon les slogans de l'époque, l'humanité passe enfin du domaine de la nécessité à celui de la liberté : la révolution prolétarienne, d'abord, et, presque en même temps, la découverte, par les surréalistes, du « texte automatique et, avec lui, [du] trésor miraculeux de l'inconscient humain » (p. 168). La riposte

ne tarde pas : l'art moderne est un art décadent, déclare un autre camarade, car ce qui correspond dans l'art à la révolution prolétarienne est le réalisme socialiste. Loin de se fâcher, Jaromil accepte la suprématie de la foule en se rendant compte « que l'on ne peut être totalement soi-même qu'à partir du moment où l'on est totalement parmi les autres » (p. 170).

Ce vertige dialectique est-il censé nous faire rire ou pleurer ? Les deux, semble dire Kundera, dont l'ironie oscille entre la mélancolie et le dégoût. C'est la pauvreté du langage conceptuel qui est la source de sa toute-puissance : le moindre choc éprouvé ici, maintenant, se métamorphose en appel historique. Tel détail me gêne, il faudra donc changer le monde dans son ensemble. À la fin du meeting, une étudiante, impressionnée par les propos de Jaromil, l'accoste ; ils se promènent dans un square, ils s'embrassent, deux policiers leur demandent leurs papiers. Révélation : ils comprennent d'un seul coup à quel point l'amour est « persécuté par les préjugés, la morale, la police, la vieille génération, les lois stupides et la pourriture d'un monde qui méritait d'être balayé » (p. 174).

Au niveau des rapports personnels, Jaromil, ne sachant pas encore comment faire l'amour, ne réussit pas à répondre aux avances de l'étudiante et les longues heures qu'ils passent ensemble déçoivent la jeune fille prête à se donner. La grandeur de l'histoire, en revanche, ne se laisse pas attendre. En février 1948, un conflit éclate à Prague entre le Parti communiste et les autres partis représentés au gouvernement. Lorsque le discours radiodiffusé de Klement Gottwald incite le peuple à prendre le pouvoir, Jaromil s'exclame « Enfin ! il fallait que cela arrive ! » (P. 183). Son oncle, propriétaire d'entreprise, vocifère « Les crapules ! C'est un coup d'état ». Jaromil, qui grâce à la radio « se sentait relié à cent mille personnes » riposte : « Ce n'est pas un coup d'État, c'est la révolution ! » (P. 184). « Nom d'une pipe, » réagit l'oncle, « j'ai toujours pensé que tu n'étais qu'un jeune imbécile », à quoi son neveu, juché sur les sommets de l'humanité, répond : « Et moi, j'ai toujours pensé que tu étais un exploiteur et que la classe ouvrière finirait par te tordre le cou. » (P. 185).

L'auteur s'arrête pour commenter : cette phrase a été lancée « dans un moment de colère et, somme toute, sans réfléchir. » Il reste qu'elle reprenait les lieux communs des orateurs et de la presse du parti. D'accord en principe avec ces idées, Jaromil, poète, n'en méprisait pas moins leur expression stéréotypée. Or, continue l'auteur, voilà que le jeune homme non seulement employait ces stéréotypes, mais, de surcroît, « il agissait ainsi avec un sentiment d'intense satisfaction ; il avait l'impression [...] d'être l'une des têtes du dragon à mille têtes de la foule et il trouvait cela grandiose. » L'indéniable sagesse de ceux auxquels il se ralliait, sentait-t-il, « consistait à s'intéresser à l'essentiel d'une chose qui était insolemment simple » (p. 186). Beaucoup plus simple, dans le cas de Jaromil, que de réussir à faire l'amour.

N'ayant pas de nouvelles de l'étudiante, amoureuse maintenant d'un autre jeune homme, ni du peintre moderniste, Jaromil, étourdi par la solitude, passe son temps à couper chaque jour un écouteur dans une cabine téléphonique : la vengeance d'un solitaire. Deux rencontres, cependant, donnent un sens à sa vie, à la fois au niveau des liens immédiats et à celui de l'Histoire avec H majuscule. Concernant cette dernière, il se lie avec un ancien camarade de l'école communale, fils du concierge de l'immeuble, entre-temps marié, père d'un bébé et travaillant à la police, institution qui était, selon Jaromil, « le plus solide soutien du Parti communiste. » Au bout d'une longue conversation, il affirme vouloir faire de la politique, paroles qui – précise l'auteur – avaient devancé sa pensée, voire décidé « pour lui et à sa place de son avenir » (p. 223).

Bientôt étudiant à l'École des hautes études politiques pendant une période où les professeurs communistes étaient encore en minorité, Jaromil, militant, est persuadé que lorsqu'il s'agit « de l'éducation de la jeunesse, le compromis est un crime » et qu'on « ne peut pas garder dans l'enseignement des maîtres aux idées périmées » (p. 234). Par conséquent, il écrit des rapports décrivant le comportement des enseignants, qu'il adresse au comité

politique de l'école. En d'autres termes, allié aux forces invincibles de l'Histoire, Jaromil espionne et dénonce ses professeurs. Et la poésie, alors? Devant une immense assemblée à l'université les jeunes poètes lisent « des poèmes sur la paix, sur Lénine et Staline, sur les combattants antifascistes martyrisés et les ouvriers qui dépassaient les normes » (p. 242). *Mais moi /Je me suis /Moi-même dompté /J'ai piétiné /La gorge /De ma propre chanson*, écrivait Mařakovski, cité par l'auteur (p. 239).

La vie amoureuse de Jaromil connaît elle aussi un grand tournant : une brave fille rousse qui travaille dans un magasin du quartier lui propose de venir un instant chez elle. Dans la petite chambre en sous-sol, elle prend l'initiative de le rendre heureux. Ce bonheur semble confirmer l'appartenance politique du jeune homme : le corps de cette femme du peuple « le reliait enfin, de façon tout à fait concrète, à la foule » (p. 258).

En sera-t-il ainsi ? D'une part, l'adhésion de Jaromil au destin universel de l'humanité – ou plutôt, comme nous le rappelle l'auteur, l'absorption du jeune homme dans le tumulte des slogans qui l'évoquent – et, d'autre part, la satisfaction de ses désirs dans les bras de cette jeune fille d'origine modeste auraient-elles scellé, dans un tout cohérent, son existence personnelle, ses liens intimes et sa place dans l'histoire ? La réponse, annoncée par le titre du roman *La Vie est ailleurs* et précisée par le dénouement du récit, n'est pas optimiste. Sans entrer dans les détails – ce qui permettra à ceux qui n'ont pas encore lu ce livre de les découvrir par eux-mêmes – je conclurai en retournant brièvement au pari de l'intelligibilité engagé par Kundera.

Ce qui a frappé les lecteurs de Kundera depuis le début de sa carrière de romancier a été son ferme refus des deux techniques de la prose "haut de gamme", qui, toutes les deux, rendent difficile la lecture des romans : d'une part, le plongeon dans les zones les plus obscures de l'intériorité, plongeon mis à la mode par les disciples de Marcel Proust, de James Joyce et de Virginia Woolf et, d'autre part, les longs commentaires sur l'homme et la société parsemés dans la prose de Thomas Mann et de Robert Musil. Kundera évite soigneusement l'analyse psychologique, pour saisir, à la place, les symptômes de l'égoïsme et la force d'attraction, virtuellement instantanée, des foules et des slogans. Ce n'est donc pas la profondeur de la psyché (si elle existe) qui l'attire, mais les attitudes et les décisions des personnages, prises à la hâte, sans examen de soi, pour des raisons qu'ils ignorent, mais qui, regardées de l'extérieur, sont évidentes. Il n'élimine donc pas entièrement de sa prose les motivations et les illusions des personnages – comme le font les romanciers behavioristes américains, Ernest Hemingway et Flannery O'Connor, par exemple –, mais les mentionne rapidement, en son propre nom, pour en souligner le ridicule. Quant aux commentaires qu'il fait souvent en tant qu'auteur, ils évoquent jusqu'à un certain point ceux des romans-essais de Mann et de Musil, mais la vivacité et le caractère direct des propos de Kundera les rend beaucoup plus faciles à suivre.

En choisissant la lisibilité, il reste proche du réalisme promu par les partisans de l'avenir radieux. Comme eux, il regarde attentivement la réalité autour de lui et l'exprime d'une manière aisément compréhensible. Mais à la différence de ceux qui, pour toutes sortes de raisons, écrivent ce qu'ils *doivent* écrire, Milan Kundera écrit *ce qu'il voit*. Regardons ensemble, semble-t-il nous dire, les incertitudes du moi, l'évaporation de la famille, le culte de l'Histoire, la résonance des slogans, le pouvoir des foules. Ce sont les tentations de notre temps et, si possible, évitons-les.

Esthétique et existence chez Milan Kundera⁶

Christos GROSDANIS

(Université Aristote, Thessalonique)

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... Tous ces concepts sont des pistes qui mènent à divers aspects de l'existence inaccessibles par aucun autre moyen⁷.

La conception kunderienne de l'art romanesque, telle qu'elle se dégage de son œuvre romanesque et critique, est étroitement liée à son appréhension des registres littéraires ou concepts esthétiques. En effet, les registres littéraires sont presque toujours inclus dans ses diverses définitions de l'art du roman : « le roman : la poésie antilyrique »⁸ ; ou encore « le roman est un récit prosaï-comi-épique »⁹ (cette dernière formule est empruntée à Thomas Fielding). Par ailleurs, les registres lui servent aussi de critères d'appréciation des œuvres d'autres romanciers. Par exemple, Kundera exprime des réserves à l'égard de la représentation lyrique de la sexualité chez Henry Miller et David Lorens¹⁰, ainsi que vis-à-vis de certains aspects des romans de Dostoïevski et de Victor Hugo qui sont profondément marqués par le registre du tragique. Ce dernier est à son avis incompatible avec l'art du roman tel que lui-même le conçoit. « Dès sa naissance le roman se méfie de la tragédie : de son culte de la grandeur ; de ses origines théâtrales ; de sa cécité envers la prose de la vie »¹¹.

L'objectif de cet article est d'explorer la théorie du roman de Milan Kundera à partir de sa conception des registres littéraires. Il s'agit, plus précisément, d'explorer les sources théoriques dans lesquelles Kundera puise sa conception des registres littéraires et la façon dont cette conception s'exprime dans sa vision de l'art romanesque.

En théorie littéraire moderne, les registres ont été principalement étudiés par les critiques littéraires d'inspiration phénoménologique¹². La branche structuraliste de la théorie littéraire française ne s'y est guère intéressée probablement parce que, pour son esprit positiviste, un concept aussi fluctuant et subjectif est privé d'intérêt. En effet, les registres débordent des cadres génériques, ils peuvent coexister à l'intérieur d'une même œuvre et ils touchent aussi d'autres arts. Cela dit, lorsqu'on se penche sur la dimension anthropologique

⁶ Le présent article est issu de ma thèse, *René Girard et Milan Kundera : connaissance du roman*, soutenue en 2014 à l'université Paris-Diderot (Paris-VII).

⁷ Milan Kundera, *Le Rideau, essai en sept parties*, dans *Œuvre II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1013.

⁸ Milan Kundera, *L'Art du roman*, dans *Œuvre I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 732.

⁹ Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 948.

¹⁰ Milan Kundera, *Une rencontre*, dans *Œuvre II*, *op. cit.*, p. 1079.

¹¹ *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 1025.

¹² Yves Baudelle, « Sur les tonalités littéraires : contribution à une poétique phénoménologique », In: *Littérature*, n°132, 2003 ; *Littérature et phénoménologie*, pp. 85-99 ; doi : <https://doi.org/10.3406/litt.2003.1822>, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1822

ou existentielle de la littérature, les registres, à savoir, les « catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales... »¹³ peuvent s'avérer un outil précieux, comme l'œuvre de Kundera l'atteste. Je vais ainsi aborder quatre registres fondamentaux de sa théorie du roman : l'épique, le lyrique, la prose et, enfin, le comique. Je traiterai chaque registre séparément en examinant les définitions que Kundera en donne, puis en explorant les textes qui l'ont inspiré et à partir desquels il en a élaboré sa propre conception.

L'épique : totalité et objectivité

Kundera écrit à propos de son roman *La vie est ailleurs* qu'il s'agit d'« une épopée de la jeunesse... »¹⁴. À d'autres occasions il qualifie le roman d'art épique. Ce faisant, il ne se réfère pas seulement à un mode d'énonciation qui relève du pôle narratif de la littérature, mais aussi à d'autres traits caractéristiques de l'art épique qu'il prétend détecter dans le roman. Afin de saisir ce point, il faut impérativement se référer à l'*Esthétique* de Hegel dont l'influence sur la pensée de Kundera est décisive.

Selon Hegel, le roman est « l'épopée bourgeoise moderne »¹⁵ ; la représentation romanesque et la représentation épique de la réalité partagent certains traits caractéristiques dont les plus importants sont la totalité et l'objectivité. Ce qui distingue les deux représentations, c'est le fait que l'épopée est née dans un monde poétique caractérisé par une adéquation parfaite entre le monde et l'individu. Le roman, en revanche, est le produit d'un monde prosaïquement organisé qui vient s'opposer « à la poésie du cœur »¹⁶ de l'individu, à savoir aux inspirations et aux idéaux nobles et élevés. Ce conflit entre l'individu et le monde devient le thème principal de *L'Art du roman*.

Kundera reprend ce schéma à son compte. Quant à la totalité, le fait que le roman tente de représenter la totalité du monde, il souligne à plusieurs reprises son importance et s'en prend à l'avant-garde des années 60 – le nouveau roman – parce qu'elle l'a dévaluée. « Le modernisme titularisé a proscrit la notion de totalité, ce mot même qu'Hermann Broch par contre utilise volontiers pour dire : à l'époque de la division excessive du travail, de la spécialisation effrénée, le roman est un des derniers postes où l'homme peut encore garder des rapports avec la vie dans son ensemble »¹⁷.

Notons ici que la notion de totalité préoccupait pendant les années trente les critiques littéraires marxistes, comme Lukács, qui cherchaient une réponse à l'art « décadent » d'écrivains modernistes tels que Joyce, Kafka et Musil¹⁸. Contre cet art décadent, le roman réaliste du XIX^e siècle a été érigé en modèle que le roman du XX^e siècle devait imiter, afin de devenir l'épopée du monde contemporain. Dans l'attente de la construction du « nouveau monde » socialiste, l'art du roman devait viser à la représentation totale d'une époque, à travers l'histoire d'un héros positif.

La conception kundérienne de la totalité est assez différente de celle des critiques littéraires marxistes, en raison de la profonde méfiance du romancier à l'égard de l'histoire et

¹³ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, p. 510-512. Voir aussi l'article d'Alain Viala, « Des registres », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°109-110, 2001. pp. 165-177 ; doi : <https://doi.org/10.3406/prati.2001.1916>
https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2001_num_109_1_1916

¹⁴ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, dans *Œuvre II*, op. cit., p. 834.

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, t. II, trad. Lefebvre et von Schenk, Paris, Aubier, 1996, p. 549.

¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, tome III, trad. Lefebvre et von Schenk, Paris, Aubier, 1996, p. 369.

¹⁷ Milan Kundera, op. cit., p. 682.

¹⁸ Georg Lukács, « La vision du monde sous-jacente à l'avant-garde » in *La Signification présente du réalisme critique*, Gallimard, 1960 pour la traduction française, p. 25-85.

de la politique – cette méfiance, soit dit en passant, va de pair avec un certain pessimisme lucide que Kundera partage avec les écrivains modernistes qui ont été critiqués par Lukács. Cette attitude de Kundera à l'égard de l'histoire et de la politique l'amène à valoriser la dimension anthropologique ou existentielle de l'art du roman au détriment de sa dimension socio-historique. En ce qui concerne plus précisément la notion de totalité, Kundera récuse le roman polyhistorique en lui préférant les romans qui se concentrent sur les situations humaines¹⁹. Ainsi, il élabore sa conception de totalité à partir des œuvres romanesques que Lukács attaquait dans ses écrits, parce qu'il considérait qu'elles donnaient une image fragmentaire et dispersée du monde et incitaient le lecteur à la résignation. Un exemple caractéristique d'un roman véhiculant ce type de savoir est *L'homme sans qualités* de Musil que Kundera qualifie d'« incomparable encyclopédie existentielle »²⁰. Cette formule pourrait également bien désigner le roman européen dans son ensemble dans la mesure où son histoire est composée, selon Kundera, d'une succession de découvertes, par la totalité des découvertes anthropologiques ou existentielles.

L'autre trait de l'épopée que Kundera découvre dans le roman est l'objectivité. Dans *L'Esthétique* de Hegel, l'objectivité, entendue en tant qu'attitude de mise en forme, désigne la tendance du poète épique à se pencher plutôt sur le monde extérieur que sur la vie intérieure et à rester impartial face aux événements racontés. Chez Hegel, il s'agit d'une attitude qui oppose le poète épique au poète lyrique. C'est ainsi que nous retrouvons la même opposition dans *Le Rideau*, à la différence que Kundera n'oppose pas le poète lyrique au poète épique, mais au romancier. « Même quand le poète lyrique traite des thèmes extérieurs », écrit Kundera en citant Hegel, « il s'écartera très vite et finira par faire le portrait de lui-même... »²¹. L'attitude du romancier est complètement différente, il est tourné, on pourrait dire, vers l'extérieur, vers le monde. Évidemment, Kundera ne prône pas l'exclusion totale des sentiments de la représentation romanesque. Il attire simplement l'attention du lecteur sur la place que les romanciers et les artistes qu'il admire leur accordent dans l'économie générale de leurs œuvres et surtout sur la façon dont ils les traitent.

Ainsi, il écrit à propos de Xenakis que ce dernier a pris « le parti de la sonorité objective du monde contre celle de la subjectivité d'une âme »²². Et pour Stravinsky et Janáček, que l'un a essayé d'anéantir le côté sentimental de son art et l'autre de ne pas falsifier les sentiments. En suivant les analyses de Kundera, nous constatons que les efforts des compositeurs trouvent leur pendant dans les travaux des romanciers tels que Kafka ou, d'une façon différente, Stendhal. Kafka critique la sentimentalité en représentant soit 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*). Même quand un romancier est fasciné par les sentiments et les passions, comme Stendhal, il ne les falsifie pas : « Il est passionné par les passions, mais plus encore par la précision avec laquelle il veut les exprimer »²³.

Kundera partage avec la modernité littéraire, et même avec les écrivains du nouveau roman, une certaine méfiance vis-à-vis des sentiments. Si paradoxal que cela puisse paraître, étant donné l'aversion de Kundera pour le nouveau roman, on voit surgir une inquiétude commune à l'égard du registre tragique de l'article de Robbe-Grillet « Nature-Humanisme-

¹⁹ Christian Godin dans *La Totalité* étudie l'opposition entre le savoir spécifique du roman et le savoir tout court, à partir de la pensée de Sartre – « l'œuvre rend compte du tout sur le monde du non-savoir, du vécu » – et de Barthes – « le monde de l'œuvre est un monde total, où tout le savoir (social, psychologique, historique) prend place. ». Christian Godin, *La Totalité*, volume 4, Champs Vallon, 1997, p. 263. La conception du savoir romanesque de Kundera est plus proche de celle de Sartre.

²⁰ Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 992.

²¹ *Ibid.*, p. 1002-1003.

²² Milan Kundera, *Une rencontre*, op. cit., p. 1116.

²³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 871.

Tragédie » et des réflexions de Kundera sur le tragique. On peut, en effet, supposer que Kundera serait d'accord avec Robbe-Grillet quand ce dernier soutient que « la *tragification* systématique de l'univers où je vis est souvent le résultat d'une volonté délibérée²⁴ ». Ou encore : « la tragédie, en tant que *pseudo-nécessité*, est en même temps la porte fermée à tout réalisme²⁵ ». Pour Kundera, ainsi que pour Robbe-Grillet, le registre tragique correspondant aux sentiments intenses et aux situations extrêmes encombre tout effort pour représenter objectivement la réalité. Nonobstant cette proximité, la réponse de ces deux auteurs à cette inquiétude est complètement différente sur le plan littéraire. Cela est dû, à mon avis, à l'influence des romanciers centre-européens sur Kundera et, notamment, à celle de Gombrowicz.

À propos de Gombrowicz et de sa critique des avant-gardes des années soixante (le nouveau roman et la nouvelle critique), Kundera note : « On peut le trouver arrogant, injuste, mais on ne peut pas contester ceci : sa rencontre avec le modernisme occidental (notamment français) des années 60 est le conflit esthétique le plus important, le plus révélateur de cette époque »²⁶. L'un des points de ce conflit concerne la notion d'objectivité. Gombrowicz trouvait suspecte la passion de l'objectivité et de la scientificité qui s'était emparée des sciences humaines et de la littérature française, et il la considérait comme un signe de déshumanisation²⁷. Il avançait l'idée que la recherche de l'objectivité, dans laquelle il se lançait lui aussi, était stérile si elle ne s'équilibrait pas par la tendance contraire qui est de retourner à l'homme. Dans cet appel à une « objectivité humaniste »²⁸, et contrairement aux déclarations théoriques de nouveaux romanciers, Gombrowicz et Kundera estiment que la forme du roman et le personnage romanesque en tant qu'ego expérimental pourraient jouer un rôle substantiel.

Le lyrisme et la prose

Kundera étudia amplement le lyrisme dans *La vie est ailleurs*, en créant le personnage de Jaromil²⁹. Dans ce roman prend forme son antilyrisme qui deviendra par la suite une des pierres angulaires de sa production romanesque et essayistique. Notons que *La vie est ailleurs* n'est pas un livre sur la poésie, mais sur l'attitude lyrique ; la notion de lyrisme ne se limite pas à une branche de la littérature, mais « elle désigne une certaine façon d'être [...] le poète lyrique n'est que l'incarnation la plus exemplaire de l'homme ébloui par sa propre âme et par le désir de se faire entendre »³⁰. L'attitude lyrique est animée par l'inspiration de l'absolu. Elle est attirée par les objets qui ont l'allure de l'absolu ou (mais cela revient au même) elle tente d'absolutiser les choses autour d'elle. Si Kundera choisit d'aborder le lyrisme surtout à partir de la poésie, c'est parce que la poésie constitue la forme littéraire la plus susceptible d'être contaminée par le lyrisme.

Jaromil, le personnage principal du roman est l'incarnation parfaite de l'attitude lyrique. Il s'agit d'un jeune homme sensible, raffiné et doté d'un talent poétique authentique. Il 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 en prison ou à la mort. Tout le roman

²⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, p. 67.

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ Milan Kundera, « À bâtons rompus », dans *L'Atelier du roman* n° 5, Arlea, hiver 1995, p. 121-122.

²⁷ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, 1959-1969, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 507.

²⁸ Je dois cette formule à Philippe Zard, qu'il en soit ici remercié.

²⁹ Je reprends ici les points les plus importants de mon article : « “Je n'ai pas quitté la poésie, je l'ai trahie” : aspects de l'antilyrisme dans l'œuvre de Milan Kundera ». Disponible en ligne sur : <http://dia-keimena.frl.auth.gr/images/intertextes-20.pdf>

³⁰ Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 1003.

tourne autour de l'élucidation de ce mystère. 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 moi ou le détachement du poète de la réalité afin de se concentrer sur la peinture de sa vie intérieure³¹, sont repris et réinterprétés par Kundera de telle façon qu'ils deviennent synonymes du narcissisme et responsables du mauvais sort de son personnage.

En ce qui concerne les raisons derrière sa décision de traiter ce sujet, Kundera indique dans *Les Testaments trahis* que le personnage principal de son roman est inspiré par le choix des artistes d'avant-garde, notamment des poètes, de se ranger du côté des régimes totalitaires³². Animées par la haine du bourgeois et la passion révolutionnaire³³, désirant ardemment sortir de l'isolement social dans laquelle la société bourgeoise les avait condamnées, ces âmes lyriques sont devenues les chantres des atrocités. *La vie est ailleurs* constitue donc une dénonciation de la complicité entre le lyrisme et la terreur dont l'objectif est de faire réfléchir le lecteur sur cette alliance paradoxale.

À cela, il faudrait ajouter aussi que Kundera connaissait, par sa propre expérience, les raisons à l'origine de ces égarements 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 ait 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 »³⁴.

Il s'agit donc d'un changement violent de perspective qui l'a conduit à attaquer dans *La vie est ailleurs* le mythe entourant la figure du poète, un mythe auquel probablement lui-même avait cru pendant sa jeunesse. En outre, à partir de son expérience personnelle, il a également construit sa figure idéale de romancier en tant que produit d'une conversion au réel. Pour Kundera, en effet, le génie romanesque ne se réduit pas à un don naturel ni à l'habileté technique, mais il est le fruit 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.

La notion de prose chez Kundera, outre sa signification évidente, entendue en tant que forme du discours distincte des vers, comporte plusieurs autres acceptions. La première, qui est redevable à Hegel, désigne un trait caractéristique des Temps modernes. Le monde devient prosaïque dans la mesure où les idéaux élevés cèdent leur place à un monde rationnellement organisé. Dans le chapitre « prosaïsmes actuels »³⁵ de son *Esthétique*, Hegel souligne le fait

³¹ « 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, imaginatif, 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 ». Hegel, *Cours d'esthétique*, T. III, op. cit., p. 396-397.

³² Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit. p. 905.

³³ 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.

³⁴ Entretien avec Normand Biron, *Liberté*, Volume 21, numéro 1 (121), janvier-février 1979, disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/60129ac>

³⁵ Hegel, *Cours d'esthétique*, T.I, op. cit., p. 258.

que l'existence d'un État et le développement des rapports juridiques, politiques et moraux du monde moderne subordonnent les individus à un ordre fixe, ayant pour conséquence la perte de l'autonomie de ces derniers. L'autonomie ou la libre individualité était la caractéristique de l'époque héroïque, constituant le fondement de l'action des héros épiques et l'idéal que l'art œuvrait à représenter. Hegel constate qu'un autre type d'héroïsme émergera pour la dernière fois à l'époque de la chevalerie et des rapports féodaux. Il ne s'agit plus d'un « héroïsme d'autonomie, mais d'un héroïsme de soumission »³⁶ provenant de la sensibilité chrétienne et animé par les valeurs de l'honneur, de l'amour et de la fidélité. Au fur et à mesure que le monde devient prosaïque, la religion et la chevalerie disparaissent aussi. Don Quichotte de Cervantès est considéré comme le point de transition parce qu'il tourne en dérision la possibilité de l'existence de l'idéal chevaleresque et signale, en même temps, la venue du monde de la prose, soit le terrain d'épanouissement de l'art du roman.

Le terme de prose désigne également chez Kundera un aspect de la réalité : « sa face quotidienne, concrète, momentanée et qui se trouve à l'opposé du mythe »³⁷. Certaines des plus belles pages des essais de Kundera sont consacrées à la description des innovations formelles à travers lesquelles certains romanciers, fascinés par cet aspect de la réalité, ont essayé de capter la prose de la vie. Pour donner deux exemples, Kundera étudie la différence de la fonction de la scène chez Dostoïevski et chez Flaubert. Il démontre qu'à l'encontre du romancier russe qui a eu pour but le dramatique, Flaubert est animé par une passion du concret qui permet la coexistence du dramatique et du banal sur la même scène, comme cela arrive dans la réalité. Là où Dostoïevski élimine tout élément indépendant de l'action, afin de créer de la tension narrative, Flaubert n'hésite pas à envahir les scènes sentimentalement chargées pour ses personnages d'éléments hétérogènes et futiles³⁸. À la même occasion Kundera procède à une très belle comparaison, dans *Les Testaments Trahis*, entre les métaphores lyriques de Verlaine et de Rilke, qui visent à éblouir le lecteur par l'évocation d'une belle image visuelle, et la métaphore phénoménologique ou existentielle de Kafka qui est « animée exclusivement par la volonté de déchiffrer, de comprendre, de saisir les sens de l'action des personnages »³⁹.

À la découverte de la prose de la vie fait obstacle une certaine tendance de l'homme que Kundera décrit ainsi :

[...] 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 entièrement⁴⁰.

Cette phrase nous conduit au cœur de l'anthropologie romanesque selon Kundera. Peu importe le terme qu'on emploie pour décrire les divers aspects de cette tendance d'auto-illusion de l'homme – bovarysme chez Jules de Gaultier, mauvaise foi chez Sartre, inauthenticité chez Gombrowicz, mensonge romantique chez René Girard –, son exploration et son dévoilement constituent, d'après Kundera, un des thèmes majeurs de l'art romanesque. De plus, la mise à nu de cette tendance fait naître une des formes les plus importantes du comique chez Kundera.

³⁶ *Ibid.*, p. 129.

³⁷ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 834.

³⁸ *Ibid.*, 832-833.

³⁹ *Ibid.*, 823.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 834-835.

Le comique

Plusieurs titres de livres ou de nouvelles de Kundera, tels que *La Plaisanterie*, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *Personne ne va rire*, *Risibles amours* sont indicatifs du rôle que le comique joue dans l'œuvre de l'écrivain. Comme l'avait justement remarqué un lecteur de Kundera, le rire dans son univers romanesque « est une sorte de basse continue [...] sans le secours duquel aucune mélodie ne s'entend. Évidemment, chez Kundera on rit sur tous les tons »⁴¹.

Kundera opère une première distinction au sein du comique entre le couple humour-ironie et le rire bas. Sans cacher son amour pour les blagues obscènes ou les farces, il met surtout l'accent sur la dualité humour-ironie qui engendre l'ambiguïté : « L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive de certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté »⁴². Il en est de même de la définition de l'humour dans *Le Rideau*. Ce qui attire son attention est *un comique plus fin et infiniment précieux*. Il s'agit de l'humour qui se manifeste quand « une réalité subitement, se découvre dans son ambiguïté, [que] les choses perdent leur signification apparente, [que] l'homme en face de nous n'est pas ce qu'il pense être »⁴³.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, nous repérons un autre couple de rires⁴⁴. Le premier est un rire qui exprime l'accord du rieur avec l'être. Kundera donne trois exemples. Le premier est le rire des enfants allongés sur un lit qui arrivent à l'extase en s'adonnant à un rire qui n'a pas d'objet précis. Le rire alors, constate Kundera, est au-delà du comique, c'est un rire sérieux. Il y a aussi le rire d'un garçon et d'une fille qui se tiennent par la main et traversent un beau paysage en proclamant leur satisfaction d'être au monde. C'est enfin le rire des anges qui se réjouissent de la création divine pleine de sens. Selon Kundera, la même manifestation physiologique, le rire, peut exprimer une attitude à l'égard du monde absolument opposée au rire des enfants, des amoureux, et des anges. C'est le rire du diable provenant de la constatation de l'absurdité du monde, de son manque de sens. Dans un entretien avec Philip Roth, Kundera reprend et développe son idée. Ces deux rires portés à l'extrême révèlent une apocalypse à deux visages. :

[...] d'un côté le rire enthousiaste des anges fanatiques, tellement convaincus du sens de leur monde qu'ils sont prêts à pendre quiconque ne partage pas leur joie ; et l'autre qui s'élève en face qui proclame que tout est devenu absurde... La vie humaine est bornée des deux abîmes : d'un côté le fanatisme, de l'autre le scepticisme absolu⁴⁵.

L'idée d'un rire satanique renvoie à mon avis au texte de Baudelaire intitulé « De l'essence du rire »⁴⁶ dans lequel une des catégories du rire est également qualifiée de satanique. Je ne vais pas aborder toutes les sous-divisions variées des catégories du rire dans ce texte. Je retiens seulement, en suivant sur ce point un excellent travail de Bernard Sarrazin sur le rire chez Baudelaire⁴⁷, que ce dernier dépeint, à partir de la catégorie du rire satanique et

⁴¹ Mathieu Bélisle, « On ne badine avec le rire », *Le Magazine littéraire*, n° 507, avril 2011, p. 74-75.

⁴² Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 722.

⁴³ Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 1016.

⁴⁴ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 984-985.

⁴⁵ Philip Roth, *Parlons travail*, Gallimard, folio, 2004, p. 142.

⁴⁶ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1855), Paris, Sillage, 2008.

⁴⁷ Bernard Sarrazin. « Prémices de la dérision moderne. Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire ». *Romantisme*, 1991, n° 74, p. 47. Disponible sur :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1991_num_21_74_5814

notamment de celle du grotesque ou comique absolu, une première forme de l'humour noir. Il prépare ainsi le terrain pour le rire agressif de Zarry et de Bataille ainsi que pour l'humour violent et autodestructif de certains surréalistes tels que Vaché, Rigault et Cravan. Ce type de rire a un fort aspect métaphysique : c'est la réaction comique à la mort de Dieu. Le rire chez Kundera partage avec ces auteurs la même source métaphysique, sans néanmoins atteindre la même extrémité. Devant l'abîme du relativisme, Kundera arrive à tirer des éléments positifs qui engendrent un humour très différent de l'humour des écrivains mentionnés ci-dessus : « les choses sont plus légères qu'il n'y paraissait, elles nous laissent vivre plus librement, elles cessent de nous opprimer sous leur austère sérieux »⁴⁸.

Il s'agit d'une forme de comique que Kundera repère dans certaines œuvres et qui l'émeut particulièrement : « Il y a des œuvres dans l'art moderne qui ont découvert un inimitable bonheur d'être, le bonheur se manifestant par l'euphorique irresponsabilité de l'imagination, par le plaisir d'inventer, de surprendre, voire de choquer par une invention »⁴⁹. Il précise qu'il s'agit d'un bonheur qui n'est ni idyllique ni romantique, mais d'un bonheur portant la marque de l'humour. Dans *Les Testaments trahis*, il fait une liste de telles œuvres en remarquant, non sans nostalgie, que leur époque est révolue :

[...] la *Cirkus Polka* de Stravinsky [...] toute l'œuvre de Miro, les tableaux de Klee ; de Dufy ; de Dubuffet ; certaines proses d'Apollinaire, et de Cocteau ; le Janacek de sa vieillesse ; l'époque du bonheur (de ce bonheur rare qu'illumine l'humour) était terminée ; après la Seconde Guerre mondiale, seuls les très vieux maîtres Matisse et Picasso ont su, contre l'esprit du temps, le garder encore dans leur art⁵⁰.

C'est probablement par nostalgie pour cette forme d'humour, par curiosité pour la beauté et les possibilités existentielles et esthétiques de cette attitude insouciant devant la réalité, que Kundera a écrit *La Valse aux adieux*, son roman le plus ludique et qui combine, comme il le remarque lui-même, « l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme »⁵¹.

Il y a, dans ce roman, deux catégories de personnages. La première comprend les victimes typiques de l'ironie romanesque que l'on trouve également dans ses autres romans. Kundera crée des situations qui déstabilisent les idées les plus solides de ces personnages sur le monde et sur eux-mêmes. Il tire constamment le tapis sous leurs pieds dans le but de démontrer au lecteur que l'homme n'est jamais celui qu'il prétend être. Mais l'amertume des désillusions politiques et des déceptions personnelles de ces personnages ne donne pas à ce roman sa tonalité fondamentale. Parce que Kundera allège le récit de la pesanteur des malheureuses expériences, en introduisant des parenthèses comiques. Toutes les misères des autres personnages se dissipent, lorsqu'ils sont mis en contact avec la joyeuse folie du médecin Skreta et surtout l'hédonisme insouciant de Bertlef. Leur présence, l'effet que cette présence exerce aussi bien sur les autres personnages que sur le lecteur atteste, à mon avis, la réalisation réussie de l'intention de Kundera de créer, contre l'esprit du temps, une œuvre qui dégage un sentiment de bonheur portant la marque de l'humour.

⁴⁸ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 984.

⁴⁹ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 807.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, dans *Œuvre II*, op. cit., p. 700.

Continuité ou conservatisme ? Dans la bibliothèque de Milan Kundera

Laurent PADOVANI

(Centre de recherche en littérature et poétique comparées, U. Paris-Nanterre)

Continuité ? Conservatisme ? L'un et l'autre termes conduisent à réfléchir un certain rapport de Milan Kundera et son œuvre à un objet : le roman en tant qu'art, dans sa temporalité. Si la notion de *continuité* a à voir avec les idées de succession, d'enchaînement voire de direction et de sens, d'éléments d'un ensemble défini de termes, celle de *conservatisme* y ajoute une sorte d'épaisseur.

La neutralité, ou l'objectivité, de la notion de *continuité* autorise de l'utiliser sans précautions excessives ; la notion de *conservatisme*, elle, parce qu'elle a été élaborée en premier lieu dans le domaine de l'histoire des idées politiques, est d'un usage plus délicat quand elle est transposée dans celui de l'histoire de l'art.

Notre proposition sera non pas de suivre la méthode traditionnelle d'une définition préalable de la notion, mais de suivre le chemin indirect d'une réflexion à partir d'une position déterminée, d'un certain objet, en presumant qu'il nous mènera à la fin à proximité de cela même dont nous nous étions écarté initialement. Cet objet est une forme de bibliothèque, que je présenterai et appellerai par la suite *métabibliothèque*.

Dans une première partie, je tenterai de dégager cette *idée du roman* propre à Milan Kundera. Ensuite, j'essaierai de mettre en évidence comment les essais explicitent l'inscription de l'œuvre de Milan Kundera dans une histoire personnelle du roman, en se connectant à la *métabibliothèque*. Puis, au travers de l'étude de deux cas, j'esquisserai une analyse du fonctionnement de cette *métabibliothèque* connectée dans les romans.

Dans sa leçon inaugurale du Collège de France, William Marx écrit :

Lire, étymologiquement, c'est *legere* : recueillir, choisir, butiner. Et *legere*, c'est choisir à l'intérieur d'une bibliothèque. Nous avons tous en nous des bibliothèques inconscientes, des bibliothèques mentales, des bibliothèques invisibles, qui donnent sens à chaque texte littéraire et clôturent également sa signification. (W. Marx, *Vivre dans la bibliothèque du monde*, p. 50-51).

Lire l'œuvre de Kundera, c'est comme entrer dans une bibliothèque. Dans les essais, mais aussi une bonne part de ses romans, on rencontre un grand nombre de références à des auteurs et des œuvres, de citations, de commentaires et d'interprétations. Et c'est ce vaste ensemble référentiel que je considérerai comme une bibliothèque d'un type particulier, la *métabibliothèque*.

Considérons la bibliothèque comme un ensemble ordonné de livres choisis. Une bibliothèque est donc plus qu'une simple accumulation d'objets, elle est le résultat d'une collection. Notre première hypothèse est que Milan Kundera construit sa collection à partir d'une certaine *idée du roman*.

L'idée du roman selon Milan Kundera

En exergue à *L'Art du roman*, il écrit : « 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 parler » (Kundera, *L'Art du roman*, p. 701). L'entreprise de Milan Kundera, qu'il poursuivra avec la publication de trois autres essais (*Les Testaments trahis* en 1993, *Le Rideau* en 2005, *Une Rencontre* en 2009) vise un objet : l'*idée du roman*. Dire ici que l'objet se tient dans l'œuvre romanesque, c'est non seulement indiquer la présence de cet objet qu'on pourrait extraire pour en discuter, mais aussi affirmer qu'il détermine par son existence la forme de ce qui le contient. Dans notre raisonnement, il convient en premier lieu de dégager cette *idée du roman*, que Kundera n'a pas cessé d'explicitier, de répéter et de préciser dans ses quatre essais. Au risque de s'engager dans un raisonnement circulaire, il nous semble que c'est depuis cette position que le reste s'organise : « la vision de l'histoire du roman », bien sûr, mais aussi la situation de Kundera qu'on tente ici d'apprécier en termes de continuité et conservatisme.

Dans la liste des « soixante-neuf mots » de *L'Art du roman*, Kundera propose sa définition : « Le roman : grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence » (*idem*, p. 798). La concision de la proposition dans son apparente simplicité recouvre des implications importantes. Tout d'abord, la définition affirme l'existence d'une instance : l'auteur. Le roman serait précisément le résultat d'une certaine activité littéraire de cet individu. « Depuis Cervantès, voilà la marque première et fondamentale d'un roman : c'est une création unique et inimitable, inséparable de l'imagination d'un seul auteur » (Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? », dans *Le Rideau*, p. 1077). Dans sa conception du roman, l'auteur, dont les fonctions et l'existence même ont été discutées et débattues dans le champ des études littéraires pendant quelques décennies au siècle dernier, occupe la place principale. Non seulement il crée le roman, mais aussi il en est le maître et possesseur. En d'autres termes, on pourrait dire que l'auteur en est à la fois le producteur et le propriétaire. Dans le cas de l'œuvre de Kundera, la relation auteur-roman peut être décomposée en trois ordres de relation.

Le premier d'entre eux, qu'on pourrait appeler *médian*, est celui de la relation du créateur à sa créature en tant qu'objet unique et complet. Avant que d'être instancié, l'auteur est une personne, un individu, qui fait matière de son imagination pour écrire. La singularité de l'auteur en tant qu'individu, la matière de ce qui est mis à l'œuvre par lui, garantissent en conséquence l'unicité du roman. En tant qu'objet achevé par l'auteur, le roman trouve dans ce geste la garantie de sa complétude.

Le deuxième ordre, qu'on pourrait appeler *intérieur*, est celui où l'auteur est comme hypostasié en figures ou voix qui se manifestent à l'intérieur du texte lui-même. Ce à quoi je fais référence ici, ce sont les endroits, nombreux et assez caractéristiques dans les romans de Kundera, de distanciation, les « *digressions* », cette façon d'« abandonner pour un moment l'histoire romanesque » (*idem*, p. 758), qui prennent la forme de méditations, d'interrogations ou bien de parties essayistiques. Ce peut-être aussi des références autobiographiques, jusqu'à des cas de métalepse avec l'introduction de Kundera lui-même en personnage de son roman. Comme il le dit à Philip Roth, à l'occasion d'une discussion à propos de sa conception du travail de romancier, « la forme romanesque autorise une énorme liberté » (Philip Roth, « Parlons travail », dans *Pourquoi écrire ?*, p. 361-362).

Le dernier ordre, qu'on appellerait *supérieur*, est celui qui prolonge et radicalise la relation du premier ordre. L'achèvement du texte puis sa publication ne signifient pas la disparition de l'auteur. La garantie, qu'il engage dès le début de son geste auctorial, recouvre l'œuvre même après sa publication. Être auteur ce n'est pas seulement donner naissance à un texte, c'est d'une part avoir autorité sur lui dans toutes les formes qu'il prendra - et nous savons quelle attention Kundera accorde aux traductions de ses œuvres : désormais, les

traductions françaises des ouvrages qui avaient été écrits en tchèque ont été révisées par lui entre 1985 et 1987 et « ont la même valeur d'authenticité » que les textes originaux – mais d'autre part, être auteur c'est avoir droit de mort sur ses œuvres, c'est pouvoir renier, annuler, ce qui procède de soi. L'œuvre d'un auteur, ça n'est pas seulement chaque ouvrage, c'est aussi la somme de ses ouvrages, c'est la totalité qu'il a en vue et qui, finalement, doit faire unité. Ajoutons encore que, si les essais de Kundera sont une contribution inestimable à la réflexion sur la littérature et le roman, s'ils sont devenus une pièce indispensable dans son grand œuvre, ils participent aussi d'un considérable désir de contrôle de son œuvre jusqu'à sa réception. Comme si, en explicitant, il donnait implicitement et en même temps le cadre et les règles du jeu de lecture.

Enfin, l'*omniprésence* de l'auteur Kundera, si elle est *omnipotence*, n'est pas *surprésence*. L'auteur est omniprésent dans le contact immédiat à son œuvre, dans son œuvre même, dans le retrait dans sa toute-puissance et dans la volonté de définir la modalité d'actualisation du texte par la lecture, mais Kundera, reprenant la position de Marcel Proust contre Sainte-Beuve, prévient la menace de la « *fureur biographique* ». Personnellement, il se tient en retrait médiatique : sa biographie, il l'a réduite à quelques lignes ; il s'est effacé derrière son œuvre au point d'affirmer que l'auteur « *est son œuvre* ». Pour conclure, citons ce passage :

Bien sûr, tout romancier puise bon gré malgré dans sa vie ; il y a des personnages entièrement inventés, nés de sa pure rêverie, il y en a qui sont inspirés par un modèle, quelquefois directement, plus souvent indirectement, il y en a qui sont nés d'un seul détail observé sur quelqu'un, et tous doivent beaucoup à l'introspection de l'auteur, à sa connaissance de lui-même. Le travail de l'imagination transforme ces inspirations et observations à un point tel que le romancier les oublie. Pourtant, avant d'éditer son livre, il devrait penser à rendre introuvables les clés qui pourraient les faire déceler ; d'abord à cause du minimum d'égards dû aux personnes qui, à leur surprise, trouveront des fragments de leur vie dans un roman, puis, parce que les clés (vraies ou fausses) qu'on met dans les mains du lecteur ne peuvent que le fourvoyer ; au lieu des aspects inconnus de l'existence, il cherchera dans un roman des aspects inconnus de l'existence de l'auteur ; tout le sens de l'art du roman sera ainsi anéanti comme l'anéantit, par exemple ce professeur américain [...] qui, armé d'un immense trousseau de passe-partout, a écrit la grande biographie d'Hemingway... (Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 994).

Ainsi, ce qui caractériserait le roman n'est pas tant le format, autrement dit son système général de règles structurelles et esthétiques, qu'un certain fonctionnement du sujet (le thème existentiel) au moyen d'opérateurs (les personnages). C'est là que se trouverait le point crucial : le sujet du roman, quel qu'il soit, doit toujours avoir en vue un aspect de la condition humaine, explorer « ce qu'est la vie humaine », révéler « des possibilités jusqu'alors occultées de l'existence en tant que telle ; autrement dit, découvrir ce qui est caché en chacun de nous »... A bien des endroits de son œuvre, jusque dans son roman le plus célèbre, Kundera martèle l'impératif dont il charge le roman. Voilà sa mission, voilà sa morale, pour reprendre l'expression de Broch : « la connaissance par le roman ». Et peu importe que le sujet soit ou non une intrigue ; ce qui importe, au fond, c'est la situation existentielle qui est mise en jeu par le texte. La « mise en jeu » est mise en fonction d'un aspect de l'être-dans-le-monde, elle n'a de sens que pour des individus, des êtres humains. Si nous accordons de la valeur à la métaphore de la « mathématique existentielle » dont il se sert quelquefois, on peut concevoir la relation des personnages au sujet du roman comme une fonction au sens mathématique. Les personnages seraient les termes ou les variables de la fonction, ce sont eux qui feraient fonctionner l'expression élaborée par le romancier d'une certaine situation existentielle. La situation problématisée existant pour des individus, les personnages en tant que valeurs la mettraient à l'épreuve, c'est-à-dire l'expérimenteraient afin de pouvoir en dégager des

conséquences. À Christian Salmon, Kundera répond : « Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental » (Kundera, « Entretien sur l'art du roman » dans *L'Art du roman*, p. 726). Le personnage est le foyer de l'invention, de l'imagination de l'auteur. Et en même temps qu'il est une abstraction, il est une cristallisation de la part d'indétermination, d'incertitude et de liberté propre à l'individu, l'ego qui pense. Dans cette conception du roman, l'existence du personnage est une nécessité. Il est en même temps ce pour quoi et ce par quoi le roman fonctionne. Et toute distance à lui opérée dans le texte, les passages méditatifs ou interrogatifs, de forme essayistique, n'ont de valeur qu'en fonction de lui : « Surtout, [la réflexion romanesque] ne quitte jamais le cercle magique de la vie des personnages ; c'est la vie des personnages qui la nourrit et la justifie » (Kundera, *Le Rideau*, p. 1057). Si le roman pense, s'il y a une « pensée du roman », alors elle n'existe et n'a de valeur que sous la condition de l'existence des personnages, dans le fonctionnement de la totalité du texte. Et, dans le prolongement de la métaphore mathématique, le texte romanesque est comme une structure de la logique mathématique.

Une conscience historique du roman

L'*idée du roman* qu'exprime Kundera dans sa grande concision et son apparente simplicité est contraignante et la question, alors, est d'évaluer son champ de validité. Ce ne sera pas ici une évaluation par comparaison à d'autres définitions ou conceptions, de praticiens ou de théoriciens, le but n'est pas de proposer la juste définition de ce qu'est le roman, mais bien plutôt de trouver dans l'expression de Kundera elle-même les termes de sa pondération, de la comprendre dans la relation qu'il entretient avec une « histoire du roman ». Son idée subjective du roman, qu'il assume, est la position à partir de laquelle s'ouvre sa vision d'une histoire du roman. Et en historicisant son objet, il délimite la portée de sa définition.

Si le basculement de l'Europe du Moyen âge dans les Temps modernes est bien une révolution des cadres de pensées, un changement de paradigme, alors il ouvre à la transformation du rapport de l'être humain au monde. L'idée du Dieu chrétien constituait le centre organique des sociétés européennes au Moyen âge, sa valeur absolue. Quand cette valeur centrale et unificatrice a commencé de s'éloigner et s'effacer progressivement, elle a cédé sa place à l'être humain. L'individualisme a pris alors son essor et l'être humain est devenu la mesure de toute chose. Il y eut des romans avant les Temps modernes, il y a des romans ailleurs qu'en Europe. Cependant, il y eut ici et alors une mutation du roman. Et son émergence est consubstantielle à l'avènement d'une nouvelle époque de l'histoire européenne. Comprendre donc l'existence du roman en tant qu'art reconduit à la situation historique d'un espace culturel, d'une civilisation déterminée.

Les Temps modernes ont fait de l'homme, de l'individu, d'un ego pensant, le fondement de tout. De cette nouvelle conception du monde résulte aussi la nouvelle conception de l'œuvre d'art. Elle devient l'expression originale d'un individu unique. C'est dans l'art que l'individualisme des Temps modernes se réalisait, se confirmait, trouvait son expression, sa consécration, sa gloire, son monument. (Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 998)

C'est dans ce contexte général que Kundera situe les conditions de possibilité d'existence du roman en tant qu'art. L'ego imaginaire, la situation existentielle, l'auteur, la « passion de connaître » (Kundera, *L'Art du roman*, p. 707) : les termes par lesquels il élabore son *idée du roman* sont directement liés à cette nouvelle époque de l'histoire de l'Europe. La sécularisation du monde ne signifie pas l'effacement de tout idéalisme mais la mise sous tension de ce pôle avec un autre pôle, terrestre et proprement humain. Ainsi, dans *Le Rideau* (p. 1015), Kundera définit-il un terme occulté dans la définition du roman citée précédemment

: « La prose : ce mot ne signifie pas seulement un langage non versifié ; il signifie aussi le caractère concret, quotidien, corporel de la vie ». En somme, le champ de validité de sa définition générale du roman est limité doublement, par l'espace culturel concerné et par sa temporalité :

Le roman que j'appelle européen se forme au midi de l'Europe à l'aube des Temps modernes et représente une entité historique en soi qui, plus tard, élargira son espace au-delà de l'Europe géographique (dans les Amériques, notamment). Par la richesse de ses formes, par l'intensité vertigineusement concentrée de son évolution, par son rôle social, le roman européen (de même que la musique européenne) n'a son pareil dans aucune autre civilisation. (Kundera, « Soixante-neuf mots », dans *L'Art du roman*, p. 798-799).

La définition initiale du roman n'est donc pas absolue. Et ce à quoi il parvient, en opérant par extraction depuis son œuvre, c'est à une double affirmation d'identité :

- Les romans qu'il écrit sont des romans européens.
- Le romancier qu'il est est européen.

C'est dans ce cadre qu'il s'inscrit avec son œuvre. C'est dans ce cadre qu'il appelle à être lu et évalué. Car en corrélant l'explicitation de son *idée du roman* au dévoilement de sa bibliothèque intérieure, Milan Kundera effectue une opération plus complexe : il connecte son œuvre romanesque à la grande bibliothèque de l'Europe, à « l'histoire du roman » européen. Les connexions sont trop nombreuses pour en faire le recensement. Je me bornerai à en relever quelques-unes.

Puisque le roman a une histoire, en premier lieu, il y a les fondateurs de cet art nouveau apparu avec les Temps modernes : Cervantès et Rabelais. C'est le geste qu'ils ont lancé qui doit être poursuivi, c'est l'histoire de l'art qu'ils ont fondé qui doit être continuée. Découvrir des aspects de la condition humaine dans un monde duquel Dieu est éloigné, non pas par des traités philosophiques ou scientifiques, mais au moyen de l'imagination. Non pas réfléchir cette condition dans un rapport unique aux idées et aux idéaux, mais dans la concrétude de l'existence humaine, dans le monde de la prose, à hauteur d'homme, celle des personnages.

L'art du roman naît-il dans un éclat de rire, « comme l'écho du rire de Dieu » (*idem*, p. 806) ? L'art du roman est la demeure du non-sérieux, de l'humour, de l'ironie, de l'incertitude, de la complexité, c'est là que réside sa sagesse. Ce sont les romans de Rabelais et Cervantès, de Sterne et Flaubert, de Kafka aussi, qu'il adresse au lecteur.

Le roman est un art de la narration, on y raconte des histoires, celles de personnages : Alonso Quijada, Anna Karénine, Joseph K., Esch,... Il est aussi son interruption, sa digression, la distance à soi à l'intérieur de lui-même. Le roman réfléchit, il pense : c'est en direction de *Tom Jones* et *Tristram Shandy*, *L'Homme sans qualités* et *Les Somnambules* qu'il oriente le lecteur.

Le roman est l'art de la « grande forme de la prose » et en même temps de la liberté quasi illimitée de la forme. Qu'est-ce dire, si ce n'est que la forme du roman est plus qu'un ensemble normé de techniques. D'une part, sa grande liberté coïncide avec sa faculté d'intégration d'autres formes littéraires telles que la philosophie, la poésie, l'essai, le journalisme, des propositions scientifiques. Cette faculté d'intégration implique le travail de composition, qui est « un des signes génétiques de l'art du roman ». D'autre part, la forme est un moyen de répondre à une problématique choisie à laquelle est confronté le roman. Aux fondateurs, aux grands anciens déjà cités, ajoutons Richardson, Choderlos de Laclos, Diderot, Balzac, Dostoïevski, Tolstoï, Proust, Joyce, Broch...

Les entrées dans la *métabibliothèque* sont multiples, les combinaisons de connexions innombrables, leurs longueurs extensibles infiniment. En tant que bibliothèque, il convient d'en apprécier quelques caractéristiques. La première d'entre elles est qu'elle accueille des

œuvres dont les textes originaux sont écrits dans différentes langues européennes : l'espagnol, le français, l'anglais, l'allemand, le russe... Je mentionne sans m'y attarder l'avis de Kundera à propos de la réception des œuvres dans leur traduction et, en quelque sorte, l'éloge qu'il fait de lumineuses lectures à partir de traductions (par exemple, la lecture de Dostoïevski par Gide). Ce qui conduit au deuxième point : la perspective de Kundera est celle de tout un espace culturel. C'est l'Europe comme civilisation qui est la matrice des œuvres. Encore faut-il rappeler la précision de Kundera : l'espace culturel déborde la stricte géographie du continent européen, il recouvre ses extensions qui sont, pour le dire simplement, les territoires de son expansion coloniale, raison pour laquelle, dans sa *metabibliothèque*, on trouve Aimé Césaire et Patrick Chamoiseau, Carlos Fuentes et Gabriel García Márquez, Ernest Hemingway, William Faulkner et Salman Rushdie... C'est l'histoire multiséculaire et connectée de ses parties qui rendent possible la connexion des œuvres entre elles. Le point suivant est la conséquence de la position ou perspective historiciste de Milan Kundera. En historicisant son objet, il introduit un sens de circulation dans les chaînes de connexions. La conscience historique génère le principe de continuité des œuvres. Si l'on reprend l'image de la bibliothèque, chaque rayon est ordonné dans un sens chronologique, quelle que soit son entrée.

La metabibliothèque en fonction. Deux études de cas

Si la *metabibliothèque* arrime l'œuvre de Kundera à l'histoire du roman, en la connectant à d'autres œuvres d'autres romanciers, elle est aussi un élément de son œuvre romanesque. Ce que nous tenterons de montrer, c'est que la *metabibliothèque* n'est pas qu'un objet de conservation et d'exposition, mais qu'elle est aussi un système dynamique intégré dans des dispositifs romanesques, qu'elle y fonctionne en s'actualisant. Pour cela, j'ai choisi deux romans, le plus célèbre : *L'Insoutenable légèreté de l'être*, et le dernier d'entre eux, que certains considèrent comme la « somme de toute l'œuvre » (François Ricard, « *L'Ignorance* », dans *Biographie de l'œuvre*, p. 1284) : *L'Ignorance*.

L'ouverture de *L'Insoutenable légèreté de l'être* est remarquable : deux chapitres brefs, une réflexion à partir d'une idée (le mythe de l'éternel retour de l'identique), une question sur les valeurs, la convocation d'images et de moments de l'Histoire (la Révolution française, la Terreur et Robespierre ; la Seconde Guerre mondiale, Hitler, l'extermination de masse), Jésus-Christ et sa crucifixion, deux philosophes (Nietzsche et Parménide). Le premier personnage fictionnel n'est introduit qu'au troisième chapitre : « Il y a bien des années que je pense à Tomas. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu pour la première fois » (Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 1143). Le personnage naît de réflexions, le roman d'une question existentielle. Comment résumer un tel roman ? Au moyen de quatre personnages qui forment deux couples – Tomas et Tereza, Sabina et Franz, reliés entre eux par la relation érotique entre Tomas et Sabina –, le roman réfléchit des catégories existentielles : la légèreté et la pesanteur, l'âme et le corps, le kitsch, la compréhension et l'ignorance dans le langage, l'érotisme et la fidélité dans la relation amoureuse, tout cela dans l'indétermination fondamentale de toute existence humaine, l'impossibilité de savoir ce qu'il convient de choisir : « Je l'ai vu, debout à une fenêtre de son appartement, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face, et il ne savait pas ce qu'il devait faire » (*ibidem*). L'indécision de Tomas fait signe d'un geste léger en direction de celle de Panurge « qui ne sait pas s'il doit ou non se marier », comme Kundera le rappelle dans son « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe » (Kundera, *L'Art du roman*, p. 807). Ce que je souhaite examiner ici, c'est la présence de la *metabibliothèque* dans les occurrences de ces éléments.

Le premier point qui nous semble important tient à la qualité des différentes références dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. La *métabibliothèque* est plus vaste qu'un corpus d'œuvres et de références romanesques. Certes, les références à des œuvres romanesques sont là et elles ont leur importance. D'abord, la référence à *Anna Karénine* de Tolstoï apparaît sous la forme simple du livre que Tereza tenait à la main (p. 1146). Plus loin (p. 1180), *Anna Karénine* est abordé en tant que texte, en tant que roman qui porte une réflexion existentielle (le hasard et l'enchaînement causal des actes) mais aussi une question propre à l'art du roman : quelle forme, quelle composition, convient pour saisir une situation existentielle ? La première occurrence de la référence est introduite comme un détail, un motif sans importance apparente, la dernière renvoie à la première : « Tereza se disait que leur rencontre reposait depuis le début sur une erreur. *Anna Karénine*, qu'elle serrait sous le bras ce jour-là, était la fausse carte d'identité dont elle s'était servie pour tromper Tomas » (p. 1200). Entre les deux occurrences, les couples fictionnels kunderiens font fonctionner la situation existentielle du roman comme connectés aux couples fictionnels tolstoïens.

Bien que non nommé, Broch est une autre référence proprement romanesque. La sixième partie « La grande marche » est entièrement consacrée à une réflexion sur le thème du kitsch, que le romancier autrichien avait abordé dans une conférence traduite en français dans « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil » (Broch, *Création littéraire et Connaissance*). Cette seule partie pourrait être connectée à *1918 : Huguenau ou le réalisme*, le troisième volet des *Somnambules*. Dans des proportions toutes différentes, elle est une autre proposition formelle et esthétique pour répondre à une critique exprimée par Kundera à propos de la composition de Broch (Kundera, « Notes inspirées par "*Les Somnambules*" », dans *L'Art du roman*, p. 746-747). Il travaille le thème en intégrant les propositions réflexives dans la trame fictionnelle, en tissant l'une et l'autre de sorte que la réflexion thématique et les lignes fictionnelles progressent harmonieusement en se nourrissant l'une l'autre. De sorte qu'il serait trop délicat d'extraire les propositions réflexives de leur tissu pour les rassembler en un objet indépendant ; que ce serait dénaturer et affaiblir la réflexion sur le kitsch. Celle-ci n'existe qu'en fonctionnant dans le texte, elle tire sa consistance et sa force de persuasion de sa connexion aux personnages.

Nous avons relevé que c'est une référence à Nietzsche, suivie d'une autre à Parménide, qui ouvrait le roman : deux philosophes donc. Plus loin, on rencontre la citation d'une sentence d'Héraclite : « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve » et l'image du « fleuve sémantique » (p. 1209) ; et aussi Platon et le mythe des humains hermaphrodites du *Banquet* (p. 1334). À ces références à la philosophie occidentale on peut ajouter celle à l'*Ancien Testament*, avec l'image de l'enfant Moïse abandonné dans son panier (p. 1144), à des théologiens chrétiens (Valentin, saint Jérôme, Scot Érigène) (p. 1338 ; p. 1339). Je m'attarderai sur la référence à l'*Œdipe-roi* de Sophocle (p. 1147 ; p. 1262 ; p. 1273). Sa première occurrence au chapitre 4 de la première partie apparaît d'abord comme un détail, une simple image mobilisée pour illustrer la représentation intérieure de Tomas quand il pense à Tereza. Le mythe n'est qu'un cliché : un enfant abandonné, sauvé quand il est perdu, perdu parce qu'il est sauvé. L'image indique le tragique de l'existence d'Œdipe par la réduction à une intrigue, à une action aporétique. Cependant, elle est convoquée à plusieurs autres endroits du texte. À la fin de la quatrième partie, comme *Anna Karénine*, elle réapparaît en livre, « une traduction de l'*Œdipe* de Sophocle », dans la bibliothèque d'un appartement dans lequel Tereza rejoint son mystérieux amant. Mais c'est la cinquième partie : « La légèreté et la pesanteur » qui dévoile la fonction de la référence. En la lisant, le lecteur comprend qu'elle était chargée dès le début d'une valeur sémantique qu'il aura pu ignorer. Le motif était caché dans son apparence de détail. Dès le début, il était connecté à l'idée nietzschéenne de l'éternel retour, pour alimenter la réflexion sur une condition de l'existence humaine : l'ignorance fondamentale de l'être humain. Que faut-il faire ? Que faut-il vouloir ? Quelle est la valeur

d'une action quand celui qui l'engage est ignorant ? Œdipe, le vainqueur des énigmes est la figure tragique de l'ignorance.

Pour reprendre l'expression de Kvetoslav Chvatik, les références extraromanesques expriment « l'arrière-plan intellectuel du roman, sur lequel [Kundera] développe l'histoire des deux couples marquants... » (*Le Monde romanesque de Milan Kundera*, p. 153). Allons plus loin : toutes les références sont plus qu'un arrière-plan intellectuel et culturel, elles sont un réseau de connexions mobilisées pour alimenter la réflexion engagée par le roman. C'est dans la continuité des gestes de Rabelais et de Broch, qui ont mobilisé tout ce qui était nécessaire pour mettre à l'œuvre leur projet qu'il convient de lire le geste de Milan Kundera. C'est aussi dire et rappeler que le roman en tant qu'œuvre de l'esprit appartient toujours à un esprit plus vaste, à une matrice. Qu'une histoire préexiste à toute histoire du roman. Ou pour le dire autrement, qu'il fonctionne dans un réseau de connexions à une *hyper-bibliothèque* qui contiendrait toutes les références possibles à toutes les catégories des créations de l'esprit.

En proposant une rapide lecture de *L'Ignorance*, je souhaiterais mettre en évidence un autre aspect du fonctionnement de la *métabibliothèque*.

En peu de mots, disons que *L'Ignorance* est une méditation sur la nostalgie, l'identité et le sentiment d'appartenance à quelque chose, un pays, une famille, une langue, au moyen de deux personnages, Josef et Irena, exilés tchèques dont le roman raconte le moment de leur retour au pays natal après des années d'éloignement, quand le rideau de fer disparaît.

Contrairement à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le premier chapitre, très bref, introduit immédiatement un des personnages : Irena, et la situation existentielle : le retour d'exil. Dans la discussion entre Irena et Sylvie, son amie française, l'idée de retour apparaît en premier lieu sous une forme indirecte et non encore dite pour désigner une anomalie (l'inaction, l'immobilité d'Irena quand la voie du retour au pays natal est rouverte). Ensuite, elle est dite par le verbe « rentrer », d'abord par Sylvie, puis par Irena. Enfin, la chose est dite par le nom « retour », seul (2 fois), dans l'expression « grand retour » (3 fois) ou celle de « grande magie du retour », mot qui, répété, martelé, prend de l'ampleur et de la consistance pour s'imposer à l'esprit d'Irena comme à celle du lecteur. Kundera convoque alors une série d'« images » – on dirait des clichés – qu'il associe à l'idée de « retour », la dernière d'entre elles étant celle d'Ulysse. Du point de vue du personnage « Irena », ça n'est que cela : une représentation mentale, une association à une image, un cliché, une illustration de la situation. Mais, du point de vue du lecteur, l'association n'est-elle pas d'abord autre chose ? En se déportant et en laissant de côté Irena, dès le chapitre suivant, après une *digression* étymologique pour appréhender le mot « nostalgie », le texte revient à Ulysse. Contrairement au cas du roman précédent, le motif n'est pas caché sous l'apparence d'un détail. Irena n'est pas simplement associée à Ulysse, elle lui est connectée. Et avec elle, c'est le roman, qui commence d'être lu, qui est connecté à l'*Odyssée* d'Homère. La situation existentielle que va examiner le roman est nommée « nostalgie ». Elle est la coordonnée où la connexion des œuvres est opérée et ce sont les personnages qui la feront fonctionner pour l'expérimenter. Milan Kundera donne une raison fondamentale pour justifier la connexion : « C'est à l'aube de l'antique culture grecque qu'est née l'*Odyssée*, l'épopée fondatrice de la nostalgie. Soulignons-le : Ulysse, le plus grand aventurier de tous les temps, est aussi le plus grand nostalgique » (Kundera, *L'Ignorance*, p. 463). L'*Odyssée* a fondé une catégorie existentielle. La nostalgie, c'est la souffrance de ce qui, à soi, se tient au-delà de soi, au-delà de notre portée, nous laissant dans l'ignorance ; c'est « la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner » (*idem*, p. 462). Ulysse est l'étalon auquel est mesuré quiconque est confronté à la situation de l'exil et son rapport désirant à la terre natale. Une œuvre d'art, un poème ici, est donc le paradigme d'une situation existentielle : il la configure et en donne les valeurs : « Homère glorifia la nostalgie par une couronne de laurier et stipula ainsi une

hiérarchie morale des sentiments. Pénélope en occupe le sommet, très haut au-dessus de Calypso » (*idem*, p. 464).

L'*Odyssée* n'est pas n'importe quelle œuvre. Elle se tient au fondement culturel de la civilisation occidentale et rayonne sur son histoire depuis plus de deux millénaires. Connectée au roman, intégrée dans le roman par la connexion, l'épopée d'Homère rayonne elle aussi dans le roman. Cependant, sa lumière est insuffisante pour éclairer à elle seule la situation existentielle dans la nouvelle configuration historique de l'Europe. La connexion à Ulysse des personnages kundériens, Irena et Josef, n'est pas identification. Pour Ulysse, le retour au pays natal est un impératif intérieur, un désir qui procède de son moi ignoré. Pour Irena et Josef, l'ordre du retour, même s'il est approprié, est reçu de l'extérieur, d'une amie, d'une épouse défunte. Les conditions initiales, inhérentes aux *egos imaginaires*, sont donc différentes ; les expériences livrent d'autres résultats.

Au chapitre 14, le narrateur se demande :

L'*Odyssée*, aujourd'hui, serait-elle concevable ? L'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque ? Le matin, quand il se réveilla sur la rive d'Ithaque, Ulysse aurait-il pu entendre en extase la musique du Grand Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait rien pu reconnaître autour de lui ? (*ibid.*, p. 487).

Bien sûr, ces questions sont enchaînées aux récits du retour dans leur pays natal des deux protagonistes du roman, confrontés qu'ils sont à la transformation, la dégradation, la disparition de fragments du monde. Récits du retour, réflexions sur ce que « retourner à » signifie. Le retour est une notion spatiale, un déplacement depuis une position jusqu'à cette même position. Nous disons « position » mais position ne signifie pas nécessairement lieu, bien que ce soit l'application la plus courante de la relation, car « position » peut aussi être une configuration de gestes, une méthode, un individu, une langue, un objet en soi qui n'est pas une coordonnée de l'espace. En tant que relation, « retourner à » implique une fonction d'identité, l'identité de « ce à quoi on fait retour », l'identité de la position. Quand il retrouve sa position, Josef ne reconnaît pas l'objet à quoi il est revenu : « Pendant son absence, un balai invisible était passé sur le paysage de sa jeunesse, effaçant tout ce qui lui était familier ; le face-à-face auquel il s'était attendu n'avait pas eu lieu » (*ibid.*, p. 486). La relation « retourner à », comprise en termes d'objet et de sujet, implique ainsi une autre fonction, celle de « reconnaissance ». Mais, alors, dans quelle mesure le retour existe-t-il quand le sujet ne reconnaît pas la position initiale ? Est-ce encore un retour quand soit l'identité de l'objet est annulée parce qu'un « grand balai invisible » a tout effacé (nommons ça la « reconnaissance de l'impossibilité du retour »), soit le sujet n'a pas la conscience ou de lui-même (la « perte de l'identité du sujet ») ou d'être-là, en position (la « reconnaissance impossible du retour ») ?

Au chapitre 9, Kundera relevait la situation ambiguë et asymétrique de l'exilé qui retrouve ses compatriotes : Ulysse et les Ithaquiens, Irena et ses anciennes camarades, Josef et son frère. Qui est nostalgique ? Quel est le rapport de proportions entre la mémoire, l'oubli et la nostalgie ? Qui veut savoir qui est l'autre ? Qui veut connaître ce que l'autre est devenu ? Revenir serait-ce aussi s'amputer, taire une partie de soi, annuler une portion de son existence pour satisfaire au désir des autres ? ou plutôt au non-désir de savoir des autres ?

La dernière occurrence de la référence se trouve au chapitre 47. Les deux exilés, futurs amants, se retrouvent dans une chambre d'hôtel. Un exemplaire de l'*Odyssée*, traduit en danois, est posé sur une table de nuit. Un bref échange commence entre Irena et Josef à propos de la scène des retrouvailles d'Ulysse et Pénélope. Quel sens donner à la reconnaissance des corps différée par Pénélope ? Pourquoi lui fait-elle « subir de nouvelles épreuves pour être sûre que c'est vraiment lui » (*ibid.*, p. 549) ? En avançant une hypothèse « éroticobscène », Kundera agit en romancier, il conduit le roman dans les zones desquelles se

tient en retrait le poème, dans le monde prosaïque et concret des êtres humains, dans un éclat de rire.

Dans le cas que je viens d'aborder, la connexion du roman à une œuvre qui lui est antérieure a une double fonction. D'une part, l'intégration de l'*Odyssée* alimente la réflexion du roman, mais d'autre part, et en même temps, le roman ouvre de nouvelles perspectives de lecture du poème homérique en occupant de nouvelles positions autour du thème existentiel. Il déchire le rideau poétique pour entrevoir d'autres possibilités, d'autres valeurs ; il regarde et lit autrement le déjà-écrit, il regarde et écrit le non-écrit, le non-pensé du poème.

Ce que nous nous proposons de penser, c'était la situation de Milan Kundera par rapport à l'histoire du roman. Doit-on parler à ce sujet de continuité ? de conservatisme ? En esquisant l'idée d'un objet tel que la *metabibliothèque*, nous avons fait le pari de pouvoir dégager des éléments pour élaborer une réponse.

Nous sommes parti de cette évidence : l'usage fréquent et important, d'un ensemble référentiel massif dans l'ensemble de son œuvre, que l'on peut qualifier de bibliothèque ». En tant que telle, elle est un certain dispositif conservatoire d'objets sélectionnés. Sa virtualité, son immatérialité, et son fonctionnement dynamique, reposant sur des opérations de connexions m'ont conduit à la désigner comme *metabibliothèque*.

Dans ses essais, Kundera s'est donné pour but d'explicitier l'*idée du roman* inhérente à ses romans. Son appréhension historique de l'objet et sa conscience historique le conduisent à expliciter aussi une vision de l'histoire du roman. Dire que le roman en tant qu'art a une histoire implique qu'il a une naissance et qu'il est sujet aux changements, qu'il évolue et se modifie. C'est à partir de son *idée du roman* en tant qu'art, d'une définition et de propriétés caractéristiques, et en fonction de sa vision de l'histoire qu'il opère des connexions avec d'autres œuvres, d'autres auteurs. En se connectant à la *metabibliothèque*, il s'inscrit dans l'histoire du roman. Écrire des romans, c'est donc continuer le geste inaugural, celui des fondateurs.

Parce que le roman est un art, sa forme est davantage qu'un ensemble de règles et de techniques qu'il suffirait de reproduire. Elle est en soi une recherche, un moyen, une partie de la solution pour satisfaire à la mission que Kundera, lecteur de Broch, assigne au roman : découvrir des aspects de l'existence qu'il est le seul à même de découvrir. L'histoire du roman est donc aussi une histoire de sa forme.

Dans ses romans, la connexion à la *metabibliothèque* active l'idée de continuité. Les connexions sont des mobilisations d'images, de concepts et de formes, mais en vue d'une action. Plus que des images mentales, elles sont des contributions à la réflexion du roman et sa formation en objet artistique. Par exemple, intégrer la réflexion sur le kitsch était possible sous la condition de l'existence et de Broch et des *Somnambules*.

Parce qu'il est connecté à la *metabibliothèque*, le roman kundérien reçoit des signaux, il en envoie aussi en direction de ce à quoi il est connecté. Il découvre de nouvelles positions de lectures, de nouvelles dispositions. Lire l'*Odyssée* après *L'Ignorance*, c'est lire en ayant une autre attention à Calypso, par exemple, une autre attention au non-dit, au non-pensé du poème homérique. Le roman éclaire ce que lui seul peut éclairer, pour le penser.

Alors, continuité ? Oui, puisque écrire, c'est lire. Écrire, c'est écrire à partir du *déjà-écrit*. La conscience historique est conscience de la mutabilité des formes et des situations. La connaissance de l'histoire du roman, conservée dans la *metabibliothèque*, connectée à elle, est connaissance des formes découvertes, des voies empruntées, de celles qui ne l'ont pas été. C'est une certaine conscience du possible, le sens que l'histoire du roman est ainsi et qu'elle eût pu être différente.

Alors, Kundera conservateur ? Oui, puisqu'il répète son attachement au geste inaugural de Rabelais et Cervantes, puisqu'il revendique cet héritage pour le continuer, puisque l'idée même de bibliothèque implique celle de conservation. Conservation d'une idée du roman, conservation des contributions à son histoire. La *métabibliothèque* est un conservatoire de valeurs établies, d'œuvres canoniques mais elle est aussi une réserve de valeurs, ignorées ou prêtes à être redécouvertes, d'œuvres qui attendent une possible réévaluation qui ouvrirait de nouvelles perspectives à l'histoire du roman. Peut-on alors parler à son sujet de conservatisme ?

Comme le rappelle Milan Kundera, son *idée du roman* et la vision de son histoire sont inhérentes à son œuvre : « Chaque jugement esthétique est un *pari personnel* ; mais un pari qui ne s'enferme pas dans sa subjectivité, qui affronte d'autres jugements, tend à être reconnu, aspire à l'objectivité » (Kundera, « Conscience de la continuité », dans *Le Rideau*, p. 1021). L'élaboration d'autres *métabibliothèques*, procédant d'autres subjectivités, issues d'autres horizons, européens et non européens, en vue de tenter de les connecter pourrait être une modalité proprement comparatiste, un nouveau moyen de mettre à l'épreuve et l'*idée de roman* et la vision de l'histoire de Milan Kundera.

BIBLIOGRAPHIE

CHVATIK Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. Arcades, traduit par Bernard Lortholary, 1995.

KUNDERA Milan, *Œuvre*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes, 2011, 2016.

MARX William, *Vivre dans la bibliothèque du monde*, Paris, Fayard et Collège de France, 2020.

ROTH Philip, « Parlons travail », dans *Pourquoi écrire ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio, trad. Josée Kamoun, 2004.

Kundera, lecteur de Cervantès

Guiomar HAUTCŒUR
(Université Paris Cité)

Les essais de Milan Kundera consacrés au roman, à son art et à son histoire – *L'Art du roman* (1986) les *Testaments trahis* (1993) et, dans leur continuité, *Le Rideau* (2005) – constituent désormais des références incontournables pour qui s'intéresse à la littérature. On connaît la précision et la profondeur des remarques consacrées par Kundera à des œuvres telles *Le Procès* ou *Les Somnambules* ; et l'on sait aussi que certains textes anciens, dont le *Quichotte*, apparaissent de façon récurrente dans ces mêmes pages. Ainsi, et quand bien même le texte cervantin y est traité de façon moins analytique que les romans de Kafka ou de Broch, il n'en occupe pas moins une place essentielle dans l'univers kundérien en tant qu'origine revendiquée de la modernité romanesque.

Comme le rappelle Thomas Pavel dans *La Pensée du roman*, Kundera n'est pas le seul auteur, loin de là, à se placer dans le sillage de Cervantès :

La généalogie du roman favorisée par le modernisme fut construite à rebours à partir des critères propres à ce courant : la révolte contre les normes en vigueur (*Don Quichotte*), la singularité formelle (*Pantagruel*, *Francion*, *Tristram Shandy*, *Jacques le Fataliste*, *Moby Dick*), la présence d'une réflexion sur la subjectivité (*La Princesse de Clèves*, *Wilhelm Meister*). Ces critères privilégièrent naturellement les textes ironiques, inquiétants, parfois inachevés, en d'autres termes ceux qui faisaient l'écho le plus fidèle aux pratiques modernistes.⁵²

Aussi, le geste consistant à chercher dans les textes anciens le moyen de légitimer le présent et, pour Kundera particulièrement, à revendiquer le roman cervantin comme matrice du roman moderne, relève d'un choix pleinement assumé par l'auteur de *L'Art du roman* :

Un romancier qui parle de l'art du roman, [écrit-il] n'est pas un professeur discourant depuis sa chaire. [...] Il vous parlera de lui-même, mais encore plus des autres, de leurs romans qu'il aime et qui restent secrètement présents dans son œuvre propre. Selon ses critères de valeur, il remodelera devant vous tout le *passé* de l'histoire du roman et, par là, vous fera deviner sa propre poétique du roman [...].⁵³

Conscient du caractère subjectif de *sa* propre généalogie romanesque, Kundera admettrait certainement une histoire alternative de la modernité romanesque qui renouerait avec des textes antérieurs au *Quichotte* tels les *Éthiopiennes* ou le roman épico-chevaleresque, voire la pastorale, pourvu que ceux-ci justifient une pratique poétique cohérente avec ce passé. Notre propos ne visera donc pas tant à critiquer la force de la filiation cervantine, qu'à explorer le devenir quasiment indiscutable des propositions kundériennes à son sujet. Le lien entre le roman moderne et le roman cervantin est si régulièrement célébré par les contemporains, qu'il nous semble important d'interroger à nouveaux frais des énoncés qui, sortis du contexte dans lequel ils ont été produits, prennent souvent des allures de vérités irréfutables.

Il en va ainsi des propos suivants :

⁵² Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p.28.

⁵³ Milan Kundera, *Le Rideau, Œuvre*, vol.2, La Pléiade, Gallimard, 2016, p. 1063.

Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui. [...]

Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des egos imaginaires appelés personnages), posséder donc, comme seule certitude, la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande.⁵⁴

L'idée que le roman cervantin, marqué par le retrait du divin, aurait légué à la modernité la « sagesse de l'incertitude », cette idée est devenue un tel *topos* critique qu'on ne peut s'empêcher d'éprouver une gêne devant l'unanimité suscitée par la formule, aussi brillante et suggestive soit-elle. Les pages qui suivent se sont donné pour tâche d'explorer les présupposés présidant au succès de cette « sagesse » tout en les confrontant à des propositions critiques susceptibles de la nuancer.

I.

Le transfert de la question ontologique depuis la philosophie vers le roman, opéré à l'époque moderne, est une constante de la pensée de Kundera dont les romans ont pour tâche de « saisir l'essence [d'une] problématique existentielle⁵⁵ » :

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.⁵⁶

Aussi, cette ontologie romanesque fait-elle subrepticement écho au romantisme allemand et, plus particulièrement, aux textes issus du groupe de Iéna auxquels on doit la promotion de Cervantès comme auteur inaugural.

Dans son ouvrage de 1983 intitulé *La Naissance de la littérature*, Jean-Marie Schaeffer analyse la façon dont le premier romantisme allemand substitue pour ainsi dire le roman à la pensée philosophique : face à la « mise en crise » des ontologies philosophiques et religieuses provoquées par le criticisme kantien, le romantisme propose une ontologie alternative et postule un support inédit pour l'Être à savoir l'Art, la Poésie et, plus encore, le Roman. Selon Friedrich Schlegel, en effet, « les romans sont les dialogues socratiques de notre temps. Dans cette forme libérale, la sagesse de la vie a fui la sagesse d'école.⁵⁷ » L'originalité de la pensée romantique et son importance, pour nous modernes, résident ainsi dans le déplacement qu'elle opère : « si le discours philosophique est incapable de dire l'Être, ce n'est pas la visée de l'Absolu qu'il faut abandonner [affirment les membres du cercle de Iéna selon Schaeffer] mais le discours philosophique.⁵⁸ » En lieu et place de ce dernier, les romantiques postulent un discours sur l'art étroitement arrimé au roman.

⁵⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *ibid.*, p. 707-708.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 723.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 706.

⁵⁷ Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, fragment 26, cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 81-97 [1797].

⁵⁸ Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature. Théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983, p. 21.

La principale raison pour laquelle la philosophie est incapable de se constituer en présentification de l'Être est qu'elle fait un usage essentiellement conceptuel du langage alors que « l'Être est plénitude chaotique et [que] rien ne saurait être plus contraire au chaos que l'ordre déductif.⁵⁹ » À l'inverse, l'usage romanesque du langage est bien plus adapté à l'expression de la « plénitude chaotique » que le langage philosophique. C'est avec Cervantès, dont l'inspiration ne relève pas des contraintes imposées par les poétiques antiques⁶⁰, que le langage romanesque prend, selon son traducteur allemand Ludwig Tieck, pleinement son essor :

C'est dans un élan d'inspiration que Cervantès composa son incomparable *Don Quichotte*, où s'expriment, à côté de la parodie de ces romans chevaleresques, la plus généreuse Poésie, le patriotisme, la sagesse, la profonde connaissance des hommes et du monde, joints à la gaieté la plus amusante et au badinage le plus délicat et le plus philosophique.⁶¹

Pour Friedrich Schlegel la poésie ne peut naître que si elle abolit les lois de la raison et nous plonge dans le désordre de l'imagination, dans le chaos originel de la nature humaine. Cette force, qu'on ne saurait « analyser », c'est le *Witz*, qui ne consiste pas en saillies isolées mais dans la construction d'une unité hétérogène :

Tout ce désordre artistement combiné, cette ravissante symétrie des contrastes, ces merveilles et perpétuelles alternatives d'enthousiasme et d'ironie qui se retrouvent jusque dans les plus petits détails [...] sont autant de formes du *Witz* cervantesque.⁶²

Deux éléments sont donc coextensifs au romantisme iénaen : la conception du roman comme un genre hybride, apparemment contradictoire d'une part ; et, d'autre part, la thèse historico-ontologique postulant un lien entre le roman et la première modernité fondé sur le passage d'une société organique unitaire à une société éclatée et plurielle.

L'idée romantique selon laquelle le roman ne sépare pas, comme la philosophie, les différents éléments qui composent l'Être – l'idéal et le trivial, la poésie et la prose, ces éléments se fondant les uns dans les autres pour donner accès à la totalité – se manifeste, plus d'un siècle plus tard, et sur un plan davantage analytique (à la fois socio-anthropologique avec le carnavalesque et stylistique) dans l'idée bakhtinienne de « la décentralisation du monde [propre au] roman⁶³ ». Pour Bakhtine, comme pour ses prédécesseurs, *Don Quichotte* est à l'origine du principe dialogique issu de la parodie humoristique du monologisme ancien. Or, Kundera adopte un point de vue similaire lorsqu'il compare la polyphonie musicale au principe d'emboîtement tel qu'il est pratiqué par Cervantès :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰ Selon Hans Robert Curtius (*La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1991 [1956]) la faible emprise exercée en Espagne par les poétiques néo-aristotéliennes, importées fort tard d'Italie, et les liens très forts qui continuent à rattacher l'Espagne renaissante au Moyen Âge latin expliqueraient la liberté dont jouissent les auteurs espagnols dans le domaine littéraire et leur forte capacité d'innovation formelle. En témoignent *Don Quichotte* mais aussi le roman picaresque et la *comedia*.

⁶¹ Ludwig Tieck, *Don Quixote*, 4 volumes, Berlin, 1799–1801, « Introduction », cité par Jean J. A. Bertrand, *Cervantès et le romantisme allemand*, Paris, Alcan, 1914, p. 90.

⁶² Friedrich Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, 1815 cité par Jean J. A. Bertrand, *ibid.*, p. 90-104.

⁶³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 184. Dans son article « Bakhtine lecteur de Goethe ou des ambiguïtés de la réception française (Todorov, Genette, Schaeffer, Rastier) d'un soi-disant romantisme bakhtinien », *Die Romantik : ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne ?*, Anja Ernst & Paul Geyer eds., 2010, Bénédicte Vauthier discute la thèse développée par Schaeffer dans *La Naissance de la littérature*.

La polyphonie musicale c'est le développement *simultané* de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance. La polyphonie romanesque ? Disons d'abord ce qui en est l'opposé : la composition *unilinéaire*. Or, dès le commencement de son histoire, le roman tente d'échapper à l'unilinéarité et d'ouvrir des brèches dans la narration continue d'une histoire. 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.⁶⁴

Le détour par la théorie romantique et l'un de ses plus importants relais, à savoir Bakhtine, éclairent, nous semble-t-il, la pensée de Kundera sur le roman. Ce dernier leur emprunte l'idée d'une poétique existentielle qui prend sa source, à l'aube des Temps modernes, dans les ambiguïtés du roman cervantin : témoin de la dissolution progressive d'un monde placé jusque-là sous l'égide morale de Dieu, et en l'absence d'un « Juge Suprême » ordonnateur des valeurs axiologiques, l'ingénieux hidalgo se trouve confronté à une multiplicité de vérités que Kundera place sur un plan d'égalité.

2.

La critique plus spécifiquement cervantiste s'est, bien entendu, approprié ce débat en le contextualisant. Alors que la critique du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle s'intéresse surtout à la biographie de l'auteur et à la recherche bibliographique des sources visées par la parodie, la pensée romantique refait surface avec, notamment, Américo Castro. Son ouvrage intitulé *El Pensamiento de Cervantes*, paru en 1925, développe l'idée, novatrice, d'un Cervantès lettré et humaniste dont la pensée, essentiellement conflictuelle (*conflictiva*) et ambivalente, relève d'un scepticisme à la façon de Montaigne nourri par l'hypothèse de l'identité marrane de l'auteur. La polyphonie quichottesque est désormais ancrée dans le contexte historico-religieux de l'époque de Cervantès. On peut noter, à propos de cet immense cervantiste, qu'Américo Castro est lui-même influencé par le contexte dans lequel il écrit : publié en pleine dictature de Primo de Rivera, son ouvrage propose une lecture du *Quichotte* et, plus largement, du Siècle d'Or, marquée par l'existence de deux castes : celle des vieux chrétiens et celle des nouveaux chrétiens issue de la conversion forcée des juifs et des musulmans espagnols. Ainsi, dès les premières décennies du XX^e siècle, l'héritage cervantin fait l'objet de prises de position antagoniques. On comprend les enjeux implicites du conflit opposant ces deux conceptions du Siècle d'Or, l'une attentive au rôle des minorités religieuses et à leur ségrégation, l'autre relevant d'une position catholique⁶⁵, lorsqu'on lit, dans le dernier ouvrage de l'historien Paul Preston, les diatribes antisémites et l'éloge enthousiaste de la « reconquête » national-catholique dans les discours des principaux soutiens du parti franquiste⁶⁶.

L'histoire de la critique cervantine est immense mais on peut, sans prétendre un tant soit peu en développer les nombreuses ramifications, y déceler deux tendances majeures : la première, inaugurée par Américo Castro, a été prolongée par les études sur l'érasmisme espagnol renaissant de Marcel Bataillon⁶⁷, par la notion de « perspectivisme » chez Leo

⁶⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 751.

⁶⁵ Dans son essai « Conocimiento y vida de Cervantes » de 1959 (réédité dans *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975) Juan-Bautista Avallé Arce s'oppose au rapprochement entre Cervantès et Montaigne. Pour l'auteur, don Quichotte est l'incarnation de la foi et de l'autorité : le personnage cervantin est guidé par la vérité révélée.

⁶⁶ Paul Preston, *Arquitectos del terror : Franco y los artífices del odio*, Madrid, Debate, 1921.

⁶⁷ Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne, Recherches sur la vie spirituelle du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1991 [1937].

Spitzer⁶⁸ et, parmi bien d'autres propositions, par l'étude très récente de l'influence lucianesque chez Cervantès⁶⁹. En 1975, Francisco Márquez Villanueva affirmait, comme s'il s'agissait d'une opinion consensuelle, que

[l]'idée consistant à considérer Cervantès comme un auteur d'un grand poids intellectuel, artiste du perspectivisme, de l'ambiguïté créatrice et de la plurivocité la plus étonnante, n'est plus sérieusement contredite.⁷⁰

Cette idée est pourtant contestée, et ce de façon virulente, par l'hispaniste britannique Anthony Close qui, loin de toute position religieuse à la façon néo-catholique d'un Menéndez y Pelayo, s'élève toutefois contre ce qu'il considère être une « doxa » en faisant valoir les « voix qui s'opposent à ce nouvel évangile »⁷¹. Parmi celles-ci, Close fait figurer la philologie de Joaquín Casaldueiro, les analyses socio-historiques d'Antonio Maravall mais également la réhabilitation du comique cervantin, très finement contextualisé et finalement peu contestataire, à laquelle il procède lui-même dans son ouvrage *Cervantes and the Comic Mind of his Age* (2000). Faut-il prendre position dans ce débat ?

Il est difficile, comme le sous-entend Márquez Villanueva, de ne pas souscrire à la lecture kundérienne de Cervantès dont on vient de voir qu'elle est nourrie, et qu'elle conforte, une vision hétérodoxe du roman cervantin. C'est la raison pour laquelle la plupart des cervantistes se refusent à la critiquer : d'un côté personne ne veut voir en Cervantès un pilier de l'obscurantisme catholique tridentin ; de l'autre, cette réticence bien compréhensible est à l'origine de l'unanimité et du galvaudage de l'esprit de complexité qui préside à la lecture de Márquez Villanueva⁷².

Cet embarras est implicitement présent dans la façon dont les critiques abordent la question – toujours débattue aujourd'hui après des décennies de confrontations critiques – du jugement « cervantin » sur les morisques. En 2008, dans son *Introduction* à l'édition du *Quichotte* parue au Livre de Poche, Jean-Raymond Fanlo écrit en effet ceci :

Depuis la chute du royaume arabe de Grenade (1492), [les musulmans] sont soumis et ont dû se convertir. Ils se révoltèrent en 1568 en Andalousie et sont battus. Ils font l'objet de diverses accusations : ce seraient des crypto-musulmans, ils constitueraient à l'intérieur de l'Espagne une cinquième colonne alliée des Turcs, ils thésauriseraient les richesses, leur taux de natalité en ferait une menace croissante. En 1609, le duc de Lerma obtient le décret d'expulsion : il est appliqué les années suivantes. On estime à 300 000 le nombre des expulsés. Ils l'ont été dans des conditions ignobles.

Cervantès partage ce racisme et ce ségrégationnisme. [...] Sans doute l'histoire de Ricote montre-t-elle un morisque aimant l'Espagne, et dont la fille est véritablement chrétienne. Mais il faut beaucoup de bonne volonté et beaucoup d'anachronisme pour voir dans ces pages une critique de l'expulsion : Cervantès plaide simplement pour une application miséricordieuse d'une mesure qu'il considère comme juste.⁷³

Et plus loin :

⁶⁸ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955 [1948].

⁶⁹ Voir Nicolas Corréard, « Lucien, Torquemada et les merveilles des mondes cervantins », *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes*, n°19, 2019 et Pierre Darnis, « Miguel de Cervantès et la ménippée lucianesque : vers une définition de *Don Quichotte* », *Dix-septième siècle*, n°286, 2020/2.

⁷⁰ Cité par Anthony Close, « La crítica del Quijote desde 1925 hasta ahora », *Cervantes*, Centro de estudios cervantinos, Madrid, 1995, p. 313.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Francisco Márquez Villanueva, *Moros, moriscos y turcos en Cervantes*, Barcelona, Bellaterra, 2010.

⁷³ Jean-Raymond Fanlo, « Introduction », dans Cervantès, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p.11-12.

Le lecteur doit renoncer au mythe d'un écrivain nécessairement progressiste et généreux, génial et capable de dépasser les croyances de son temps. Cervantès pense comme le sien, pour ce qui concerne les religions, les races, comme pour ce qui concerne les femmes.⁷⁴

On entend, dans les lignes ci-dessus, la colère du spécialiste du XVI^e siècle contre la métamorphose de Cervantès en « moderne ». Pourtant, dit-il quelques lignes plus loin, la portée de l'œuvre ne se résume pas aux valeurs prônées par « les croyances du temps » : le choix fait par Cervantès d'une région, *La Mancha* (qui signifie la tache), et d'un chroniqueur, Cid Hamet Benengeli (arabe), qui « emblématisent l'hybridation, le caractère indécidable des identités⁷⁵ », renvoie, toujours selon Fanlo, à une « ambiguïté subversive [...] qui est moins celle de la pensée de l'auteur que celle de la fiction.⁷⁶ ». Mais que signifie exactement la distinction entre « pensée de l'auteur » et « pensée de la fiction » ? Et, l'ambiguïté du texte cervantin une fois admise, faut-il, avec Kundera, considérer celle-ci comme essentiellement relativiste du point de vue axiologique ?

Comme le rappelle Fanlo, les arguments traditionnellement brandis par les apologistes de l'expulsion des morisques sont mis en avant dans le chapitre LIV de la seconde partie du *Quichotte* : les morisques, anciens musulmans convertis au christianisme, ne croient pas « pour de vrai » à la sainte loi chrétienne et pratiquent leur religion en cachette car l'Islam les y autorise ; ils accumulent les richesses par un travail acharné et forment une sorte de cinquième colonne au sein de la monarchie catholique par leurs accointances avec les musulmans du Nord de l'Afrique et de l'empire Turc. Ricote lui-même déclare ceci à propos de leur expulsion :

« Tu le sais ô Sancho Panza, mon voisin, mon ami, la proclamation de l'édit pris par Sa Majesté contre ceux de ma nation a provoqué l'effroi et la terreur de nous tous [...]. J'avais bien vu en effet [...] que tous ces édits n'étaient pas de simples menaces, comme disaient certains, mais de véritables lois qui seraient mises à exécution au moment voulu, et j'étais forcé de croire cette vérité en sachant les projets lâches et insensés qu'avaient les nôtres, de tels projets que je crois que ce fut une inspiration divine qui poussa Sa Majesté à mettre à exécution une si hardie décision, non que tous nous fussions coupables, car certains étaient de vrais et de fermes chrétiens, mais si peu nombreux qu'ils ne pouvaient s'opposer à ceux qui ne l'étaient pas, et il n'était pas bon d'élever le serpent dans son sein. »⁷⁷

Si le propos est virulent, le fait qu'il soit dit par un morisque déguisé en pèlerin ne peut pas être ignoré : quel crédit faut-il apporter à un discours prononcé par un personnage accusé de dissimulation ?

Sancho, qui est pourtant vieux chrétien, ne prononce pas un seul mot contre les morisques. En revanche, il décrit à son voisin, qu'il appelle « frère », les pleurs qu'il a versés au départ des morisques de leur village parmi lesquels se trouvait la fille de Ricote.

« [...] et je peux te dire, que ta fille était si belle que tout le monde dans le village est sorti pour la voir, et tous disaient que c'était la plus belle créature du monde, elle pleurait et embrassait toutes ses amies et toutes ses connaissances et tous ceux qui venaient la voir, et à tous elle demandait de la recommander à Dieu et à Notre Dame sa mère, avec tant de sentiment que moi, elle m'a fait pleurer et pourtant je ne suis pas pleurnicheur. Vraiment, il y

⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁷ Cervantès, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 1043-1044.

en a eu beaucoup qui ont eu envie de la cacher et d'aller l'enlever sur la route, mais la peur de contrevenir aux ordres du roi les a arrêtés. »⁷⁸

Certes, Sancho refuse de venir en aide à son voisin, clandestinement revenu en Espagne pour déterrer un trésor caché ; mais ce n'est pas par peur – c'est du moins ce qu'il avance – mais par absence de cupidité et parce qu'il considère comme une trahison de secourir les ennemis de son roi. En revanche Sancho assure Ricote de sa discrétion :

« Je t'ai déjà dit [Sancho répond aux instances de Ricote] que je ne veux pas, il doit te suffire que tu ne seras pas dénoncé par moi, continue à la bonne heure ton chemin et laisse-moi suivre le mien car moi je sais que si on perd ce qu'on a bien acquis, c'est soi-même qu'on perd avec le mal acquis.⁷⁹ »

Les propos de Sancho sont ceux d'un vieux chrétien capable de ne pas hurler avec les loups, ce qui est éminemment dangereux en 1615. Ils semblent contredire ceux, éminemment désenchantés, de Jakub, dans *La Valse aux adieux*, pour qui « [il] n'existe pas ici-bas un seul homme qui ne soit pas capable, d'un cœur relativement léger, d'envoyer son prochain à la mort.⁸⁰ » Cela fait-il de Sancho un soutien de la cause morisque ? Comme le dit Fanlo, Cervantès plaide pour une « application miséricordieuse »⁸¹ d'une loi dont rien ne nous permet toutefois de dire qu'il la considérerait juste ou injuste, et encore moins les arguments mis en avant par un morisque menteur. En revanche, il ne nous semble pas faire de doute, et nous suivons Fanlo sur ce point, que la compassion et l'indulgence de Sancho vis-à-vis de son ancien voisin peuvent être considérées comme des valeurs, sinon absolues, du moins difficiles à relativiser. La pratique de ces vertus fait-elle signe vers un christianisme humaniste ? Cela est probable. L'ambiguïté de la pensée cervantine demeure sans que, pour autant, le texte nous autorise à relativiser la signification des actions de Sancho dont rien, pas même les humiliations subies au cours du gouvernement de Barataria, ne peuvent entamer la joyeuse bienveillance. On peut considérer, avec Kundera, que « [l]es 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 différent⁸² » ; cela n'empêche que ces vertus relèvent d'une axiologie dont la prégnance est manifeste dans le pathos du récit de l'expulsion par Sancho.

Nous souhaitons terminer ces très rapides considérations à propos de la pensée kundérienne sur Cervantès par un léger déplacement, depuis les propositions théoriques de *L'Art du roman* vers la pratique romanesque de l'auteur tchèque. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli* est exposée la signification magique du cercle : la force galvanisante qui soutient et élève ceux qui font cercle exerce un attrait puissant « parce que nous sommes tous les habitants d'un univers où toute chose tourne en cercle.⁸³ » La sagesse qui consiste à ne pas céder à la « timide nostalgie de la ronde perdue⁸⁴ » est un défi lancé non seulement à l'individu mais aussi au critique.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1047.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Milan Kundera, *La Valse aux adieux*, *Œuvre*, vol.2, p. 798 [1973].

⁸¹ Jean-Raymond Fanlo, *op. cit.*, p. 12.

⁸² Milan Kundera, *Le Rideau*, *Œuvre*, vol. 2, p. 1016, [2005].

⁸³ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, *Œuvre*, vol.1, p. 988, [1978].

⁸⁴ *Ibid.*

Tolstoï et Kundera : style d'auteur et expérimentation syntaxique

Michelle WOODS

(State University of New York, New Paltz)

« Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence », écrit Kundera dans *L'Art du roman* ; « Avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humain » (Kundera *Œuvre II*, 640/706). Il évoque la « scène du champignon » dans *Anna Karénine*, « Ce petit épisode très beau est comme la parabole d'un des plus grands exploits d'*Anna Karénine* : la mise en lumière de l'aspect a-causal, incalculable, voire mystérieux, de l'acte humain » (676/742). La scène du champignon se trouve dans la VI^e partie du roman : Levin et Kitty se sont installés chez eux et ils ont plusieurs visiteurs, dont Varenka, l'amie de Kitty, et Sergei, frère de Levin et célèbre écrivain et philosophe. Varenka et Sergei cueillent des champignons avec les enfants de Dolly ; tous les adultes sont convaincus que lorsqu'ils sortiront de ces bois, ils reviendront avec un panier plein de champignons et une demande en mariage. Au lieu de cela, alors que Varenka et Sergei marchent lentement dans les bois, enfin à l'abri des oreilles des enfants, Sergei laisse s'échapper l'occasion de demander Varenka en mariage. Tous les deux parlent dans des termes on ne plus banals des champignons : comment les reconnaître, quelles sont leurs caractéristiques ?

Quelques instants plus tôt, Sergei avait formulé sa demande en mariage ; son cœur est plein de sentiments lorsqu'il voit Varenka dans sa robe jaune (et il rejette leur différence d'âge) :

*But what did the counting of years mean if he felt himself **young** in his soul, as he had been twenty years ago? Was it not **youth**, the **feeling** he experienced now, **when** coming out to the edge of the **wood** again from the other side, he **saw** in the bright **light** of the sun's **slanting rays** Varenka's graceful figure, in a **yellow** dress and with her basket, walking with a **light step** past the trunk of an **old** birch, and **when** this impression from the **sight** of Varenka merged with the **sight**, which struck him with its beauty, of a **yellowing field** of oats bathed in the **slanting light**, and of an **old wood** far beyond the **field**, spotted with **yellow**, melting into the blue distance? His heart was wrung with joy. A **feeling** of tenderness came over him. He **felt resolved**. Varenka, who had just crouched down to pick a mushroom, stood up with a supple movement and **looked** over her shoulder. Throwing his cigar away, Sergei Ivanovich walked towards her with **resolute strides**. (Tolstoy 2002, 563)*

*Qu'importaient les années ; puisqu'il se sentait **jeune** de cœur, comme à vingt ans ! N'était-ce pas un **sentiment** de **jeune***

*homme, celui qu'il éprouva **quand**, sortant de l'autre côté de **bois** et entrant dans la **lumière** claire que tissaient **les rayons inclinés du soleil**, il **vit** la gracieuse personne de Varenka, en robe **jaune**, un panier au bras, marchant d'un **pas léger** entre les **vieux bouleaux** ; et **quand** l'impression produite par cette image se confondit avec celle du champ d'avoine **jaunissante**, inondé des **rayons obliques**, dont la beauté le frappa, tandis que derrière lui le **vieux bois jauni** disparaissait dans un lointain bleuâtre. Le cœur de Serge Ivanovitch se serra joyeusement. **Une sorte d'émotion** le saisit. Il **sentit qu'il était décidé**. Varenka, qui s'était penchée pour cueillir un champignon, se releva d'un mouvement souple et **regarda** autour d'elle. Serge Ivanovitch jeta son cigare et se dirigea vers la **jeune** fille. (Tolstoy 1972, 693)*

*Но что значил счет годов, **когда** он **чувствовал** себя **молодым** душой, каким он был двадцать лет тому назад? Разве не **молодость** было то **чувство**, которое он испытывал теперь, **когда**, выйдя с другой стороны опять на край **леса**, он **увидел** на ярком свете косых **лучей** солнца грациозную фигуру Вареньки, в **желтом** платье и с корзинкой шедшей **легким шагом** мимо ствола **старой** березы, а **когда** это впечатление **вида** Вареньки слилось в одно с поразившим его своею красотой **видом** облитого косыми **лучами** **желтеющего** овсяного **поля** и за **полем** далекого **старого** **леса**, испещренного **желтизною**, тающего в синей дали? Сердце его радостно сжалось. **Чувство** умиления охватило его. Он **почувствовал**, что **решился**. Варенька, только что присевшая, чтобы поднять гриб, гибким движением поднялась и **оглянулась**. Бросив сигару, Сергей Иванович **решительными шагами** направился к ней. (Tolstoy 1978, 342)*

Cette citation montre ce que Kundera appelle, dans *Les Testaments trahis*, la « conspiration de détails » (Kundera *Œuvre II*, 893/958⁸⁵) que Tolstoï construit, conduisant à « une illumination subite » dans ses personnages (*ibid.*) ; « Elle laisse plutôt deviner que le changement visible a été préparé par un processus caché, inconscient, qui soudain explose un grand jour » (*ibid.*). La construction musclée du texte permet une mutabilité constante dans les réponses que les personnages adressent au monde et aux gens qui les entourent. On le voit ici dans la répétition de différents mots : le motif de la couleur (la robe jaune de Varenka, l'avoine jaune, le vieux bois avec des taches jaunes ; la répétition de l'émotion (« sentiments » et « sentir ») ; des sens (« voir » « les rayons de lumière ») ; du temps (« quand ») ; du temps qui passe (la « jeunesse » de Sergei qui contraste avec le « vieux » bouleau et avec les « vieux bois »), des pas (la « légèreté des pas de Varenka » et les « pas résolus » de Sergei), du nom de Varenka et de la décision de Sergei (« Il se sentait résolu », il se dirigea vers elle

⁸⁵ Les deux références successives de pages renvoient aux deux éditions du volume II de l'édition de l'Œuvre de Milan Kundera dans la Bibliothèque de la Pléiade (2011 et 2017).

avec « des pas résolus »). La syntaxe se déplace (en particulier dans la longue phrase) avec les émotions de Sergei et ses pas physiques, avec le temps lui-même. Une page ou deux plus tard, il passe à côté de l'occasion qui se présente à lui, et ils parlent de champignons.

Dans son essai, « Soixante-neuf mots » – le « dictionnaire personnel » de Kundera – qui fait partie de *L'Art du roman* (714/781), Kundera inclut l'article « Répétitions » dans lequel il souligne expressément la répétition dans l'œuvre de Tolstoï et la raison pour laquelle son utilisation sémantique est au cœur du style et de la signification de cet écrivain (731/797). Kundera se concentre sur le deuxième paragraphe d'*Anna Karénine* et sur l'observation émise par Vladimir Nabokov, dans une note de bas de page de sa conférence sur le roman, selon laquelle une version du mot « maison » (en russe, « dom ») est répétée « huit fois au cours de six phrases. Cette répétition pesante et solennelle, dom, dom, dom », écrit Nabokov, « aussi grave que pour la vie de famille condamnée (l'un des principaux thèmes du livre), est un artifice délibéré de la part de Tolstoï » (Nabokov 2002, 210). « Pourtant, dans la traduction française », écrit Kundera, « le mot « maison » n'apparaît qu'une fois, dans la traduction tchèque pas plus de deux fois » (Kundera *Œuvre II*, 731/797). Kundera ajoute que Tolstoï utilise à plusieurs reprises le simple « skazal » (« dit ») lorsqu'un personnage parle et que ce verbe est continuellement remplacé par des synonymes : « proféra, rétorque, reprit, cria, avait conclu, etc. Les traducteurs sont fous de synonymes. (Je récusé la notion même de synonyme : chaque mot a son sens propre et il est sémantiquement irremplaçable) » (*ibid.*).

À son époque, Tolstoï avait été critiqué pour avoir utilisé une langue simple, un vocabulaire limité et pour avoir fait un usage constant de répétitions dans sa prose. Sa femme, Sonya, qui copiait son travail, « lui demandait s'il ne valait pas mieux substituer ce mot à cela, ou supprimer les répétitions fréquentes du même mot » (S. Tolstoy 2010, 84), mais elle a écrit qu'il était incroyablement précis dans son utilisation de la langue, envoyant parfois un télégramme de dernière minute aux imprimeurs « pour changer un mot ou un autre – même un seul mot » (84). Ses premiers traducteurs n'étaient pas à l'aise avec ces répétitions ; Isabel Hapgood, l'une de ses traductrices américaines, a écrit dans une critique de *La Sonate de Kreutzer* parue en 1890 que

The style errs in the direction in which all his books are faulty, viz., repetition. The unnecessary repetition of words or phrases occurs in his greatest works, while in the later, the polemical, writings, it has become greatly exaggerated. It forms a feature of this book, and although it gives strength at times, it is too marked on the whole. One must think that this tautology is deliberate on the author's part, since he is never in haste to publish uncorrected matter ; but the result is harshness, which increases with every fresh work (Hapgood 1890, 313).

Constance Garnett, la première et non moins célèbre traductrice de langue anglaise de l'œuvre de Tolstoï, a été accusée dans une critique de livre de la maladresse de sa traduction d'*Anna Karénine*, publiée en 1901; dans sa réponse, elle a écrit que Tolstoï « ne fait aucune tentative pour écrire du bon russe – et plus que cela – il semble parfois se mettre en quatre pour ne pas le faire » (Garnett 2009, 205). Sa « version anglaise d'Anna est plus claire et plus exempte de

défauts de style flagrants que l'original russe » (205). Enfin, a-t-elle ajouté, Tolstoï est « l'auteur le plus facile à traduire. Je pourrais le traduire dans mon sommeil » (205).

En 2016, Janet Malcolm a défendu avec véhémence les traductions que Garnett a faites d'*Anna Karénine* en les opposant aux traductions contemporaines réalisées par Pevear et Volokhonsky et par Marian Schwartz, arguant que ces nouvelles traductions étaient maladroites et reproduisaient servilement les défauts stylistiques de Tolstoï, alors que ceux-ci devaient être rendus de manière plus élégante en anglais (Malcolm 2016). Cependant, on doit faire remarquer que Garnett est remarquablement fidèle à l'utilisation des répétitions par Tolstoï, même si, personnellement, elle ne les aimait pas (contrairement à ses autres collègues traducteurs de l'époque, les célèbres Aylmer et Louise Maude, qui utilisaient des synonymes pour éviter les répétitions) ; ses traductions montrent que Garnett avait compris les motivations esthétiques et *affectives* de leur emploi. Par exemple, dans la première partie d'*Anna Karénine*, Kitty, dansant au bal, amoureuse de Vronski et amoureuse d'Anna, les regarde tous les deux, alors qu'Anna sourit à Vronski et que leur amour s'enflamme. Kitty voit à quel point Anna est belle, et l'adjectif « prelestny » est répété (au rythme de la valse : Kitty se retourne dans les bras d'un autre homme) ; et à mesure que l'adjectif est répété, il change de sens, car Kitty a réalisé que la beauté d'Anna a pris au piège l'homme que Kitty aime. Le mot devient un battement de cœur de désespoir :

*She was **fascinating** [prelestny] in her simple black dress, **fascinating** were her round arms with their bracelets, **fascinating** was her firm neck with its thread of pearls, **fascinating** the stray curls of her loose hair, **fascinating** the graceful, light movements of her little feet and hands, **fascinating** was her lovely face in its eagerness, **but there was something terrible and cruel in her fascination** (Tolstoy 2000, 98-9).*

Pevear et Volokhonsky utilisent un mot différent, « enchantement », mais qui véhicule cependant des connotations similaires s'apparentant à la magie, à l'incantation :

*She was **enchanted** in her simple black dress, **enchanted** were her full arms with the bracelets on them, **enchanted** her firm neck with its string of pearls, **enchanted** her curly hair in disarray, **enchanted** the graceful, light movements of her small feet and hands, **enchanted** that beautiful face in its animation; **but there was something terrible and cruel in her enchantment** (Tolstoy 2002, 83).*

Comparez ces deux traductions à la traduction des Maudes (et à la traduction française) qui va suivre ; ils suppriment la plupart des répétitions, livrant ainsi une phrase anglaise très élégante, mais qui perd son impact incantatoire et affectif, puisque les répétitions actualisent la manière dont Kitty se déplace, ce qu'elle voit, et le fait que ce qu'elle ressent change sous nos yeux (à mesure que le sens du mot change) :

*She looked **charming** in her simple black dress; her arms full with the bracelets, her firm neck with the string of pearls round it, her curly hair now disarranged, every graceful movement of her small feet and hands, her handsome, animated face, - everything about her was **enchanting, but there was something terrible and cruel in her charm** (Tolstoy 1995, 229).*

*Elle était **ravissante** dans sa robe noire, si simple ; tout en elle, ses bras ronds ornés de bracelets, son cou ferme entouré d'un rang de perles, ses cheveux bouclés légèrement dérangés, les mouvements gracieux et souples de ses pieds et de ses mains, son beau visage animé, tout en elle était **charmant** ; mais il y avait quelque chose de terrible et de cruel dans ce **charme**.
(Tolstoy 1972, 116)*

Dans l'introduction de sa traduction de 2015, Marian Schwartz écrit que Tolstoï a qualifié le russe littéraire de « répugnant » ; il voulait rompre avec les normes du langage littéraire, il « entendait entièrement plier le langage à sa volonté, comme instrument de ses convictions esthétiques et morales. Fuyant les métaphores, idiomes et descriptions prévisibles, il mit des répétitions, un vocabulaire dépouillé et de longues phrases à un effet brillant pour répondre à ses fins littéraires et philosophiques supérieures. Les personnages de Tolstoï parlent – et pensent – dans un langage trop fidèle à leur nature » (Schwartz 2015, xxiii-xxiv). Elle soutient qu'il a « délibérément limité son vocabulaire » de sorte que « des mots tout à fait ordinaires », « des phrases, des phrases et même des racines » soient répétés encore et encore à travers le roman, formant « un fin réseau de connexions entre les personnes et les événements qui est progressivement tissé dans toute la longueur du roman » (xxiv-xxv). En traduisant le roman, Schwartz a découvert que Tolstoï avait utilisé l'adjectif « vesëlyi » (joyeux) (et ses variantes), « trois cent seize fois » et que le mot « au fil des répétitions » « commence à prendre des associations inquiétantes. Le lecteur commence à se demander à quel point quelqu'un est joyeux » (xxv). Cette idée centrale de la recherche du bonheur (liée dans l'esprit de Tolstoï à l'idéal qu'il s'était fait de la famille) et de ses faux avatars, résonne à travers tout le roman, comme elle le fait à travers nos propres vies. Les traducteurs, parcourant le roman, ressentent la signification fractale de ces répétitions, la façon dont ces liens infimes conduisent à une signification plus large du modèle du livre, parce qu'*Anna Karénine* est fondé sur ces schémas momentanés qui, dans la vie des personnages et dans nos propres vies, changent selon contexte et l'émotion, la perception et le mouvement.

Ce qui nous ramène à Kundera. Dans « Soixante-neuf mots », Kundera relie l'entrée de « Répétition » à celle de « Litanie » ; il cite « un passage de litanie dans *La Plaisanterie* composé sur le mot *chez-moi* » (Kundera *Œuvre II*, 724/790) ; un personnage, Jaroslav, parle de musique et, en répétant le mot, crée le sien: « Je voudrais que le roman, dans les passages réflexifs, se transforme de temps en temps en chant » (*ibid.*). « Dans la première édition française », cependant, « toutes les répétitions étaient remplacées par des synonymes... Les synonymes ont détruit non seulement la mélodie du texte mais aussi la clarté du sens » (725/790-1). Kundera, bien sûr, revient sur le crime de « la synonymisation systématique » par les traducteurs dans *Les Testaments trahis*

quelques années plus tard (Kundera 1993, 131), dans lequel il soutient que « ce besoin de synonymiser s'est incrusté si profondément dans l'âme du traducteur qu'il choisira tout de suite un synonyme » (131).

« Ô messieurs les traducteurs », s'écrie Kundera, « ne nous sodonymisez pas ! » (131), et son utilisation du pronom pluriel est instructif. Sa remontrance est extraite d'un essai, « Une phrase », qui examine trois traductions françaises d'une phrase du « Château » de Kafka et dans lequel il soutient que l'utilisation que fait Kafka de la répétition, son vocabulaire limité et sa ponctuation singulière sont délibérés : ces éléments sont là pour souligner les concepts existentiels et épistémologiques centraux, et là pour l'euphonie ; pour la mélodie, le souffle et finalement, l'affect. Il utilise cet art même dans sa propre prose, décrivant pourquoi il est important de comprendre ces caractéristiques dans la prose de Kafka. Par exemple, il fait valoir que « la richesse du vocabulaire en elle-même ne représente aucune valeur » et, en faisant valoir ce point de vue, il limite l'étendue de son propre vocabulaire :

L'étendue du vocabulaire dépend de l'intention esthétique qui organise l'œuvre. Le vocabulaire de Carlos Fuentes est riche jusqu'au vertige. Mais le vocabulaire de Hemingway est extrêmement limité. La beauté de la prose de Fuentes est liée à la richesse, celle de Hemingway à la limitation du vocabulaire (Kundera Œuvre II, 819/885).

Les essais dans *L'Art du roman* et *Les Testaments trahis* ont été écrits peu de temps après que Kundera eut révisé les traductions françaises de ses romans écrits en tchèque. « Ce n'est qu'en relisant les traductions de tous mes livres que je suis aperçu, consterné, de ces répétitions ! », écrit-il. « Puis, je me suis consolé : tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) avec *variations* » (724/790). Mais plus précisément, la répétition-variation n'est pas simplement thématique mais construite autour de ce que Kundera appelle les « mots-thèmes » : certains « mots principaux » qui « dans le cours du roman » sont des mots « analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégories de l'existence » (693/758-9). Il est évident pour les lecteurs contemporains que Kundera revient sur ces « mot-thèmes » dans chaque roman et à travers son œuvre, mais son utilisation de la répétition est moins examinée – et celle-ci devient plus prononcée en exil à mesure que Kundera lui-même réexamine ses traductions françaises, et encore plus prononcée quand il commence à écrire en français – sa répétition de mots autour de mots-thèmes et de motifs récurrents. Comme il écrit sur l'art de la répétition dans l'œuvre de Tolstoï et de Kafka et comme il voit fonctionner cet art dans son propre travail à mesure qu'il le révisé – grâce, en fait, à l'irritante habitude de « synonymisation systématique » de ses traducteurs – Kundera commence à utiliser très consciemment la répétition de mots dans son travail.

Le roman de Tolstoï, *Anna Karénine*, est littéralement et physiquement transportée dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le livre se retrouvant symboliquement sous le bras de Tereza, comme passeport totémique dans le monde de Tomas. Cependant le roman n'est jamais ouvert ; Tomas ne comprend jamais le sens que revêt le roman pour Tereza (pas le roman en soi, mais l'importance du fait de porter un roman sur soi : une vie intellectuelle, une vie au-delà de la ville natale de Tereza et de sa mère). Au lieu de cela, le roman,

avec ironie, se transforme en Karénine à quatre pattes. Mais il y a aussi une interaction formelle et stylistique. Dans *L'Art du roman*, un essai écrit à peu près en même temps que le roman, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera s'intéresse à la manière dont Tolstoï montre le rôle que jouent le hasard et l'illogisme dans la prise de décision : « Qu'est-ce qu'un acte : éternelle question du roman, sa question, pour ainsi dire, constitutive. Comment une décision naît-elle ? Comment se transforme-t-elle en acte et comment les actes s'enchaînent-ils pour devenir aventure ? » (676/742). Il demande alors : « pourquoi Anna Karénine se suicide-t-elle ? » et soutient qu'« elle se jette sous le train sans en avoir pris la décision. C'est plutôt qui a pris Anna. Qui l'a sur-prise. Pareille à l'homme qui, au lieu d'amour, parlait de champignons, Anna agit » à cause d'une impulsion inattendue » » (*ibid.*).

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, (chapitre 11, partie 2), le narrateur s'interroge sur les motifs qui ont poussé Tereza à décider de tomber amoureuse de Tomas, à le suivre à Prague, et décrit en quoi la décision qui change sa vie – et en dépit de toute logique – en une vie nouvelle est construite sur une série de « hasards » et de « coïncidences » (Kundera *Œuvre I*, 1180) que Tereza, comme nous tous, mythologise en signification existentielle. Nous composons nos vies, rétrospectivement, comme la musique, soutient le narrateur ; nos choix deviennent « romanesques » (1180). Tereza voit Tomas avec un livre ouvert attablé au dans le café de sa ville de province alors que Beethoven passe à la radio ; il séjourne dans la chambre numéro six ; elle termine son travail à six heures. C'est le destin, pense-t-elle. En réfléchissant à la façon dont nous composons nos vies comme une partition de musique ou comme un roman, Kundera se tourne vers Anna Karénine et examine dans quelle mesure sa décision impulsive de se jeter sous un train rend sa vie romanesque, lui donne de la pesanteur (plutôt que de n'être une simple manœuvre romanesque de la part de Tolstoï).

Kundera parle non seulement de la façon dont nous transformons nos vies en romans et en compositions, mais il transforme également ce chapitre en une explosion de musique, une composition. Je dirais provisoirement que les multiples répétitions de mots dans le chapitre fonctionnent à la manière d'une fugue (faisant ainsi référence par euphonie aux derniers quatuors à cordes de Beethoven). Nous pouvons voir le texte passer de la répétition en tchèque de « náhod » [danger] à « život » [vie], à « koincidence » [coïncidence], à « krása » [beauté], à « hudba » [musique], à « román » [roman], à « kompozice » [composition], à « motiv » [motif], à « skladba » [partition / composition] (et une note de basse constante de « Beethoven »), la dernière phrase reflétant plusieurs de ces mots à la fois (Kundera 2006, 63-4 ; Kundera *Œuvre I*, 1180-1). C'est un extrait de prose incroyablement élaboré et euphonique, plein d'assonances, de consonances et de sibilances en tchèque.

Le dernier paragraphe est particulièrement bien structuré, euphoniquement et phénoménologiquement. Il y a plusieurs mécanismes chiasmiques dans la phrase de ce paragraphe, qui lui donnent un mouvement syntaxique dynamique de va-et-vient : « Nelze ... ale lze » [On ne peut... on peut]; « Vyčítat románu ... vyčítat člověku » [reprocher au roman... reprocher à l'homme]; « Že je fascinován tajemnými ... že je ve svém všedním životě » [d'être fasciné par les mystérieuses rencontres... d'être [[dans sa vie ordinaire]]; « Jako je setkání Vronského ... anebo setkání Beethovena » [par la rencontre de

Vronski... ou la rencontre de Beethoven]. En même temps, le passage est énumératif et offre également un mouvement de la prose qui va vers l'avant « (jako je setkání Vronského, Anny, nástupiště a smrti anebo setkání Beethovena, Tomáše, Terezy a koňaku) », qui mène à une longue clause qui regroupe certains des mots-thèmes et des motifs du chapitre : « ale lze právem vyčítat člověku, že je ve svém všedním životě vůči takovým náhodám slepý a jeho život tak ztrácí svou dimenzi krásy ». La phrase met en scène le train rapide et basculant de l'inévitabilité – ou, plutôt, d'une fatalité qui est fabriquée et construite – *conduite* – par Tereza et Anna, et par nous tous :

*Nelze tedy **vyčítat románu**, že je fascinován tajemnými **setkáními náhod** (jako je **setkání** Vronského, Anny, **nástupiště a smrti** anebo **setkání Beethovena**, Tomáše, Terezy a koňaku), ale lze právem **vyčítat člověku**, že je ve svém všedním **životě** vůči takovým **náhodám** slepý a jeho **život** tak ztrácí svou dimenzi **krásy**. (Kundera 2006, 63-4)*

*On ne peut donc **reprocher au roman** d'être fasciné par les **mystérieuses rencontres** des **hasards** (par exemple, par la **rencontre** de Vronsky, d'Anna, du **quai et de la mort**, ou la **rencontre** de **Beethoven**, de Tomas, de Tereza et du verre de cognac), mais on peut avec raison **reprocher à l'homme** d'être aveugle à ces **hasards** et de priver ainsi la **vie** de sa dimension de **beauté**. (Kundera Œuvre I, 1181)*

(Il est à noter que Kundera a ajouté une phrase à ce chapitre lors de la révision de la traduction française qui aborde spécifiquement le sujet de la réécriture. Écrivant qu'on compose sa vie en transformant ces coïncidences en motifs, guidés par la beauté, il ajoute (en italique) :

*L'homme, guidé par le sens de la **beauté**, transforme **l'événement fortuit** (une **musique de Beethoven**, une **mort** dans une **gare**) en un **motif** qui va ensuite s'inscrire dans la **partition de sa vie**. Il y reviendra, le répétera, le modifiera, le développera comme fait le **compositeur** avec le thème de sa sonate. (1181)*

Cette phrase, qui compare la composition d'une vie à la manière dont un compositeur pourrait développer le thème d'une sonate, est elle-même très euphonique en français. Kundera ajoute ensuite cette phrase à la nouvelle édition tchèque « *Vrací se k němu, opakuje ho, mění, rozvíjí jako skladatel téma své sonáty* » (Kundera 2006, 64). La phrase n'est jamais ajoutée à la traduction anglaise.

En anglais – dans la seule traduction que Kundera n'a pas révisée – la phrase est coupée en deux, ce qui non seulement change sa trajectoire propulsive (le train du hasard se précipitant vers le mythe) mais lui donne une rationalité très anglo-saxonne (une chose qui « ainsi » conduit à une autre chose, et perd par là même le sens de causalité fortuite) :

*It is wrong then, to chide the **novel** for being fascinated by mysterious **coincidences** (like the **meeting** of Anna, Vronsky, **the railway station**, and the **death** or the **meeting** of*

Beethoven, Tomas, Tereza, and the cognac), but it is right to chide man for being blind to such **coincidences** in his **daily life**. For he thereby deprives his **life** of a dimension of **beauty**.
(Kundera 1985, 52)

« C'est peut-être une pratique de traduction américaine typique de ne pas respecter la syntaxe », écrit Kundera à Peter Kussi, un autre traducteur américain, à propos d'une traduction de *La vie est ailleurs*, « Mais ce n'est pas une bonne pratique. Imaginez si nous traduisions Hemingway en longues phrases et Faulkner en phrases courtes ! » (Archive Kussi : KC3 1976). Il a également mis en garde Michael Henry Heim contre la ponctuation dans la traduction que celui-ci avait faite de *L'insoutenable légèreté de l'être*, soulignant qu'il pouvait « sembler stupide » de rester « fidèle à la syntaxe », mais précisant qu'il avait remarqué que Heim avait « tendance à des phrases plus courtes » et que Heim semblait moins à l'aise avec les deux points et les points-virgules ; Kundera a fait valoir que cela affectait le rythme et le ton de la traduction (Archive Heim, dossier 3). Pourtant, Kundera s'est rendu compte que ce raccourcissement des phrases n'était pas entièrement l'affaire des traducteurs ; « D'après ce que j'ai recueilli dans le manuscrit », écrit-il à Kussi, « Miss Editor consolide cette tendance » (Archive Kussi : KB2 1973). Il a noté que la plume de l'éditrice avait supprimé « presque tous les points-virgules » (Archive Kussi : KB2 1973). L'année précédente, Kussi avait écrit à « Miss Editor » – Nancy Nicholas, de la maison d'édition Knopf – en réponse à « la question de la ponctuation que vous soulevez dans la lettre : les Tchèques, des gens circonspects et très liés par des traits d'union, se lancent beaucoup plus que nous dans des choses telles que des points-virgules » et que Kundera a même étendu cela à des fins esthétiques et stylistiques (Archive Nancy Nicholas, Boîte 903, 17 juillet 1973). Cependant, elle était convaincue que ces longues phrases étaient stylistiquement défectueuses et ne permettaient pas de vendre les romans à un lectorat américain. Kundera avait écrit directement à Nancy Nicholas pour faire son plaidoyer : « Dans le texte de [Kussi], il est indiqué au crayon à de nombreux endroits que d'autres points-virgules et deux points doivent être perdus et doivent être remplacés par des points. Je vous en prie, n'exagérez pas ! » (Archive Nancy Nicholas, Boîte 903, 3 février 1974). Il ajoute un post-scriptum à une autre lettre, deux ans plus tard : « PS En lisant la traduction de M. Kussi, ne changez pas mes longues phrases. Ne les raccourcissez pas ! Je n'aime pas ce type de syntaxe et *American Life is Elsewhere* en souffre un peu » (Archive Nancy Nicholas, Boîte 903, 7 mars 1976).

Kundera est obsédé par la ponctuation, mais en lisant les archives de ses traducteurs et rédacteurs américains, il est assez clair, et certainement tenace, sur le fait que la ponctuation est importante pour le style et le sens de sa prose, et justifie parfaitement son point de vue. Au fond, son editrice américaine était beaucoup plus intéressée par le contenu politique des romans et la façon dont ils parlaient de l'air du temps – et du marché – de la guerre froide que par toutes les expériences de style en prose. Elle voulait une prose lucide et accessible qui fonctionne comme un véhicule pour le message. Par conséquent, l'esthétique stylistique de Kundera, ou du moins la manière dont il utilise le langage et l'euphonie, n'a jamais été considérée comme faisant partie intégrante de son œuvre en anglais.

De plus, le manque d'intérêt envers ce qu'il essayait de faire avec le langage a également conduit à un manque d'intérêt envers sa manière d'utiliser le langage. La critique n'a pas réalisé combien cette manière singulière était influencée par ce qu'il avait observé chez d'autres auteurs, à savoir l'utilisation de la répétition et d'une syntaxe inhabituelle. *L'Art du roman* et *Les Testaments trahis* sont lus comme des analyses d'écrivains tels que Tolstoï et Kafka, et non comme une invitation à « la fabrique de la langue » de Kundera. Dans ses essais – lus parallèlement à son propre travail d'écriture – nous pouvons voir Kundera réfléchir à la façon dont la prose des romans de Tolstoï et de Kafka produit de l'affect et, chez Tolstoï, crée le sentiment de la mutabilité du sentiment, des choix et de la pensée humains.

Dans l'extrait de *L'insoutenable légèreté de l'être*, présenté ci-dessus, Kundera fait référence à la première rencontre entre Anna et Vronski, à la gare, lorsque la paysanne est tuée par un train et la manière dont elle en fait un motif lorsqu'elle décide impulsivement de se jeter sous un train, alors qu'elle est en chemin pour aller affronter Vronski. « Tolstoï a dû utiliser (pour la première fois dans l'histoire du roman) le monologue intérieur presque joycien pour restituer le tissu subtil des impulsions fuyantes, des sensations passagères, des réflexions fragmentaires, afin de nous faire voir le cheminement suicidaire de l'âme d'Anna » (Kundera *Œuvre II*, 677), écrit Kundera dans *L'Art du roman*, faisant écho à l'argument fièrement nationaliste de Nabokov selon lequel « le courant de conscience ou monologue intérieur est une méthode d'expression inventée par Tolstoï, un Russe, bien avant James Joyce » (Nabokov 2002, 183). Nabokov soutient que l'utilisation que Tolstoï fait du monologue intérieur dans *Anna Karénine* « implique ce que nous pourrions appeler des répétitions créatives, une série compacte de déclarations répétitives, venant les unes après les autres, plus expressives, chacune plus proche de la signification de Tolstoï. Il tâtonne, il déballe le paquet verbal pour son sens intérieur, il épluche la pomme de la phrase, il essaie de le dire d'une façon, puis d'une meilleure façon, il tâtonne, il cale, il joue, il tolstoïe avec des mots » [he Tolstoys with words] (238). Cela pourrait être une description adéquate de ce que Kundera fait avec la langue dans ses romans, bien que ce soit d'une manière beaucoup plus consciente : il *kundère* avec des mots [he Kunderas with words].

Le noyau de ce qui semble être une analyse postmoderne ludique de la « différance » se trouve dans le Tolstoï que Kundera lit et analyse : mais le noyau est plein de sentiments et d'une tentative de comprendre comment nos pensées illogiques, non causales, impulsives et éphémères influent sur nos décisions importantes. Kundera fait référence aux deux scènes célèbres (et meurtrières) se situant à la gare, avec Anna, dans le roman de Tolstoï, mais il y en a une troisième qui se répercute, je pense, dans l'arrivée de Tereza à l'appartement de Tomas avec *Anna Karénine* sous le bras. Anna décide de quitter Moscou après ce bal fatidique où elle rencontre Vronski, pour lui échapper, pour retourner à sa vie et à son mariage à Pétersbourg. Elle emporte avec elle, dans le train, un « roman anglais » et commence à le lire alors que le train sort de la gare et qu'il prend de la vitesse. “At first her reading made no progress” (Tolstoy 2000, 115). Cette courte phrase déclarative, avec son marqueur temporel et une voix passive un peu bizarre, est suivie de deux longues phrases avec plusieurs clausules :

The fuss and bustle were disturbing; **then, when** the train had started, she could not help listening to the noises; **then the snow** beating on the left window **and** sticking to the pane, **and** the sight of the muffled conductor passing by, covered with **snow** on one side, **and** the conversations about the terrible **snowstorm** raging outside, distracted her attention. **Further on**, it was continually **the same again and again: the same** shaking and rattling, **the same snow** on the window, **the same** rapid transitions from steaming heat to cold, and back **again** to heat, **the same** passing glimpses of the **same** figures in the twilight, and the **same** voices, **and Anna began to read and to understand what she read.** (115)

le remue-ménage et les allées et venues l'en empêchaient ; **puis, quand** le train fut en marche, le bruit la gêna ; **la neige** frappait la portière de gauche **et** recouvrait la vitre, le conducteur tout emmitouflé passait, couvert de **neige**, **et** les conversations sur le mauvais temps retinrent l'attention de la voyageuse. **Enfin**, tout devint monotone ; toujours **la même** neige frappant la vitre, **les mêmes** silhouettes **des mêmes** personnes dans la demi-obscurité et **les mêmes** voix ; **Anna se mit à lire et à comprendre ce qu'elle lisait.** (Tolstoy 1972, 137)

Nous entendons et sentons le train se mettre en mouvement dans les conjonctions temporelles et séquentielles: « then / alors », « and / et », à mesure qu'ils construisent de la vapeur sémantique, puis le bruit s'intensifie dans la deuxième phrase, par la répétition insistante (le sifflement du train) du « the same / le même » – on peut entendre les pistons et la machine à vapeur accélérer et s'installer dans une vitesse rythmique qui exprime également la frustration (the same, the same, the same / la même, les mêmes, des mêmes). Ce qui commence, cependant, par des « mêmes » bruits énervants et de la neige et des changements rapides de température, s'installe ensuite dans une vision plus douce des « mêmes aperçus passants des mêmes personnages au crépuscule et des mêmes voix » – une installation dans le rythme du train à vapeur. Ensuite, Anna agit de son libre arbitre – elle commence non seulement à lire mais « à comprendre ce qu'elle » lit. Le mouvement du train est phénoménologiquement perturbateur – les sons, les perceptions visuelles et le toucher sont accrus (neige et chaleur) – et le mouvement l'empêche au départ de lire. La lecture : une activité sédentaire utilisée pour passer le temps qui s'entremêle avec le temps lui-même ; le mouvement vers l'avant des phrases se déplace avec le mouvement vers l'avant du train avec Anna et son livre.

Le temps et la vitesse affectent sa lecture de son « roman anglais » :

If she read that the heroine of the novel was nursing **a sick man, she longed to** move with noiseless steps about the room of **a sick man; if she read of** a member of Parliament making **a speech, she longed to** be delivering **the speech; if she read of** how Lady Mary had ridden after the hounds, and had provoked her sister-in-law, and had surprised everyone by her boldness,

*she too wished to be **doing** the same. But there was no chance of **doing** anything; and twisting the smooth paper knife in her little hands, she forced herself to **read**. (116)*

*Lisait-elle que l'héroïne du roman soignait **un malade, elle eût voulu** de marcher à pas légers dans la chambre du patient ; un membre du Parlement prononçait-il un **discours, elle-même eût désiré** prendre **la parole** ; le passage où lady Mary, en montant à cheval, agaçait sa belle-sœur et étonnait tout le monde par sa hardiesse, suggérait à la liseuse **l'envie d'en faire autant**. Mais c'était impossible. Tournant le coupe-papier entre ses doigts, Anna s'efforçait de poursuivre **sa lecture**. (Tolstoy 1972, 137)*

Nous entendons non seulement ce qu'elle pense, mais aussi *comment* elle pense ; son impatience – aux limites du fantasme – est effectuée et affectée par la vitesse du train (son mouvement rythmique est ressenti dans la répétition de « si elle lisait ça ... elle désirait » et par le mouvement circulaire de la phrase « si elle lisait » à « elle s'est forcée à lire »). (Garnett ne peut pas se résoudre à traduire complètement la répétition – « she longed to ... she longed to ... she longed to »). Le potentiel de toute empathie apaisante à partir des pages d'un roman est perturbé par son dégoût pour le schéma de ses pensées qui la mènent mécaniquement à travers l'éventualité de vies différentes : femme (soins infirmiers), homme (Parlement) et un mélange des deux (les « audacieuses » Lady Mary), mais servent à réfléchir sur la banalité et le manque de possibilités qui caractérisent sa propre vie : « But there was no chance of doing anything / Mais il n'y avait aucune possibilité de faire quoi que ce soit ».

Elle réfléchit à la manière dont le héros du roman a « atteint son bonheur anglais, une baronnie et un domaine » et souhaite vivement qu'elle puisse le rejoindre là-bas ; une pensée passionnée et soudaine qui devient immédiatement sombre :

*She suddenly felt that he ought to feel **ashamed**, and that she was **ashamed** of the same thing. But what had he to be **ashamed** of? "What have I to be **ashamed** of?" she asked herself in injured surprise. She laid down the book and sank to the back of the chair, tightly gripping the paper cutter in both hands. There was **[nothing]**. She went over all her Moscow **recollections**. All were good, pleasant. She **remembered** the ball, **remembered** Vronsky and his face of slavish adoration, **remembered** her conduct with him: there was nothing **shameful**. And for all that, at the same point in her **memories**, the feeling of **shame** was intensified ... (Tolstoy 2000, 116).*

Tout à coup, elle sentit que ce héros devait en avoir **honte**, ainsi qu'elle-même : « Mais de quoi doit-il être **honteux** ? Et moi-même, de quoi ai-je **honte** ? » se demanda-t-elle. Étonnée et mécontente, elle laissa le livre et se rejeta sur le dossier de fauteuil, en serrant fortement entre ses mains le coupe-papier.

Qu'y avait-il de **honteux** ? La jeune femme **se remémorait** tous ses souvenirs de Moscou : tous, doux et agréables. Elle **se rappelait** le bal, Vronski, au visage amoureux et soumis ; elle **se souvenait** des conversations qu'elle avait eues avec lui ; il n'avait là rien que pût la rendre **honteuse**. Pourtant, à ce point des **souvenirs** d'Anna, le sentiment de la **honte** grandissait ...
(Tolstoy 1972, 137-8)

On peut à nouveau entendre le rythme du train – les pistons tirant – dans la répétition d'un mot-thème du roman – qui se répète tout au long du roman : « honte » et la répétition de « souvenir » et « mémoire » – le rythme du train, son tempo, affecte sa pensée récursive et enflamme son anxiété (en russe, il y a des sons répétés « v » et « s » – du nom et du verbe pour la mémoire (*vzpominat*) et pour le mot honte [*stidno*] – qui évoquent littéralement les roues et les sifflets du train). Anna passe du héros fictif et du frisson désincarné de l'évasion imaginée et de l'adultère au héros, Vronski (fictif pour nous, et à la fois très réel et aussi romantique pour elle) qu'elle suivra plus tard dans le roman à son nouveau domaine de fantôme exilé de la société. L'acte de lire à voix basse a changé de vitesse à cause du lieu de lecture, le train ; son esprit passant du livre au passé récent, au présent, à un futur imaginé (une graine plantée par le livre). Quand le train s'arrête, Anna descend sur un quai de train dans une tempête de neige, et là – là ! – se trouve Vronski lui-même ; elle est préparée à rencontrer son « héros ».

Marcher, et cueillir des champignons, danser au bal, s'asseoir dans un train à grande vitesse : le mouvement physique des personnages et leur état somatique stimulent la mutabilité des sentiments, des pensées et des désirs ; « la raison d'être du roman est de tenir le « monde de la vie » sous un éclairage perpétuel et de nous protéger contre « l'oubli de l'être » » (Kundera *Œuvre II*, 649/715), écrit Kundera dans *L'Art du roman* : plutôt que de produire une version réductrice de la façon dont nous vivons nos vies sur cette planète, le roman recrée les instants fuyants que nous vivons et expérimentons et ainsi « l'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses » » (650/716). Dans la vision réductrice de notre époque contemporaine, nous voulons choisir si c'est « Anna ou bien Karénine qui a raison » (*ibid.*), mais ce que les grands romans et le roman de Tolstoï nous montrent, c'est « la relativité essentielle des choses humaines » (642/708) ; nous voyons le roman comme « le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine » (741/807) alors qu'ils changent continuellement d'avis à travers le roman, l'individu, interiorités changeantes qui se reflètent dans celles des autres : Levin, Kitty, Dolly, Stiva, Laska le chien. La mutabilité constante de l'essence humaine fascine Kundera alors qu'il lit Tolstoï, mais ce qu'il lit aussi, ce qu'il utilise dans son propre travail, c'est l'échafaudage formel que Tolstoï érige pour reproduire une telle mutabilité : les mots répétés qui sont épluchés comme une pomme, les phrases longues et propulsives, la musique et l'euphonie dans une langue qui rend la lecture viscérale.

Pour conclure : « C'est précisément quand leur monde intérieur se transforme », écrit Kundera à propos de Pierre Bezukhov et Andrei Bolkonsky dans *Les Testaments trahis*, qu'ils « se confirment en tant qu'individus ; qu'ils surprennent ; qu'ils se rendent différents ; que leur liberté s'enflamme, et, avec

elle, l'identité de leur moi ; ce sont des moments de poésie : ils les vivent avec une telle intensité que le monde entier accourt à leur rencontre avec un cortège enivré de détails merveilleux. Chez Tolstoï, l'homme est d'autant plus lui-même, il est d'autant plus un individu qu'il a la force, la fantaisie, l'intelligence de se transformer » (896/962). Les moments fuyants qui s'accumulent vibrent de concert avec la mutabilité de l'humanité ; dans l'œuvre de Tolstoï, les protagonistes comprennent brièvement ces moments chargés de sens, puis ils les oublient. Cette conspiration de détails, note Kundera avec un sourire mélancolique, sont « probablement immédiatement oubliés par la plupart des lecteurs qui lisent des romans aussi inattentivement et mal qu'ils « lisent » leur propre vie » (894/960).

BIBLIOGRAPHIE

Archive Michael Henry Heim. Lilly Library. University of Indiana at Bloomington.

Archive Nancy Nicholas. Knopf Collection. Harry Ransom Center. University of Texas Austin.

Archive Peter Kussi. Bakhmeteff Collection. Rare Books Library. Columbia University.

Garnett, Richard, *Constance Garnett: A Heroic Life*. London : Faber and Faber, 2006.

Hapgood, Isabel, "Count Tolstoi's The Kreutzer Sonata." *The Nation* 50, 1890, p. 313.

Kundera, Milan, *L'Art du roman, Les Testaments trahis*, In *Œuvre II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 2011 (nouvelle édition 2016).

- *L'insoutenable légèreté de l'être*, in *Œuvre I*. Paris : Gallimard.

- *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard, 1993.

- *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno : Atlantis, 2006.

- *The Unbearable Lightness of Being*. 1985. Trans. by Michael Henry Heim. London : Faber and Faber.

Malcolm, Janet, "Socks." *New York Review of Books* 23 June 2016. Available at: <https://www.nybooks.com/articles/2016/06/23/socks-translating-anna-karenina/> (last accessed 10 July 2019).

Nabokov, Vladimir, *Lectures on Russian Literature*. NY: Mariner, 2002.

Schwartz, Marian, "Translator's Note." In *Anna Karenina*. Trans. by Marian Schwartz. xxiii-xxvii. New Haven: Yale University Press, 2015.

Tolstoy, Leo, *Anna Karenina*. Trans. by Marian Schwartz. New Haven: Yale University Press, 2015.

- *Anna Karenina* trans. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York : Penguin, 2002.

- *Anna Karenina*, trans. by Constance Garnett, rev. by Leonard J. Kent and Nina Berberova. New York: Modern Library Classic, 2000.

- *Anna Karenina*, trans. by Aylmer and Louise Maude, rev. by George Gibian. 2nd edition. New York : W.W. Norton, 1995.

- Анна Каренина. Moscow: Правда, 1978.

- Anna Karénine. Trans. by Marie Sémon. Paris: Le livre de poche. Classiques, 1972.

Tolstoy, Sophia. 2010. *My Life*. Trans. by John Woodsworth and Arkadi Klioutchanski. Ottawa: University of Ottawa Press.

« L'homme fait des plans, Dieu rit ». Kundera et le roman comme « écho du rire de Dieu »

Frédérique LEICHTER-FLACK
(Sciences Po / Centre d'Histoire de Sciences Po)

Le roman, « écho du rire de Dieu » ? Célèbre est la formule de *l'Art du roman* qui établit un lien essentiel, définitionnel, entre ce que Kundera entend par la « sagesse du roman » et l'humour⁸⁶. Pourtant, la métaphore choisie pour désigner ce lien est plus problématique qu'il n'y paraît. C'est elle que cet article voudrait interroger ici.

D'humour et de rire, il est beaucoup question sous la plume de Kundera : les titres de ses romans, de *La Plaisanterie* au *Livre du rire et de l'oubli*, en passant par *Risibles Amours*, en portent la trace explicite. Non seulement il y a toujours, ici ou là, une forme d'humour dans l'écriture de Kundera et dans le regard qu'il porte sur ses personnages, mais à de nombreuses reprises, dans ces passages où l'auteur reprend la parole pour commenter ce qu'il fait faire à ses personnages, il prend la question de l'humour et du rire comme objet de réflexion, de méditation ou de commentaire critique. Ainsi, la double page sur 'les deux rires', qui propose de distinguer un rire de l'ange et un rire du démon, dans le *Livre du rire et de l'oubli*, fait directement suite à la description et à l'analyse du rire attribué à deux étudiantes américaines qui préparent un exposé sur le *Rhinoceros* de Ionesco⁸⁷. L'enchaînement est typique de la manière de faire de l'écrivain : une scène est fabriquée et prise en charge par la narration, puis l'auteur prend un peu de distance avec ses personnages pour interroger leurs faits et gestes, les commenter, en proposer une interprétation. C'est le moment où le rire des deux étudiantes, déjà décrit comme en excès, nous apparaît comme décidément très étrange. Et plus on l'examine, plus on fait effort pour l'écouter soigneusement, moins ce rire est drôle, plus il devient bizarre et dérangent... L'article 'rire' du glossaire proposé dans *l'Art du roman* commente d'ailleurs ce qui se joue en raccourci dans l'épisode, soit la dissociation de la gaieté et du comique. Citant Gogol, Kundera rappelle que « si on regarde attentivement et longuement une histoire drôle, elle devient de plus en plus triste ». Et il ajoute : « L'Europe a regardé l'histoire drôle de sa propre existence pendant un temps si long que, au XX^e siècle, l'épopée gaie de Rabelais s'est muée en comédie désespérée de Ionesco qui dit : "il y a peu de chose qui sépare l'horrible du comique" »⁸⁸

Les nombreux passages sur le rire et l'humour offrent largement de quoi reconstituer une philosophie de l'humour éparpillée au fil des romans et des essais de Kundera. Mais il y a surtout, dans ses romans, cet humour ravageur, sans mépris pourtant, qui, systématiquement, ramène au sol, avec une sorte de tendresse caustique, tous ceux que l'*hubris* de l'idéologie ou de l'exaltation lyrique avait emportés plus haut que de juste – un humour qui oblige les personnages à redescendre, et le lecteur à ne pas se payer de mots... Impossible, en effet, pour un personnage de Kundera de se prendre tranquillement au sérieux : il y a toujours un auteur pour l'observer, le scruter, l'examiner avec insistance de l'air railleur de celui à qui on ne la

⁸⁶ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *Œuvre II*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 740. Toutes les références qui suivent seront tirées de cette édition.

⁸⁷ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *Œuvre I*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 978-998 (troisième partie « Les Anges »), trad. F. Kerel revue par l'auteur.

⁸⁸ *L'Art du roman*, *Œuvre II*, op. cit. p. 732.

fait pas et qui ne lui laissera rien passer. L'humour à propos de ses personnages passe par ce regard constamment aiguïté de l'auteur en embuscade, ces observations permanentes de tout petits détails triviaux à qui la discrétion est refusée... On se rappelle par exemple la toque de fourrure de Clementis qui ouvre *le Livre du rire et de l'oubli*, que Kundera nous désigne avec insistance comme la seule trace qui reste de lui sur la photo retouchée d'où le personnage a été évincé après son expulsion du parti⁸⁹.

Il faut encore mentionner le grotesque, la surenchère scatologique du dénouement de *la Plaisanterie*, qui n'est pas tant 'plaisanterie' par l'engrenage infernal déclenché par la carte postale de Ludvik à Marketa au début du roman que par l'échec ridicule et bouffon du plan de vengeance fomenté par Ludvik, quinze ans plus tard, quand il retrouve par hasard l'épouse de l'ancien étudiant responsable de son éviction du Parti et décide d'en faire sa maîtresse pour humilier et punir son ancien bourreau. Le projet de vengeance tourne court : on ne fait pas cocu celui qui ne rêve justement que d'un moyen de se débarrasser de sa femme. En guise de vengeance, Ludvik sert à Zemanek sur un plateau la solution que celui-ci n'osait espérer pour enfin écarter en douceur cette épouse encombrante. Et le ridicule contamine alors l'ensemble des acteurs involontaires de cette bonne farce du destin, quand Helena se suicide en croyant avaler des somnifères – en réalité des laxatifs dissimulés dans une boîte de somnifères⁹⁰. Difficile, en vérité, de rire franchement d'un dénouement dont on ne sait plus très bien quoi penser et qui, par son caractère impitoyable, met mal à l'aise le lecteur : pour qui exactement est-il drôle ? Est-ce alors qu'il faut introduire dans l'histoire ce Dieu dont le roman serait un écho du rire ?

Ce très rapide parcours allusif au travers du comique kunderien nous a fait passer un peu vite sur l'étrangeté de l'expression « écho du rire de Dieu ». La métaphore ne va pas de soi. Qu'est-ce que c'est que ce Dieu qui rit dans un univers romanesque sans Dieu ? Et que signifie cet 'écho' ? S'agit-il pour le romancier de l'entendre avant les autres et de le transposer en roman ? Ou pour le lecteur, d'être capable d'entendre le rire de Dieu au travers de sa lecture ? Et surtout, que nous fait comprendre ce rire ?

L'étrange expression se trouve dans le « discours de Jérusalem », qui constitue la dernière partie de *l'Art du roman*. « Qu'est-ce que cette sagesse, qu'est-ce que le roman ? Il y a un proverbe juif admirable : L'homme pense, Dieu rit. Inspiré par cette sentence, j'aime imaginer que François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née. Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu. »⁹¹ « L'homme pense, Dieu rit » : La traduction que Kundera donne du proverbe yiddish auquel il fait allusion convient parfaitement à sa conception du roman comme contradictoire parfait de toutes les vérités, de toutes les idéologies. Le non-esprit de sérieux du roman, c'est le combat de l'écriture romanesque contre les « agélastes », ceux qui ne savent pas rire, un terme que Kundera emprunte à Rabelais.

⁸⁹ L'article de Marc-Emmanuel Melon, « La toque de Clementis sur la tête de Gottwald. Photographies truquées, mémoire manipulée et imaginaire littéraire » (*Cahiers internationaux du symbolisme*, sept.2009, vol 122-123-124, consultable en ligne sur <http://hdl.handle.net/2268/27380>) montre cependant que le trucage n'est pas tout à fait là où on le pensait, puisque l'épisode est inventé, pour servir de symbole, à partir d'une photographie réellement retouchée mais d'où Clementis n'a cependant pas entièrement disparu.

⁹⁰ Sur *La Plaisanterie*, voir aussi l'analyse que lui consacre Alain Finkielkraut dans *Un Cœur intelligent*, Stock-Flammarion, 2009, chapitre « Le sage ne rit qu'en tremblant », p. 13-40.

⁹¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 740. Le « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », septième partie de *L'Art du roman*, a été prononcé à l'occasion de la remise du prix Jérusalem à l'auteur le 10 mai 1981.

Kundera poursuit en commentant l'usage qu'il veut faire du proverbe : « Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense ? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. Et enfin, parce que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être. (...) Il n'y a pas de paix possible entre le romancier et l'agélaste, insiste-t-il. N'ayant jamais entendu le rire de Dieu, les agélastes sont persuadés que la vérité est claire, que tous les hommes doivent penser la même chose et qu'eux-mêmes sont exactement ce qu'ils pensent être. (...) Mais le roman (...) c'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité »⁹². L'humour, pour Kundera, sert précisément à cela : à creuser la distance entre le vécu et son interprétation, à y insérer du « jeu », au double sens mécanique et ludique. Une autre métaphore célèbre vient compléter l'éloge du roman comme contradicteur de toutes les certitudes : « Le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour. (...) L'art inspiré par le rire de Dieu est, par son essence, non pas tributaire mais contradicteur des certitudes idéologiques. À l'instar de Penelope, il défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants, ont ourdie la veille. »⁹³

Ailleurs dans *l'Art du roman*, Kundera développe le portrait du roman comme art du « en même temps », en insistant sur la notion d'ironie romanesque, qui permet de secouer le joug de l'oppression du sérieux. En ne se laissant pas ramener à un seul régime de signification, et surtout, en ne se laissant pas attraper dans une seule et unique grille de lecture idéologique, le roman dit ceci et cela en même temps et d'un même geste. Et de donner l'exemple du roman de Cervantes – « critique rationaliste de l'idéalisme fumeux de Don Quichotte ? ou au contraire, exaltation de l'idéalisme ? Ces deux interprétations sont toutes deux erronées, parce qu'elles veulent trouver à la base du roman non pas une interrogation mais un parti pris moral. [...] Dans ce « ou bien ou bien » est contenue l'incapacité de supporter la relativité essentielle des choses humaines, l'incapacité de regarder en face l'absence de Juge suprême. »⁹⁴ Trait définitionnel d'un genre ou mode d'emploi et programme de lecture ? Si l'ambiguïté demeure sous la plume de Kundera, son portrait du roman en genre idéal, bâti sur la filiation Cervantès-Rabelais-Sterne-Diderot a assurément diffusé l'exigence d'un régime de réception critique fondé sur un défi herméneutique dont toute une génération de professeurs de lettres, formée dans les années 1990, s'est avidement emparée. C'est dans la continuité de ce projet de lecture kunderien et de son mode d'emploi pour tirer des leçons politiques du roman, que se situe une large part de la critique éthique qui s'est déployée depuis.

Pourtant, si l'on comprend bien le rôle que Kundera attribue à l'humour comme ingrédient principal de la sagesse du roman, une petite anomalie vient fragiliser le dispositif. *Mann tracht und Gott lacht*, se traduit généralement non pas par « l'homme pense et Dieu rit », mais par « l'homme fait des plans et Dieu rit » : l'homme prévoit, échafaude des projets, réfléchit à des solutions, utilise son intelligence pour essayer de maîtriser son destin, pour contrôler ce qu'il lui arrive, mais c'est souvent en vain, car les choses sont incontrôlables... Le sens du proverbe yiddish que cite Kundera est donc plus près de « l'homme propose et Dieu dispose ». Mais alors, il devient plus difficile de l'entendre dans un sens souriant, et c'est là que commence son ambivalence sous la plume de Kundera.

À première vue, le proverbe pourrait sembler teinté d'amertume, de pessimisme, de cynisme même peut-être : on espère, on s'efforce, on planifie, on fait des projets... et puis tout tourne court. Il y a de l'imprévu, de la surprise, du hasard dans la vie, et cet imprévu ne tourne pas toujours en notre faveur. Dieu, qui le sait bien, rit de nos efforts. Non que ce Dieu

⁹² *Ibid.* p. 741.

⁹³ *Ibid.* p. 741.

⁹⁴ *Ibid.* p. 642.

dont il est question soit forcément un sadique qui s'amuserait à déjouer tous nos projets, à nous mettre des bâtons dans les roues et à nous priver des succès poursuivis. Dans une interprétation juive de ce proverbe, il n'y a aucune raison de croire en un Dieu qui s'amuserait sciemment à déjouer nos projets et à nous frustrer de nos espoirs, comme dans la vision grecque des divinités de l'Olympe. Ce serait plutôt un rappel salutaire, prudent, de la versatilité du destin, de l'incontrôlabilité des choses. Un Dieu plus sage que nous, qui connaît l'avenir, qui a plus d'expérience que nous de la vie, et qui sait que de l'imprévu peut toujours nous tomber sur la tête quand on s'y attend le moins, qu'on ne peut pas contrôler le futur et qu'il faut donc rester modeste et sur ses gardes, ce Dieu-là nous regarde nous échine et voudrait nous prévenir par son rire de ne pas être trop sûr de nous. Il faut rester léger, mobile, adaptable, souriant malgré l'adversité... car le sort ne nous laissera pas forcément aller au bout de nos projets. La vie résiste à tous les plans qu'on trace sur elle. L'existence est comme un cheval fougueux qui n'en fait qu'à sa tête et qui ne se laisse pas dompter. On ne peut pas mettre le mors à son destin.

Si telle est la paraphrase judéo-compatible du proverbe correctement traduit (l'homme fait des plans, Dieu rit), le contresens de traduction que fait Kundera (l'homme pense, Dieu rit) est étrange non seulement parce qu'il tire le Dieu des juifs du côté des sceptiques, mais surtout parce que la traduction plus fidèle irait pourtant comme un gant à l'auteur de *La Plaisanterie*. Elle lui conviendrait même tellement mieux, pour caractériser l'esprit de ses romans à lui, qu'on pourrait se demander si cette traduction déviante n'est pas un lapsus cherchant à dissimuler le vrai point névralgique du roman selon Kundera : son rapport à l'aléa. Quelle meilleure illustration en effet, pour illustrer que « l'homme fait des plans et Dieu rit », que *La Plaisanterie*, cette histoire d'une vengeance qui tourne à la débandade, cette variation sur un arrosé qui cherche à devenir arroseur mais ne réussit qu'à se faire arroser à nouveau, cette parodie d'un *Comte de Monte-Cristo* sans grandeur ni gloire, défait *in extremis* dans un grand éclat de rire du destin ? Non seulement on ne peut pas se venger, non seulement on ne peut rien réparer, mais plus on essaie, plus le ridicule nous enfonce... Malheur aux vaincus ! Il n'y a pas de réparation possible pour les destins brisés. En réalité, avec la leçon ainsi commentée du dénouement de *la Plaisanterie*, nous sommes déjà bien au-delà de la sagesse yiddish du proverbe. Ce n'est pas simplement que les choses ne se passent pas comme on l'escomptait. Ce n'est pas simplement que le plan de vengeance est un pétard mouillé. C'est bien pire : c'est un pétard qui vous explose à la figure. Ce ne sont pas l'imprévu, la fantaisie, les surprises de la contingence irréductible, qui empêchent la réalisation des plans des hommes ; ce ne sont pas les facéties du destin... c'est son maléfice.

Il y a pourtant, sous la plume de Kundera théorisant l'art du roman à partir de sa lignée de romanciers préférés, de quoi alimenter une illustration plus légère du proverbe yiddish retraduit correctement. Cela passerait par ce trait caractéristique du roman quichottesque que Kundera, dans un entretien avec Christian Salmon reproduit dans *L'Art du roman*, appelle le vaudeville, avec tout son « appareil des coïncidences inattendues et exagérées », qui forme la trame du *Don Quichotte*, avec sa « taverne quelque part au milieu de l'Espagne où tout le monde, par pur hasard, se retrouve », dans « une accumulation de coïncidences et de rencontres totalement improbables ».⁹⁵

Or, après *Don Quichotte*, le jeu des coïncidences improbables cesse d'être innocent ou ludique, il devient soit intentionnellement cocasse et parodique, soit fantastique et onirique, explique Kundera. L'illustration qu'il en donne porte sur le premier chapitre du premier roman de Kafka, *Amerika*. Pour Kundera, l'épisode du soutier, dans lequel le jeune Karl Rossmann, au moment de débarquer du bateau qui l'a mené en Amérique, retrouve par hasard son oncle d'Amérique le sénateur Jacob à l'issue d'une série de circonstances contingentes et

⁹⁵ *Ibid.* p. 699.

de hasards improbables, fonctionne comme « un souvenir nostalgique de la taverne cervantesque »⁹⁶. Mais il oublie, en évoquant Kafka et *Amerika* en particulier, de pousser plus loin encore l'analyse de l'altération de la caverne de Cervantes en direction d'une conception du destin (c'est-à-dire de l'intrigue) si facétieuse qu'elle en devient très éprouvante, cruelle, presque sadique, parce qu'elle ne laisse à ses personnages aucune échappatoire.

On pense par exemple à deux autres chapitres d'*Amerika*, qu'on aura du mal à trouver drôles, même s'il y est de fait aussi question de facéties du destin : le chapitre 3, 'Une maison de campagne aux environs de New York', repose sur le dispositif diabolique de la lettre que Mr Green, ami et émissaire de l'oncle Jacob, doit remettre au jeune Karl à minuit pile et par laquelle son oncle le répudie sans possibilité d'appel si la lettre le trouve loin de New York après minuit... alors même que Karl réclamait, depuis plusieurs heures déjà, de rentrer chez son oncle à New York et que c'est Mr Green, justement, qui l'a retenu dans cette campagne où le triste verdict va lui être rendu. Soigneusement ourdi par l'auteur, le piège du destin est un jeu malhonnête avec l'aléa et les contingences, une tricherie ; Karl Rossmann n'est d'ailleurs pas dupe : il confronte Mr Green à la duplicité dont il s'est rendu complice.

De même, encore un peu plus tard dans le roman, quand Karl est liftier à l'Hôtel occidental, il y a cette autre facétie maléfique du destin, orchestrée par l'intrigue dans « l'affaire Robinson », ce bref instant où le sort de Karl se joue quand, liftier modèle qui ne quitte jamais son poste, il doit s'absenter une petite minute de son poste pour porter secours au voyou ivrogne qu'un auteur malicieux ou malveillant a mis en travers de sa route ; et précisément à ce moment-là - encore une coïncidence - le chef des liftiers passe devant l'ascenseur, constate l'abandon de poste, et voilà Karl renvoyé sans possibilité de faire appel.

Si après *Don Quichotte* le jeu des coïncidences improbables ne peut plus être innocent, désormais, le hasard, relu au prisme du biais intentionnel, se fait cruel et maléfique. Et on peut continuer dans cette voie en sollicitant d'autres souvenirs littéraires, d'autres plaisanteries du destin de plus en plus diaboliques, de moins en moins innocentes. Ainsi de toutes ces intrigues qui échafaudent, à coups de hasards soigneusement fabriqués et de contingence artificiellement fomentée, un acharnement sur leurs personnages... C'est ainsi que fonctionne *le Manteau* de Gogol, qui met en scène, en la personne d'Akaki Akakievitch, un héros déjà frappé de toutes les tares, souffre-douleur de ses collègues et de la vie en général, qui a économisé sou à sou pendant des mois, rognant sur le plus indispensable au cœur de l'impitoyable hiver pétersbourgeois, pour acheter le nouveau manteau dont il a besoin pour prolonger son existence envers et contre toutes les difficultés, et qui se le fait voler le soir même du jour où il a enfin la joie de l'étreindre⁹⁷...

C'est encore ainsi que procède *La Parure* de Maupassant, l'histoire de cette jeune femme qui emprunte à une amie un collier pour une soirée, le perd, entreprend de le racheter à crédit pour pouvoir le rendre à son amie en dissimulant sa perte, et passe quinze ans de sa vie à épuiser ses forces dans le travail et les privations pour rembourser sa dette, avant d'apprendre, à la fin, de la bouche même de l'amie en question, une fois la dette remboursée et toute sa vie gâchée dans la misère, que la parure était en fausses pierres précieuses et qu'elle a été dupée par la vie.

Ce serait encore *Jean de Florette* et *Manon des Sources* de Marcel Pagnol, avec ce personnage du Papet qui, sans le savoir, en bouchant la source pour pousser à la ruine le nouveau propriétaire de la terre qu'il convoite, ourdit la mort de son propre fils naturel – et le comprend trop tard, quand il a perdu encore son neveu et seul héritier, qu'il avait embarqué dans cette conjuration. Ce pourrait être aussi *le Roi s'amuse* et *Rigoletto*, l'histoire terrible du

⁹⁶ *Ibid.* p. 699.

⁹⁷ Sur *Le Manteau*, je me permets de renvoyer à l'analyse que j'en fais dans *Le Laboratoire des cas de conscience*, Alma, 2012 (réédition Nuvis 2022), chapitre « Ni responsables, ni coupables. Autopsie d'un fait divers ».

bouffon qui découvre trop tard qu'il a commandité le meurtre de sa propre fille : déjà frappé par le malheur d'avoir sa fille séduite et violée par un roi sans principes, privé du fruit de la vengeance qui devait le consoler de sa première perte, le voici broyé par le destin qui retourne contre lui le plan fomenté pour demander justice à la vie...

Tous ces exemples de méchantes blagues du destin fabriquées par des auteurs démiurges posent la question de la frontière avec le tragique. On s'en approche sans doute, mais sans jamais pouvoir y gagner une consolation : car l'humour du destin est plus puissant qu'un oracle fatal comme celui qui frappe Œdipe. Davantage, même cette interprétation sous l'angle de la catégorie de tragique, qui pourrait offrir le réconfort d'une tradition glorieuse dans laquelle l'homme se retrouve certes brisé, mais par une force incommensurable, Kundera nous en déloge avant que l'on ne puisse y trouver refuge : une blague tragique, si épouvantable soit-elle, reste une blague quand même, comme le formule, de manière impitoyable, le chapitre de *l'Art du roman* consacré à l'essence du kafkaïen : « Le comique est inséparable de l'essence même du *kafkaïen*. Mais c'est un piètre soulagement [pour le personnage] de savoir que son histoire est comique. Il se trouve enfermé dans la blague de sa propre vie comme un poisson dans un aquarium ; il ne trouve pas ça drôle. En effet, une blague n'est drôle que pour ceux qui sont *devant* l'aquarium ; le *kafkaïen*, par contre, nous emmène à l'intérieur, dans les entrailles d'une blague, dans *l'horrible du comique*. Dans le monde du *kafkaïen*, le comique ne représente pas un contrepoint du tragique (le tragicomique) comme c'est le cas chez Shakespeare ; il n'est pas là pour rendre le tragique plus supportable grâce à la légèreté du ton ; il n'*accompagne* pas le tragique, non, il le *détruit dans l'œuf* en privant ainsi les victimes de la seule consolation qu'elles puissent encore espérer : celle qui se trouve dans la grandeur (vraie ou supposée) de la tragédie. »⁹⁸

Mais si le diagnostic est juste, à quel jeu se retrouve-t-on alors à jouer, en tant que lecteur ? Quand le destin (c'est-à-dire, l'auteur bien sûr dans le roman) pousse la facétie expérimentale jusqu'à une cruauté presque insoutenable, quand la coïncidence s'emballe et tourne à l'horreur, sans que, pour l'observateur extérieur qui regarde le personnage se débattre dans les entrailles de la blague, cela ne cesse pour autant de solliciter notre sens de l'humour pour apprécier la valeur esthétique de cette coïncidence, comment réagir comme lecteur ? Quelle sorte de sagesse, si c'en est une, le roman nous enseigne-t-il alors ? Faut-il encore s'efforcer de goûter l'humour ? Ou devient-il acceptable, même en bon lecteur de Kundera, de se ranger parmi les agélastes en refusant de trouver cela drôle ?

Ainsi, comment faut-il donc réagir à la fin de *la Plaisanterie*, ce grand « roman de la dévastation », selon les mots de François Ricard⁹⁹ ? Ce grand finale de larmes, de chiasse et de ridicule, est-il drôle ? Est-il atroce ? Peut-on en rire ? Ou serait-ce ajouter au malheur du monde ? Certes, c'est une gageure de conserver son sens de l'humour après avoir lu ce roman. Pourtant, il n'y a pas mort d'homme. Elle s'en remettra. Lui aussi. L'*hubris*, celle de la vengeance comme celle du sentiment, est rembarée un peu brutalement, mais ce n'est pas une mauvaise chose... Peut-on alors prendre ce rire de Dieu, s'il est permis d'en entendre l'écho ici aussi, comme un message d'apaisement ? Personne n'en est mort, personne n'en mourra, vous non plus vous n'en mourrez pas, le malheur et les déconvenues de la vie, grandes ou petites, ne vous empêcheront pas de vivre ? Ou cet humour comme signe de grâce est-il un contresens complet ? Peut-on sincèrement réussir - mais au prix de quels renoncements alors ? - à trouver drôles le Kafka d'*Amerika* et le Gogol du *Manteau* ? Faut-il prétendre trouver, à la lecture de Kundera, une sagesse de l'humour face aux déboires et aux

⁹⁸ *Ibid.* p. 705.

⁹⁹ François Ricard, postface à l'édition de *La Plaisanterie* en folio Gallimard, repris dans *Le roman de la dévastation. Variations sur l'œuvre de Milan Kundera*, Arcades Gallimard, 2020. Voir également la lecture d'Alain Finkielkraut, *op. cit.*

malheurs de la vie, face aux mauvaises blagues du destin, face à la malchance quasi métaphysique de ces tragédies du quotidien ?

Dans le choix d'en rire ou pas, de consentir au comique ou de lui résister, d'affronter les agélastes ou de se rallier à eux au motif qu'il y a des choses dont on ne peut pas rire sauf quand on n'a pas de cœur, de tendre l'oreille à l'écho du rire de Dieu même au cœur de l'épouvante ou de lui tourner le dos exaspéré par sa désinvolture qui bafoue la dignité humaine, il y a tout un débat à mener sur l'ambiguïté morale du rire... Et c'est encore Kafka qui peut nous y initier le mieux. Revenons en effet un instant de plus au « Soutier », le premier chapitre d'*Amerika*, et à son ton si particulier. Quand l'oncle Jacob raconte avec légèreté, pour égayer la galerie, les malheureuses aventures qui ont valu à son neveu Karl son renvoi de chez ses parents et son expulsion vers l'Amérique, n'est-ce pas le récit d'un viol qu'il fait sur ce ton plaisantin et badin ? Un viol qui, sur le moment, précise-t-il en riant, a arraché à Karl des « larmes de détresse »¹⁰⁰ ? Sur quel pied prendre ce récit ? Participera-t-on à la rigolade générale ? Ou voudra-t-on jouer le rôle du rabat-joie moralisateur qui insiste pour qu'on montre un peu de respect pour le malheur de l'affligé ?

Davantage, toujours dans ce même chapitre, comment prendre ce procès improvisé pour harcèlement moral qui tourne à la débandade ? Quand Karl se prend d'amitié pour ce soutier qui se prétend discriminé, au point de se commettre d'office, avec ferveur, son avocat auprès du capitaine du bateau, sa passion pour la justice manque-t-elle d'humour ? Passe-t-elle à côté de la saveur comique de la scène, que tout le monde semble apprécier sauf lui ? Prend-il au sérieux, et même au drame, quelque chose qui ne le mérite pas ? Tous les autres personnages et témoins de la scène, après tout, ont l'air de trouver très drôle la plainte du soutier contre le contremaître Schubal... Même Karl Rossmann est obligé de le remarquer : des filles de cuisine aux autres machinistes, tout le personnel du bateau est venu au spectacle de la farce dans laquelle le malheureux plaignant s'enfonce avec l'aide de son jeune et naïf avocat... Alors, comment faut-il comprendre la scène du « Soutier » - une bonne blague ou une affreuse injustice dont tout le monde se gausse ? Quelle est la bonne lecture, et surtout, la bonne *éthique de lecture* ? Est-il acceptable de participer à la gaieté ambiante ou faut-il défendre de tout son pouvoir, sous les rires, la brûlure de l'injustice ? Les deux bien sûr, répondrait sans doute Kundera, puisque l'humour, constitutif de la sagesse du roman, est justement l'art du 'en même temps'. Mais on est toujours sur un fil avec ce « mariage du non-sérieux et du terrible »¹⁰¹.

Dans *les Testaments trahis*, Kundera donne encore une autre définition de l'humour : « l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompétence à juger les autres »¹⁰². De cette ambiguïté morale, un exemple très troublant est donné dans la première histoire qui ouvre le recueil *Risibles Amours*. La nouvelle est intitulée, justement, 'Personne ne va rire', et c'est sûrement la plus kafkaïenne de toutes les histoires de Kundera. « Personne ne va rire », raconte à la première personne l'histoire d'un universitaire, chercheur en histoire de l'art, qui se trouve sollicité par un fâcheux. Zaturecky – c'est le nom du fâcheux- veut faire accepter un de ses articles dans une revue qui le refuse et il a absolument besoin pour cela d'une recension positive de la part du narrateur. Mais celui-ci le fuit : trouvant mauvais l'article sur lequel on lui demande son avis, il veut s'éviter d'avoir à le dire en face à son auteur. Zaturecky insiste de toutes les manières possibles : il écrit, téléphone, se rend sur place à l'université ; à chaque fois le narrateur louvoie, lui fait répondre qu'il est absent, à l'étranger, pas joignable... Zaturecky qui a absolument besoin de cette recension et pense que c'est sa dernière chance d'être publié, vient

¹⁰⁰ Kafka, *Amerika*, chapitre 1 « Le Soutier », GF, trad. B. Lortholary.

¹⁰¹ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, « Le Jour où Panurge ne fera plus rire », *Œuvre II*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 750. C'est à propos de la scène des moutons de Panurge dans le *Quart Livre* de Rabelais que Kundera propose cette expression.

¹⁰² *Ibid.*, p. 770.

le solliciter à domicile... c'est le jeu du chat et de la souris, un comique de répétition et d'absurde qui, à la limite du harcèlement d'une part, de la goujaterie de l'autre, commence à être un petit peu irritant, mais pas au point d'ôter au narrateur son sens de l'humour. Voici d'ailleurs qu'il a une bonne idée : il accuse Zaturecky d'avoir eu un geste déplacé et d'avoir cherché à profiter de la situation quand venu le trouver à son domicile la veille, il n'a rencontré dans l'appartement que Klara, sa jeune et jolie maîtresse, seule et en petite tenue. Voilà pourtant ce que la femme de Zaturecky ne peut lui laisser dire car cette calomnie risque de lui faire perdre son emploi. L'épouse entre dans le jeu à son tour pour défendre l'honneur de son mari, avec un acharnement redoublé par le sentiment d'injustice. La course poursuite reprend de plus belle.

Le narrateur a l'air de bien s'amuser, sauf que, comme souvent chez Kundera, les choses finissent par s'emballer. Peu à peu, le narrateur se prend les pieds dans la toile de mensonges, de calomnies, de faux-semblants qu'il a tissée pour se couvrir et échapper à la corvée que l'article de Zaturecky incarnait pour lui. Et c'est l'engrenage infernal : le comité de quartier, la petite amie, le département universitaire, tout le monde s'en mêle. L'affaire s'envenime, devient de moins en moins drôle et de plus en plus inquiétante, ou de moins en moins raisonnable et de plus en plus folle, c'est affaire de regard. Face à Klara qui prend peur et reproche à son amant de l'avoir embarquée malgré elle dans cette affaire, elle qui est fille de bourgeois et risque donc gros à voir son nom incidemment mentionné sur un procès-verbal de police, le narrateur répond que « le sens de la vie, c'est justement de s'amuser avec la vie, et que si la vie est trop paresseuse pour cela, il faut lui donner un léger coup de pouce »¹⁰³. Le plus longtemps possible, même après avoir perdu son poste à l'université, puis son logement, et finalement jusqu'à l'amour de la jeune fille qui le quitte en lui déclarant brutalement ses quatre vérités, le personnage cherche à maintenir sa version de l'affaire : « tout ceci n'était qu'une blague », dit-il à Klara. Mais « l'époque n'est pas à la blague, on prend tout au sérieux par les temps qui courent », lui répond Klara. Et elle l'accuse, froidement, de n'avoir eu dans son jeu aucun égard pour les sentiments de Zaturecky et de sa femme, de les avoir manipulés tous deux pour la tenir elle sous sa coupe, et de l'avoir manipulée elle pour les contenir eux deux... Pour Klara, qui se rebiffe enfin, la formule « c'était pour rire », qui vise à s'épargner d'être jamais comptable de ses actes, n'est qu'une ruse de dominant, un instrument de pouvoir qu'il est grand temps de déconstruire et de dénoncer. On ne la lui fait plus.

Et à nous lecteurs ? Petit à petit, au fil de ce récit, nous avons basculé de l'insouciance ludique dans l'angoisse et le malaise – désirant secrètement, depuis un bon moment déjà, que le héros calme le jeu, cesse de plaisanter et rentre dans le rang. Quand Klara assène au narrateur, aussi nettement qu'elle le fait, ses quatre vérités, d'un ton moralisateur et péremptoire qui ne souffre aucune contestation, elle n'a aucun mal à nous emmener avec elle : nous sommes mûrs pour relire toute cette folle histoire en agélastes, pour y repérer, dès le tout début, sous la surface de l'humour et l'envie de jouer, l'irrespect et le manque de sensibilité aux autres, la cruauté égoïste et tous les ressorts de la domination sociale, à l'œuvre chez le narrateur.

Quelle lecture de cette affaire est donc la bonne ? « Mais quel délit, s'écrie le personnage principal ! j'expliquerai publiquement les choses comme elles se sont passées, si les humains sont des êtres humains, ils ne pourront qu'en rire ». À quoi son directeur de département à l'université répond : « Comme vous voulez. Mais vous vous apercevrez que les êtres humains ne sont pas des êtres humains ou que vous ne saviez pas ce que sont les êtres humains. Ils ne riront pas. » Et nous ? Acceptera-t-on d'en rire ? S'empêchera-t-on de le faire, convaincu comme Klara que l'humour est le voile que les dominants cherchent à tirer sur leurs ignominies ? Quand doit-on rire ? Quand doit-on juger, apprécier moralement ce qui se joue sous nos yeux, arbitrer ce qu'on a le droit de faire et de ne pas faire aux autres ? Si

¹⁰³ « Personne ne rira », *Risibles Amours*, *Œuvre I*, op. cit. p. 5-34, trad. F. Kerel revue par l'auteur.

l'humour est « l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale »¹⁰⁴, y a-t-il un moment où il faut dissiper le brouillard de l'ambiguïté morale ? s'efforcer de comprendre les raisons de chacun, certes, mais *juger* quand même ?

À la fin de la nouvelle, le narrateur est intégralement défait, comme le lui fait remarquer Klara. Renvoyé de son poste universitaire, expulsé de son logement, il a tout perdu. Mais fidèle à la morale de l'humour, il reste *fair play* avec le destin. Il a joué, il a perdu, mais il reste joueur dans l'âme. Lui aussi, de l'intérieur de l'aquarium du comique, depuis les entrailles mêmes de la blague dans laquelle il s'est laissé enfermer, il cherche à entendre l'écho du rire de Dieu. Et à s'y consoler, en y trouvant malgré tout une forme d'émancipation heureuse, puisque, non, décidément, le rire de Dieu n'est pas le rire impitoyable du diable, ni le rire cruel des dieux de l'Olympe : « Il me fallut encore un moment pour comprendre que mon histoire (malgré le silence glacial qui m'entourait) n'est pas du genre tragique, mais plutôt comique. Ce qui m'apporta une sorte de consolation », conclut le narrateur de « Personne ne rira ».

Un compromis est-il possible ? Oui, il y avait de la cruauté dans sa manière de traiter Zaturecky, de l'égoïsme dans la manière dont il a usé de Klara, de la désinvolture dans son refus de reconnaître le problème qu'il posait aux autres. Mais pas seulement. Il y avait aussi un humour que seul le roman peut recueillir, à côté duquel il faut réussir, dans le quotidien de nos vies de plus en plus exposées, à ne pas passer. Un humour qui résiste obstinément aux assignations morales et aux significations politiques ? Rien n'est moins sûr, et il peut être très difficile de le lui accorder. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera avertissait : « Ceux qui ne savent pas prendre plaisir à la scène où Panurge laisse les marchands de moutons se noyer tout en leur faisant l'éloge de l'autre vie ne comprendront jamais rien à l'art du roman »¹⁰⁵. Et il concluait : « Le cœur serré, je pense au jour où Panurge ne fera plus rire »¹⁰⁶. Nous n'en sommes probablement plus très loin.

Mais je voudrais pour conclure, tendre une perche au héros kunderien de « Personne ne va rire » pour l'aider dans son effort pour résister aux lectures moralisatrices en ajoutant un invité au panthéon littéraire de *L'Art du roman*. Tchekhov est l'auteur d'une nouvelle qui porte le même titre que le plus célèbre roman de Kundera : « Une Plaisanterie ». La nouvelle raconte l'histoire d'un jeune homme – le narrateur – qui emmène une jeune fille dévaler en luge à vive allure les pentes enneigées, et qui s'amuse, pour plaisanter, à chaque descente, à lui murmurer à l'oreille, au moment où la terreur de la vitesse lui fait perdre conscience d'elle-même et de ce qui l'entoure, « je vous aime, Nadia ». La jeune fille ne sait pas si elle a bien entendu ce qu'elle a entendu. Elle ne sait pas si c'est le jeune homme ou bien le vent qui lui murmure à l'oreille cette déclaration d'amour qui la fait chavirer. Mais c'est trop exaltant, elle ne peut pas s'en passer. Alors malgré sa terreur, elle recommence encore et encore à dévaler les pentes en luge. Pour entendre encore et encore, chaque fois, « je vous aime, Nadia », sans jamais réussir à savoir si elle a rêvé ces mots ou si c'est le jeune homme qui les lui a dits.

L'histoire est troublante. Au fond, n'est-ce pas l'histoire d'un jeune homme qui manipule les sentiments d'une jeune fille, se joue d'elle et de ses espoirs, et finit par s'en laver les mains complètement ? Mais tout l'art d'écrire de Tchekhov s'efforce de nous empêcher d'y projeter la lecture moralisatrice qui nous tente. « Comme nous allions ensemble à la patinoire, comment le vent lui apportait les mots “ Je vous aime, Nadienka ”, elle ne l'a pas oublié ; c'est maintenant pour elle le souvenir le plus heureux, le plus émouvant et le plus éblouissant de sa vie [...] Et maintenant que je suis plus vieux, conclut le narrateur, je ne

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 770.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 751.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 770.

comprends pas pourquoi j'ai dit ces mots, pourquoi est-ce que j'ai fait cette plaisanterie... »¹⁰⁷
Et nous ? Comprenons-nous encore à quoi servent les plaisanteries ?

¹⁰⁷ Anton Tchekhov, *Une Plaisanterie et autres nouvelles*, Rivages poche petite bibliothèque, 2014, trad. B. Kreise.

« Le territoire où le jugement moral est suspendu » ? Penser « l'art du roman » avec (après) Milan Kundera

Philippe ZARD

(Université Paris-Nanterre, Centre de recherche en littérature et poétique comparées)

1. Ambiguïté de l'ambiguïté

Le passage est célèbre, à juste titre :

Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le Bien et le Mal et donné un sens à chaque chose, Don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui. [...] Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude* [...] (642¹⁰⁸)

Telle serait la sagesse du roman.

Cette proposition est ensuite reprise, notamment dans la magistrale ouverture des *Testaments trahis* (« le jour où Panurge ne fera plus rire ») à travers la définition du roman comme « territoire où le jugement moral est suspendu » (752).

Pourtant, une fois passé l'éblouissement, se pose la question du périmètre de ladite « ambiguïté ». Car le mot est appliqué par Kundera tantôt à un *passage* donné du roman, tantôt au *sens général* d'un roman, tantôt aux *sentiments* (sympathie ou antipathie) éveillés par les *personnages* du roman. Or ces sens ne se recoupent pas. C'est une chose de dire qu'un personnage nous fait rire même quand il se livre à des actions que notre morale réprouve, c'en est une autre de penser qu'un roman n'est pas manichéen (*Anna Karénine*), c'en est une troisième de s'interroger sur le sens d'un roman (si, par exemple, *Don Quichotte* est « une critique rationaliste de l'idéalisme fumeux » ou une « exaltation de ce même idéalisme »). C'est là la *première ambiguïté de cette ambiguïté* kunderienne, qu'on a du mal à localiser, à circonscrire. Dans son analyse du *Quichotte*, ce flottement est à son comble, dans la mesure où « l'ambiguïté » est à la fois le mot qui décrit la réalité du monde indéchiffrable que découvre l'écrivain et le principe qui sous-tend l'écriture même de cette découverte : « l'humour » est ainsi « l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres [...] », il est « le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude » (770).

Reste que la majorité des exemples que prend Milan Kundera relèvent du domaine moral. La sagesse du roman, dit-il dans « L'héritage décrié de Cervantès », est celle qui vient contrarier notre tendance spontanée à « juger avant de comprendre », à trancher entre le bien et le mal, entre la justice et l'injustice, à les identifier clairement pour épouser un « parti pris moral » (642). Ce désir « inné et indomptable » de juger sans comprendre trouverait dans le roman sa récusation et son antidote :

¹⁰⁸ Toutes nos citations seront tirées de Milan Kundera, *Œuvre*, II, édition définitive, sous la direction de François Ricard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2011.

Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre. Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable bêtise, le plus pernicieux mal. Non que le romancier conteste, dans l'absolu, la légitimité du jugement moral, mais il le renvoie au-delà du roman. Là, si cela vous chante, accusez Panurge pour sa lâcheté, accusez Emma Bovary, accusez Rastignac, c'est votre affaire ; le romancier n'y peut rien. (752)

Cette passion de juger est celle que dispensent les religions et les idéologies, ajoute l'auteur. Dans son magnifique « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », Kundera élargit ce territoire de l'incertitude romanesque à des domaines qui ne relèvent plus ni des dogmes religieux ni de la morale commune, mais touchent à toutes les représentations du monde, y compris celles qui s'appuient sur la raison ou la science :

L'art inspiré par le rire de Dieu est par son essence, non pas tributaire mais contradictoire des certitudes idéologiques. A l'instar de Pénélope, il défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille. (741)

Le roman serait alors, plus généralement, le lieu de la « complication » : complication morale, complication existentielle, complication ontologique. À ce stade la sagesse du roman semble se confondre avec une leçon de scepticisme, moins un savoir spécifique que l'apprentissage d'un non-savoir, un étonnement ou une perplexité devant la complexité inextricable de l'existence, ce que Kundera appelle ailleurs « le piège qu'est devenu le monde » (669).

Si, sur certaines questions, Kundera se démarque de ses contemporains, cette thèse reste somme toute assez concordante avec ce qui constituait l'air du temps de la critique littéraire et de la poétique au XX^e s. Celle qui défendait âprement l'autonomie de la sphère artistique contre les embrigadements politiques, idéologiques et moraux (l'injonction sartrienne de l'engagement était depuis longtemps passée de mode) ; celle qui, sous l'égide des poétiques textualistes, célébrait la polysémie : l'ambiguïté, l'indécidabilité, étaient devenues, dès avant Kundera, une sorte d'étalon d'évaluation des œuvres. Plus une œuvre était ambiguë, plus son degré de « littérarité » était élevé.

Chez Kundera, de même, la définition du roman apparaît plus prescriptive que descriptive. C'est la séduction et – précisément – l'ambiguïté de ces essais que d'osciller entre une théorie du roman et un art poétique, ce que l'on pourrait appeler une *histoire affinitaire*. La pente généralisante est partout repérable. L'ambiguïté (ou encore l'ironie) serait ainsi coextensive et consubstantielle au roman : « Chaque roman digne de ce mot, si limpide soit-il, est suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie » (722) ; « par définition le roman est l'art ironique... »¹⁰⁹ La difficulté tient donc à ce que cet attribut de l'ironie, sans être une propriété définitoire du *genre* romanesque (Kundera est parfaitement prêt à admettre que tous les romans ne sont pas « ironiques », ne reposent pas sur le principe de la suspension du jugement moral), n'en est pas moins le caractère distinctif de *l'esprit du roman* : elle n'en participe pas moins à son essence plénière. Simplement certains romans passeraient en quelque sorte à côté de leur essence. La suspension du « jugement moral », autrement nommée « ironie » ou « humour », est bien la pierre de touche de la valeur romanesque, celle qui rend un roman « digne » de figurer dans l'histoire du roman. De Rabelais à Gombrowicz en passant par Tolstoï et Flaubert, tous les « vrais » romans seraient porteurs de cette « morale » antimorale : « *suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale* » (752).

¹⁰⁹ Je ne m'attarde pas ici sur l'hésitation terminologique et conceptuelle de Kundera, qui place tantôt l'humour tantôt l'ironie à la source du roman.

Cette grille de lecture, sous ses diverses formes, nous en sommes encore les héritiers, comme le rappelle Philippe Forest : « qu'il puisse y avoir une signification éthique à déduire d'un livre passe, en conséquence, pour une inexpiable ingénuité » (*Le Roman, le réel et autres essais*, éd. Cécile Defaut, Nantes, 2007, p. 263). Elle nous conduit à privilégier spontanément les œuvres ouvertement ambiguës pour en écarter d'autres et, si telle ou telle œuvre « – en raison de son évidente importance – résiste à tel geste d'exclusion, on décidera que sa littérarité tient précisément au fait qu'elle est irréductible à la signification éthique dont elle se prétend pourtant l'expression explicite » (*ibid.*, 263). Elle nous incite à ne jamais nous arrêter au contenu obvie des œuvres, pour en arpenter les lignes de faille ou en explorer les zones d'ombre. Cette attention accordée à la complexité demeure jusqu'à présent la disposition d'esprit la plus féconde pour aborder les textes dans leur complexité.

Mais c'est en raison même de sa fortune critique, qui n'est pas loin de devenir une hégémonie, que ces concepts exigent d'être reconsidérés. Lorsqu'un concept règne seul en maître dans le champ critique, il peut finir par devenir à son tour un obstacle à la connaissance.

La relativité est-elle vraiment le point d'aboutissement de toute réflexion, ou n'en est-elle que le point de départ ? Ainsi, à déclarer d'emblée tout roman (ou tout grand roman) ambigu, il se pourrait qu'on coure un double risque intellectuel et esthétique. Présumer que toute œuvre aboutit à une suspension sceptique ou ironique du jugement, c'est d'abord s'épargner de se demander si l'une des interprétations ne serait pas plus consistante ou plausible que les autres. Kundera déploie toutes sortes d'exemples pour montrer que le roman ne prend pas parti, expose les raisons de tous, les complications de l'existence, pour mieux interdire de juger et va jusqu'à décréter que « dans le royaume de l'ironie règne l'égalité » (890). Mais c'est là un postulat plus qu'une démonstration. Que le roman se déploie dans une sphère du relatif, on en conviendra aisément. Mais cette relativité ne signifie nécessairement ni une *équidistance* entre les parties ni une *indifférence sceptique* à la question des valeurs.

Plus encore, s'en tenir à la suspension du jugement, à cette certitude de l'incertitude, n'est-ce pas avoir décidé par avance de la leçon du roman, et ne retenir pour toute vérité que l'absence de vérité ? Pourquoi lire si tout revient à vérifier ses certitudes préalables, fût-ce la certitude que toute certitude nous serait interdite et que tout jugement moral serait disqualifié ou non-pertinent ? Si le roman est une arme de combat contre le dogmatisme, un procès de relativisation généralisée, n'y a-t-il pas quelque paradoxe ou risque de cercle logique, à *faire de cette relativisation morale tous azimuts le dogme caché de tout roman* ? Le genre voué par excellence à compliquer le monde serait-il condamné à la réitération indéfinie d'un même constat ? Il se trouve que Milan Kundera devait lui-même, sans s'en expliquer, trahir les limites de ce premier état de sa réflexion.

Ainsi, dans « L'héritage décrié de Cervantès » (dont l'origine remonte à 1983), tout à son théorème de l'ambiguïté généralisée du roman, Kundera écrit :

Les religions et les idéologies [...] exigent que quelqu'un ait raison ; ou Anna Karénine est victime d'un despote borné, ou Karénine est victime d'un despote borné, ou K, innocent, est écrasé par le tribunal injuste, ou bien derrière le tribunal se cache la justice divine et K. est coupable. Dans ce « ou bien-ou bien » est contenue l'incapacité de regarder en face l'absence du Juge suprême. À cause de cette incapacité, la sagesse du roman (la sagesse de l'incertitude) est difficile à accepter et à comprendre (642).

On a bien compris que lire correctement *Le Procès* consiste à ce stade à ne pas trancher entre la culpabilité et l'innocence de Joseph K. : ce serait verser dans une lecture partisane contraire à la sagesse du roman.

Or, il se trouve que, quelque dix ans plus tard, dans *Les Testaments trahis* (« Les chemins dans le brouillard »), Kundera se livre à une magistrale démonstration en sens

inverse. S'en prenant violemment à ceux, Max Brod en tête, qui supposent Joseph K. coupable au seul prétexte qu'un tribunal l'accuse, il reproche à ces lecteurs d'instruire le « deuxième procès contre Joseph K. ».

Pendant le premier procès (celui que raconte Kafka dans son roman) le tribunal accuse K. sans indiquer le crime. Les kfkologues ne s'étonnent pas qu'on puisse accuser quelqu'un sans dire pourquoi et ne s'empressent pas de méditer la sagesse ni d'apprécier la beauté de cette invention inouïe. Au lieu de cela, ils se mettent à jouer le rôle de procureurs dans un nouveau procès qu'ils intentent eux-mêmes contre K. en essayant cette fois d'identifier la vraie faute de l'accusé. [...] K. est coupable non pas parce qu'il a commis une faute mais parce qu'il a été accusé. Il est accusé, donc il faut qu'il meure.¹¹⁰

Kundera choisit alors de lire *Le Procès* en dépouillant le roman de tous les arrière-mondes possibles, comme l'histoire d'une culpabilisation d'autant plus sournoise qu'elle finit par être admise par sa victime. Instruit par l'histoire des procès de Moscou et de Prague, il voit dans ce roman la description, hallucinante de précision (et d'autant plus qu'elle tire son origine de tout autre chose que d'une idéologie politique), de ce qui allait devenir l'enfer de la justice totalitaire.

Insistons. Kundera ne reproche pas à Brod et aux « kfkologues » d'avoir arraché au roman Kafka son ambiguïté native ; il ne reprend jamais l'argument avancé en 1983 selon lequel il est impossible de trancher entre l'innocence et la culpabilité de Joseph K. Kundera dénonce ce qu'il tient pour *rien de moins qu'un contresens*. Il invite bien, dans cette lecture, à tenir pour indiscutable la thèse de l'innocence de Joseph K. Il n'est plus du côté de l'ambiguïté mais il engage une lecture de parti pris. Ironique renversement d'ailleurs puisqu'il propose une leçon d'un unilatéralisme décomplexé de l'auteur qui, pourtant, illustrerait plus adéquatement qu'aucun des autres romanciers qu'il cite, la thèse de l'ambiguïté généralisée : car si Kundera a raison de pourfendre les exégètes trop empressés à accabler Joseph K., la question de l'innocence et de la culpabilité ne s'en pose pas moins réellement. (Et, en ce sens, c'est peut-être avec Kafka plus qu'avec Rabelais ou même Cervantès qu'il s'agirait de manier ce concept d'ambiguïté !).

Dire qu'ici Kundera se contredit lui-même n'invalide du reste nullement l'intelligence de son interprétation du *Procès*. Kundera montre au contraire, par sa rafraîchissante partialité interprétative, combien il eût été regrettable d'en rester au constat pétrifiant d'une indécidabilité du sens. Si donc, pour une œuvre pourtant si essentiellement ambiguë que celle de Kafka, Kundera retrouve les vertus d'une interprétation partisane, n'y a-t-il pas quelque raison d'être prudent vis-à-vis de l'extension illimitée et intempérante du paradigme de l'ambiguïté ?

Cet attachement de Kundera à la thèse de « l'ironie » romanesque était dicté par un motif précis. Il s'agissait de faire comprendre que les grands romans ne tiraient jamais ni leur valeur ni leur éventuelle puissance libératrice de leur propos, mais toujours de la distance que l'énonciation romanesque savait installer avec le monde préinterprété par la morale et l'idéologie. Cette distinction est salutaire : peut-elle être poussée jusqu'au refus de considérer que le roman puisse porter aussi, fût-ce non essentiellement ou obliquement, une *doxa* identifiable, qui en constitue le sens et en définit la portée ? Kundera semble parfois le penser, comme le montrent deux exemples.

- Son analyse des *Versets sataniques* de Rushdie dans *Les Testaments trahis* :

[...] la condamnation de Rushdie apparaît non pas comme un hasard, une folie, mais comme un conflit on ne peut plus profond entre deux époques : la théocratie s'en prend aux temps

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 249

modernes et elle a pour cible leur création la plus représentative : le roman. Car Rushdie n'a pas blasphémé. Il n'a pas attaqué l'islam. Il a écrit un roman. Mais cela, pour l'esprit théocratique, est pire qu'une attaque [...] Pour [les gardiens du temple], le roman est une autre planète ; un autre univers fondé sur une autre ontologie ; un infernum où la vérité unique est sans pouvoir et où la satanique ambiguïté tourne toutes les certitudes en énigmes.

Soulignons-le : non pas attaque ; ambiguïté ; la deuxième partie des *Versets sataniques* (c'est-à-dire la partie incriminée qui évoque Mahomet et la genèse de l'Islam) est présenté comme un rêve [...] Le récit est *doublement* relativisé [...], présenté non comme une affirmation, mais comme une invention *ludique* [...] » (765-766).

Tout est vrai ici : que le roman de Rushdie ne soit pas porté, sans doute, par une intention blasphématoire ; que tout système dogmatique – religieux ou politique – ne puisse que trouver « insupportable » (pour reprendre sa formule à Jean-Pierre Morel) la liberté sans limite que s'octroient les romanciers à l'égard des vérités sacrées. Mais le propos de Kundera n'en est pas moins biaisé lorsqu'il laisse entendre que le crime de Rushdie, aux yeux de la théocratie iranienne, serait moins d'avoir touché au sacré islamique que d'avoir écrit un roman ironique, que le roman relativiste serait en soi plus subversif que le blasphème, qu'il serait en soi et pour soi un sacrilège. Car c'est bien pour ce que Rushdie *dit* ou *ose suggérer* à propos de la révélation coranique qu'il est victime de la première fatwa mondialisée prononcée par un clergé assez peu sensible aux subtilités du second degré. Rushdie se fût-il aventuré sur d'autres terrains que le sacré, il n'eût pas attiré l'ire de théologiens qui n'auraient au demeurant pas pris la peine d'ouvrir son livre. La suite de l'histoire le démontre aisément, qui a vu prononcer des sentences ou menaces de mort contre une romancière sans grand talent (Taslima Nasreen), ainsi que contre des journalistes ou des caricaturistes. S'il est vrai que le roman est l'enfant de la liberté, tout roman n'en devient pas *ipso facto* soumis à anathème : il faut encore que son objet, que son propos soit incriminable. Le *dit* compte autant que le *dire*.

Il semble qu'à défendre âprement la cause sacrée de l'autonomie romanesque, Kundera ait voulu soustraire radicalement le roman au champ de l'opinion, au débat public. Or, s'il est salubre de souligner que les protocoles de lecture littéraire et idéologique ont peu à voir l'un avec l'autre, et même si l'on approuve la thèse de Kundera qui affirme que les débats critiques sur le blasphème ont « tué » le roman de Rushdie en le traitant comme un tract politico-religieux, le roman n'est-il aussi cet art « impur » qui se mêle, selon ses lois propres, aux affaires de la cité ?

- Le second exemple est celui de la censure dans les régimes totalitaires. Là encore, Kundera est à son aise lorsqu'il énonce l'incompatibilité foncière entre le grand roman moderne, enfant de l'ironie et du relativisme, et l'univers totalitaire (647) – ne craignant pas de postuler que cette incompatibilité est plus profonde que celle qui sépare un dissident d'un apparatchik en ce qu'elle est ontologique. Le dissident peut lui aussi succomber au virus de l'idéologie, quand le roman ironique serait immunisé contre le dogmatisme (722) – comme le démontrerait, dans l'histoire des pays socialistes, l'existence d'un art officiel, le réalisme socialiste, qui pendant des années s'employa à endiguer les effets présumés délétères des avant-gardes cosmopolites et bourgeoises.

Pourtant, là encore, le paysage semble plus nuancé. Si l'œuvre de Kafka et d'autres « décadents » furent durablement interdites de séjour, celles de Tolstoï et de Dostoïevski continuaient à y être lues, pour des raisons autres que strictement patrimoniales. La lecture bakhtinienne de Dostoïevski, en désidéologisant le romancier russe (en diluant peut-être le christianisme et l'antisocialisme de l'auteur dans l'hypothèse d'une polyphonie et d'un dialogisme généralisés) n'a peut-être pas été étrangère à l'acclimatation de l'auteur des *Démon*s au régime socialiste : preuve ironique, encore, que parfois, le postulat de la relativité, plutôt que de déranger les dogmes au pouvoir, peut occasionnellement servir à noyer le

poisson de la subversion en neutralisant sinon la visée idéologique de l'œuvre, du moins certaines des leçons politiques qu'on pourrait en tirer, à son corps défendant ou consentant¹¹¹.

L'insistance de Kundera sur le « dire » romanesque, qui serait partout et toujours, *dans les romans dignes de ce nom*, porteurs d'une vision relativiste hostile à tout jugement s'énonce d'ailleurs – l'a-t-on assez remarqué ? – sous une forme contradictoire. « Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale », écrit-il. Il faut prendre cet énoncé à la lettre. Il permet de comprendre que le refus du jugement moral n'est en effet pas un « immoralisme » ni même un amoralisme, mais une forme spécifique d'humanisme : les « arts européens » et « le roman en particulier » apprennent ainsi au lecteur « à être curieux de l'autre et à essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes » (TT, 752) ; le roman est le « territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris » (741). C'est là assurément une des très rares occasions où Kundera est à deux doigts de concéder les limites de son propre relativisme. Elles sont d'abord implicites : car le refus de juger autrui est bel et bien de l'ordre d'une morale – une morale ouverte, une morale non normative ; et une morale du non-jugement qui, comme telle, condamne comme « bête » ou obtuse toute propension à juger (on retrouve ici un cercle logique, qui est celui de tout relativisme conséquent, contraint de se relativiser lui-même).

Cette morale s'énonce parfois aussi sous une forme explicite, en se fondant sur un principe qui ressemble diablement à une forme de bienveillance : être curieux de l'autre, chercher à le comprendre plutôt qu'à le juger, s'ouvrir à l'altérité, est-ce autre chose que se conformer à un code moral qui serait engrammé dans tout roman ? *Enfant de l'humour, le roman kunderien serait-il aussi enfant de l'amour* ? Nul doute que l'auteur se rétracterait devant une formulation kitschissime ; il n'en reste pas moins que l'intelligence romanesque – faculté intellectuelle – se met ici au service d'une éthique de l'altruisme et de la tolérance. Ne dit-il pas aussi que le roman est *hostile au lyrisme* (comme si le moi était haïssable), qu'il est *hostile à la satire* (parce que la satire est jugeuse, qu'elle est fondée sur la dénonciation du mal) et plus encore que le roman est *incompatible avec la « haine »* (766), qu'un romancier qui écrirait pour régler ses comptes serait guetté fatalement par un naufrage esthétique (766) ? Cela fait assurément beaucoup de vertus pour un « art » relativiste ! Voilà en tout cas qui arrime résolument l'art du roman *non seulement à une ontologie spécifique, mais à une déontologie propre, une sorte de serment d'Hippocrate du romancier* qui commencerait par énoncer que, de même que le médecin s'engage à préserver la vie de tout homme, le romancier s'engage à traiter avec équanimité tous ses personnages et, peut-être même, toutes les idées – à l'exception de quelques-unes car certaines sont plus égales que d'autres.

Pourtant, pas plus que la tolérance ne peut à elle seule constituer une éthique, le relativisme ne peut constituer la leçon de tout roman : tout au plus en constitue-t-il ce que l'on pourrait appeler la condition de possibilité, *le milieu*, dans lequel évolue non seulement le roman, mais l'ensemble même de la culture des « temps modernes » une fois que Dieu – et avec lui la matrice théologico-politique de l'ordo médiévale – s'est éloigné du monde.

Kundera était conscient du caractère somme toute circulaire et quasi aporétique de cette conception du roman qui placerait celui-ci sous le règne exclusif du relativisme. Sa lecture du projet cervantin, au demeurant, semble hésiter entre deux perspectives : l'une qui verrait dans le *Quichotte* le dévoilement du « monde comme ambiguïté », l'autre qui y verrait un roman lui-même ambigu. Les deux ne vont pas nécessairement de pair : on peut dévoiler l'ambiguïté

¹¹¹ Cette obsession de l'autonomie radicale de l'œuvre romanesque a une histoire, très largement occultée par la réception française de l'œuvre de Kundera avec l'assentiment de l'auteur. On renverra sur ce point aux analyses de Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, L'Harmattan, 2001. Rizek y montre, sur la base d'un examen attentif des textes tchèques de Kundera (oubliés, reniés ou révisés) la manière dont l'œuvre, à la faveur de son occidentalisation, s'est résolument dépolitisée.

du monde de manière non ambiguë ou, inversement, évoquer de manière ambiguë une réalité qui ne l'est pas. *L'ambiguïté est donc à la fois le contenu de la révélation romanesque et sa quintessence poétique et ontologique.* Parfois les deux sont mêlés, comme chez Cervantès ou chez Rabelais, précisément peut-être en raison même de leur situation historique, à l'orée des temps modernes.

Si tout roman se bornait à découvrir l'ambiguïté et la complexité du monde, sa contribution à la connaissance du monde se rétrécirait à mesure même que l'humanité s'éloignerait de ce monde ancien qui jugeait avant de comprendre ; et par ailleurs, s'il s'agit de « comprendre » plutôt que de juger, cet effort de compréhension ne porte-t-il pas déjà en lui-même la possibilité qu'un jugement en procède ?

D'une certaine manière, ne peut-on pas considérer que les écrits ultérieurs de Kundera vont chercher à sortir de ce cercle, ou de ce piège herméneutique, en haussant le « relativisme » romanesque à une ambition plus large de connaissance ? Si le carnaval de la relativité généralisée pouvait placer « la sagesse du roman » dans un horizon bakhtinien (Bakhtine n'étant par ailleurs jamais cité), c'est sous l'égide d'Hermann Broch que Kundera va plus tard se placer, en attribuant au roman une ambition « gnoséologique », mais là encore au prix de certaines équivoques et angles morts.

2. Dire ce que seul le roman peut dire

Le propre du roman ?

Dans cette *seconde approche*, le projet du roman n'est plus simplement de faire apparaître l'ambiguïté du monde ; il s'agit bien d'une entreprise de connaissance, d'« invention ». Un roman n'aurait de justification que parce qu'il aurait découvert une région de l'existence, éclairé un pan inaperçu de la réalité¹¹².

Kundera rappelle que « le sens du modernisme » est « l'effort de chacun des arts pour s'approcher le plus possible de sa spécificité, de son essence » (*Le Rideau*, 989) : « Les arts ne sont pas tous pareils ; c'est par une porte différente que chacun d'eux accède au monde. Parmi ces portes, l'une d'elles est réservée en exclusivité au roman » (984) ; et la seule « morale » du roman est « la connaissance » (d'après Broch) : « le roman qui ne découvre aucune parcelle jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral » (984) Et Kundera, au fil de beaux développements, décline quelques-unes de ces découvertes : celle de la bêtise chez Flaubert, de la dissolution bureaucratique de l'existence chez Kafka, de la dissociation entre nos pensées et nos actes chez Tolstoï, etc. Non seulement tout roman digne de ce nom est une découverte existentielle, mais ce serait même dans cette vertu heuristique que reposerait sa beauté (715).

Une fois encore, il me faut commencer par dire combien ces analyses de Kundera m'ont éclairé. Disons-le : elles ont même justifié mon propre choix des études de lettres. Elles venaient me dire que la littérature n'avait aucun complexe à nourrir vis-à-vis d'autres disciplines réputées plus sérieuses, telles la philosophie, les sciences sociales ou historiques. La littérature ne se contentait donc pas de me dépayser, de me procurer une jouissance esthétique : elle était porteuse d'une connaissance. Cette conviction m'accompagne toujours, cela va sans dire. Mais la radicalité avec laquelle Milan Kundera l'a formulée me semble aujourd'hui plus difficile à assumer.

1/ Est-on sûr qu'une découverte romanesque en est une et qu'elle ne pouvait se faire *que* dans un roman ? À vouloir installer le roman en majesté, Kundera lui prête parfois des mérites exclusifs, peut-être exorbitants. Lorsque, à partir d'un épisode du roman de Tolstoï,

¹¹² Il va sans dire que cette conception du roman n'a rien d'évident, que ce propre du roman a pu être cherché et trouvé tout à fait ailleurs : éducation, art du dépaysement, édification, etc.).

Kundera prête à *Anna Karénine* d'avoir « mis en lumière l'aspect a-causal, incalculable, voire mystérieux, de l'acte humain » (676), crédite Tolstoï d'avoir exploré le « rôle que l'irrationnel joue dans nos décisions, dans notre vie », ne peut-on lui répliquer que le théâtre l'a précédé dans cette entreprise ? Si les ressorts ultimes de l'action humaine n'étaient pas embrouillés, mêlés, impénétrables, on ne disputerait pas jusqu'à aujourd'hui des mobiles Shylock, de Don Juan, de Cinna, de Lorenzo. L'analytique de l'action humaine n'a pas été moins éclairée (ou complexifiée) par le genre dramatique.

Au-delà même des questions d'interprétation ou d'histoire, dont on peut toujours disputer, les formulations mêmes de Broch ou leur reprise par Kundera ne laissent de poser une difficulté logique. Est-il si aisé de comprendre pourquoi et comment les vérités en question ne pouvaient être dites que dans un roman ? Comment entendre que le roman devrait se mettre « au service exclusif de que “ce que seul le roman peut dire” » (989) ? Une belle méditation sur l'œuvre de Kafka s'achève ainsi : « Grâce à cette [autonomie radicale du roman], Franz Kafka a dit sur notre condition humaine (telle qu'elle se révèle dans notre siècle) *ce qu'aucune réflexion sociologique ou politologique ne pourra nous dire* » (713). Ces sentences, ces considérations qui traversent tous les essais de Kundera, je les ai moi-même reprises dans mon travail de commentateur et d'enseignant, mais je ne suis plus tout à fait sûr de les comprendre. Kundera ne précise jamais pourquoi telle révélation ou même telle puissance révélatrice seraient *réservées* au roman, à quelles propriétés du genre romanesque tiendrait ce monopole « gnoséologique ». Il se contente de formuler ces « découvertes », par ses lectures éclairantes de Rabelais, de Gombrowicz, de Broch ou de Kafka.

2/Plus encore, les découvertes en question apparaissent à travers les lectures et les mots de Kundera, qui ne correspondent aucunement à la manière dont ces œuvres ont été reçues et interprétées en leur temps ; or, ces œuvres ont, pour la plupart d'entre elles, été jugées majeures alors même que leur œuvre de « connaissance » n'avait pas été éclairée de la sagacité du lecteur moderne : on a pu louer Flaubert ou Cervantès pour de tout autres raisons que celles qui conduit l'auteur des *Testaments trahis* à les admettre dans son anthologie. Il faut bien admettre que le jugement esthétique a été établi sur d'autres bases que le contenu d'une révélation ontologique. Il semble que la détermination de la qualité formelle d'une œuvre précède l'élucidation de sa contribution à la connaissance de l'existence humaine, à moins qu'elle n'en constitue le pressentiment, selon la loi que Julien Gracq a pu dégager qui voudrait qu'il y ait toujours l'intuition qu'une réussite formelle recèle une vérité. Il est en tout cas risqué de se lancer dans une histoire du roman fondée sur le seul critère de leur puissance révélatrice.

3/Sans compter que l'on se heurte infailliblement à une sorte de nœud logique et discursif. À peine cherche-t-on à exprimer ce que *seul le roman peut dire*, à peine le formule-t-on que l'on démontre qu'il est possible de le dire sous une autre forme, sous la forme d'une proposition, d'une affirmation. L'énoncé « seul le roman pouvait dire ce que je viens de dire » est aussi contradictoire que le paradoxe du menteur qui dit qu'il ment. Dès lors qu'on transpose sous forme d'énoncés propositionnels, de thèses, d'assertions la vérité présumée enclose dans le roman, on semble démontrer par l'absurde que cette vérité pouvait emprunter d'autres formes. Et passe encore que l'on démontre, par exemple, que tel romancier aurait vu *avant* les penseurs du politique telle ou telle vérité du monde totalitaire ; mais, une fois, cette vérité dévoilée, formulée, qu'est-ce qui empêcherait d'autres discours de s'en emparer, de les reprendre, de les explorer ? Tout ce qui est thématizable et verbalisable sous une forme non narrative peut par définition être dit ailleurs que dans un roman : même l'obscurité de l'existence, même l'insistance universelle de la bêtise, même l'anéantissement bureaucratique du sujet humain. La seule issue logique serait de s'interroger sur *ce que veut dire « dire »* et d'admettre qu'il s'agit peut-être moins d'un monopole heuristique que d'un privilège *d'expression*.

Ce cercle logique, il semble difficile de le dépasser. Allons jusqu'au bout de ce paradoxe : décréter qu'un roman est grand parce qu'il aurait découvert une vérité inaperçue jusque-là, à supposer que cela soit démontrable, cela ne revient-il pas à évaluer surtout la qualité et la puissance de sa propre interprétation ? Ce qui est salué dans l'œuvre, dans de tels cas, n'est-ce la reconnaissance des propres intuitions du commentateur ? Mais n'est-ce pas alors l'indice que j'assigne au roman non pas la tâche de me faire découvrir le monde autrement, au risque de prendre à revers mes représentations, mais le mérite de corroborer ma représentation du monde, ou de lui octroyer la plus-value d'un accomplissement esthétique – ce qui expliquerait une propension bien naturelle à aller lire des écrivains avec lesquels on se trouve une parenté spirituelle, une affinité élective ? On ne choisit pas impunément Kafka ou D. H. Lawrence, on ne penche sans raison pour Gombrowicz plutôt que pour Dickens.

Qui parle ?

Peut-être les zones d'incertitude que révèlent les essais de Kundera tiennent-elles à la difficulté du théoricien-praticien du roman qu'il est de déterminer *comment pense un roman, qui parle dans un roman et le rôle qui revient à l'auteur*. Cette difficulté n'est pas étonnante : elle est la nôtre et notre propre activité critique n'est jamais qu'une tentative plus ou moins maladroite de nous dépêtrer des embarras où tout roman nous place dès qu'il s'agit d'en tirer « du sens ».

Un exemple particulièrement révélateur de cet embarras chez Kundera est sa position à l'égard de l'inscription de la pensée dans le roman. Ainsi, celui qui ne manque jamais de déclarer son aversion pour la réduction de la littérature aux idées, pour les philosophies déguisées en roman, pour tout « asservissement du roman » à « des idées morales ou politiques », n'hésite pas à placer Broch et Musil au sommet du roman européen. Il n'est pas en peine de trouver des arguments pour parer à tout reproche d'inconséquence. Il lui faut alors prouver par exemple que Musil n'est un grand penseur que dans ses romans (*Le Rideau*, 908), que ses passages méditatifs sont parfaitement intégrés au récit au point de ne plus être ressentis comme un élément étranger ou une interruption (991) et que son roman ne déroge pas au principe qui veut que la pensée authentiquement romanesque soit « toujours asystématique, indisciplinée, expérimentale » (*TT*, 865). Mais est-il pensée plus systématique que celle de Broch dans *Les Somnambules* ? Kundera est bien obligé de concéder que, sans doute, la greffe de l'énorme essai sur la « dégradation des valeurs » n'est pas aussi légère et ludique qu'on pourrait l'espérer. Si la réflexion dans le roman devait n'avoir rien à voir avec celle d'un scientifique ou d'un philosophe, si elle devait même être « a-philosophique ou antiphilosophique », on voit mal en tout cas que le roman de Bloch soit moins dogmatique que les romans ou les paraboles philosophiques que vitupère Milan Kundera.

Cette hésitation vaut aussi pour son œuvre personnelle. Interrogé sur les passages essayistiques ou méditatifs de ses romans, il commence par les distinguer de toute intervention extérieure à la matière narrative : même quand c'est lui qui parle, précise-t-il, sa réflexion reste liée à un personnage (*AR*, 689) ; quand Christian Salmon, insistant, lui fait observer que le discours spéculatif semble parfois décroché du « champ magnétique » du personnage, Kundera rétorque alors que le ton fait la différence : ce ton ne serait pas « sérieux », il est placé sous le signe de l'humour ou de l'ironie. À supposer que cette affirmation vaille pour lui (ce qui reste à vérifier), elle ne vaut assurément ni pour Broch ni pour Musil.

Cette contradiction, comment l'expliquer ? Kundera, alors même qu'il admet et théorise parfois le caractère amorphe du roman, semble se laisser aller à rêver d'un romanesque pur comme d'autres ont rêvé de poésie pure. Alors même qu'il loue la dimension polysémique et polyphonique du roman, il s'inquiète à l'idée que, dans ce plurivocalisme, puisse se faire

entendre une voix plus forte, une autorité plus insistante et assertive. Paradoxe d'une esthétique qui porte au pinacle la fonction auctoriale du point de vue esthétique mais continue à minimiser la fonction doxique et affirmative de l'auteur dans son œuvre, en raison même de la prééminence qu'il accorde à la composante interrogative, à la dimension ironique du roman.

À cette hésitation sur le rapport entre roman et pensée il faut en ajouter une autre, plus fondamentale, plus insaisissable, entre ce qu'on pourrait appeler *une métaphysique du genre et une poétique de l'intention*.

Revenons à l'expression « sagesse du roman » dans le « Discours de Jérusalem » :

Or, le romancier n'est le porte-parole de personne et je vais pousser cette affirmation jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées. Quand Tolstoï a esquissé la première variante d'*Anna Karénine*, Anna était une femme très antipathique et sa fin tragique n'était que justifiée et méritée. La version définitive du roman est bien différente, mais je ne crois pas que Tolstoï ait changé entre-temps ses idées morales, je dirais plutôt que, pendant l'écriture, il écoutait une autre voix que celle de sa conviction morale personnelle. *Il écoutait ce que j'aimerais appeler la sagesse du roman*. Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de cette sagesse suprapersonnelle, ce qui explique que les grands romans sont toujours plus intelligents que leurs auteurs. Les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier. (AR, 740)

- On retrouve dans ce passage, au demeurant admirable, le paradoxe de l'auctorialité chez Kundera. L'écrivain qui est de ceux qui ont (avec Nabokov) le plus combattu (presque milité) pour affirmer la souveraineté de l'auteur sur son œuvre (par rapport à ses éditeurs, ses traducteurs et même, on le sait, ses commentateurs), l'écrivain dont la poétique même est la plus concertée, méditée (comme chaque page sur l'art de la composition dans ces textes en témoigne), ce même écrivain aventure ici une idée de la « sagesse du roman » dans des termes qui sont très proches de ceux par lesquels se décrit *l'inspiration poétique* : le romancier se retrouve dépassé par ses personnages, pris à revers par son récit ; il se voit donc dessaisi de sa propre intention et maîtrise au profit de cette « voix suprapersonnelle ». Kundera admet que Tolstoï aurait pu écrire un autre roman, figurer une autre Anna que celle qu'il a finalement campée, mais juge que ce roman moraliste aurait alors trahi « l'esprit » du roman. C'est donc le roman lui-même, en tant que genre, en tant que disposition poétique et morale, qui *penserait* ; il y aurait de la « pensée » dans le genre romanesque. Mais cette *pensée du roman est en réalité prédéfinie par Kundera qui en connaît la formule* : c'est celle du relativisme empathique, qui serait ensuite actualisée ou trahie selon qu'on écrirait un bon ou un mauvais roman, selon qu'on produirait un roman selon l'esprit ou un roman selon l'étiquette. Or, c'est une chose d'affirmer cette réalité que toute écriture déporte le sujet écrivant au-delà de ses intentions initiales ; c'en est une autre de définir à l'avance la direction de cette dérive.

3. La « démocratie » romanesque : politiques du sens

C'est l'existence même de l'inconscient, du non-intentionnel, de l'insu dans la création romanesque qui déconsidère aux yeux de Kundera l'œuvre des romanciers philosophes ou, plus encore, celle de George Orwell, qui semble être pour Kundera l'exemple électif du faux romancier. Orwell n'aurait écrit avec 1984 qu'un « pensée politique déguisée en roman » (TT, 899) ; pis, dans 1984, « ce pourfendeur du totalitarisme a réduit la vie humaine à sa seule dimension politique exactement comme le faisaient tous les Mao du monde » (1139) : « Je refuse de pardonner à cette réduction sous prétexte qu'elle était utile comme propagande dans la lutte contre le mal totalitaire. Car le mal, c'est précisément la réduction de la vie à la politique et de la politique à la propagande. Il réduit (et apprend à réduire) la vie d'une société

haïe en la simple énumération de ses crimes » (899). *La forme même choisie par Orwell pour son roman totalitaire serait une forme totalitaire.*

Ce repoussoir Orwell donne à penser que le roman selon Kundera est tissé de paradoxe :

- un relativisme moral qui n'en porte pas moins, on l'a vu, une éthique de la compréhension d'autrui ;

- une subversion des vérités sacrées qui n'en enveloppe pas moins, on l'a dit, une mystique diffuse de l'écriture romanesque ;

- une conception antipolitique du roman qui n'en est pas moins en connivence avec l'idéal de l'individualisme démocratique, qui voudrait que le personnage de fiction ait sa dignité propre à l'image du sujet d'un État de droit se concevant comme un « individu » autonome :

La société occidentale a pris l'habitude de se présenter comme celle des droits de l'homme ; mais avant qu'un homme pût avoir des droits, il avait dû se constituer en individu, se considérer comme tel et être considéré comme tel ; cela n'aurait pas pu se produire sans une longue pratique des arts européens et du roman en particulier qui apprend au lecteur à être curieux de l'autre et à *essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes*. (TT, 752)

Quelle serait la différence, ici, entre Kundera et Orwell ? Elle tient à ce que le roman selon Kundera n'a pas à être démocratique par intention ; il pourrait même être étranger à toute pensée démocratique : il se trouve corrélé à l'idéal démocratique par une sorte d'isomorphisme. Enfant des temps modernes, le roman est par là même l'enfant de la politique moderne. Et, comme l'a montré intelligemment Nelly Wolf, il y a dans le « libéralisme narratif » de l'art romanesque, dans sa « disposition conflictuelle » et sa « propension au débat » quelque chose qui s'accorde par avance à ce qu'elle appelle « laisser-faire idéologique et éthique requis par la version libérale de la démocratie » (*Le Roman de la démocratie*, P.U. Vincennes, 2003, p. 81).

Relisant les textes critiques de Kundera, repassant par certaines formules – « le territoire où le jugement moral est suspendu », « la sagesse de l'incertitude », « la certitude qu'il n'y a pas de certitudes » –, on ne peut qu'être frappé par leur proximité avec la manière dont, dans un texte célèbre, le philosophe Claude Lefort évoquait l'avènement de la démocratie. Le régime démocratique est issu, selon Lefort, d'une « désintrication » entre les sphères du pouvoir, de la loi et de la connaissance, chacun de ces trois domaines se trouvant désormais soumis au régime de la délibération, de la contestation, de l'interrogation ; et le philosophe de poursuivre :

L'essentiel, à mes yeux, est que la démocratie s'institue et se maintient dans la dissolution des repères de la certitude. Elle inaugure une histoire dans laquelle les hommes font l'épreuve d'une indétermination dernière, quant au fondement du Pouvoir, de la Loi et du Savoir, et au fondement de la relation de l'un avec l'autre, sur tous les registres de la vie sociale. (Claude Lefort, *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*, coll. Esprit, Seuil, 1986, p. 30)

Comment ne pas rapprocher « le territoire où le jugement est suspendu », « la sagesse de l'incertitude » que constitue le roman de Kundera, de ce régime politique qui se meut dans « la dissolution des repères de la certitude » – laquelle, d'ailleurs, s'est amorcée dès les « Temps modernes » (période de l'avènement du roman). Il ne s'agit pas de rabattre une scène littéraire sur la scène démocratique, mais de repérer que Kundera inscrit sa définition même du roman dans le contexte épistémique et métaphysique de l'âge démocratique, c'est-à-dire fondamentalement d'une crise de la notion de vérité et, plus encore, de l'ordre, de l'autorité.

Le roman qui refuse toute autorité idéologique ou morale – fût-ce celle de l'auteur lui-même toujours déjà dépassé par sa propre fiction – serait à entendre comme un exercice dans

lequel à tout moment se rejouent « les idéaux et les normes » (cf. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, rééd. 2014, p. 51), où se réactive le doute, où la légitimité de la parole et du pouvoir n'est jamais acquise. L'humour déjoue les grandeurs et désacralise, l'ironie dissout les certitudes et les empêche de se reconstituer. Il est difficile de concevoir la théorie du roman de Milan Kundera hors de ce climat idéologique qui vit naître, dans les années 1960-1980, autour d'Hannah Arendt, de Raymond Aron, de Castoriadis et de Claude Lefort une philosophie de la démocratie, ou plutôt une philosophie comparée de la démocratie et du totalitarisme. De manière générale, toute la poétique de Kundera, alors même qu'elle revendique avec constance l'autonomie de l'histoire du roman, est inséparable d'un climat intellectuel et politique qui s'est employé à réhabiliter la *pluralité* (pluralisme des idées, mais également pluralité contentieuse des sujets humains, qui est au centre de la pensée politique de Hannah Arendt ou d'un Isaiah Berlin) contre le système, tant dans le domaine politique que de la théorie du texte. De telle sorte que, dans son combat pour le principe d'incertitude, Kundera retrouvait par ses propres voies, apolitiques, les priorités de l'heure européenne. Jusqu'où cette parenté de destin entre théorie politique et politique du sens peut-elle aller ?

Revenons à la formule clé « le territoire où le jugement moral est suspendu » :

- Du point de vue philosophique, elle rappelle la suspension cartésienne du jugement, mais pour mieux s'en démarquer. Car, on le sait, chez Descartes, le doute n'est jamais que provisoire et ne vise qu'à l'établissement d'une connaissance sûre : « *Non que j'imitasse pour cela les sceptiques, qui ne doutent que pour douter, et affectent d'être toujours irrésolus : car, au contraire, tout mon dessein ne tendait qu'à m'assurer, et à rejeter la terre mouvante et le sable, pour trouver le roc ou l'argile* » (*Discours de la méthode*, III^e partie). De son côté, Kundera enferme le roman dans une sorte de cercle qu'on pourra juger vicieux ou précieux : - le roman s'origine dans le doute et la relativité universels ; - il œuvre néanmoins à la connaissance du monde et de l'existence, c'est même sa raison d'être ; - mais ces découvertes elles-mêmes ne doivent jamais se présenter sous une forme assertive, elles doivent demeurer ludiques et conjecturales.

- Du point de vue politique, on vient de le dire, elle s'inscrit dans cet horizon d'ébranlement de la matrice théologico-politique du Moyen Âge, de la laïcisation du monde et de cette dissolution des repères de la certitude dont Lefort faisait le terreau de la démocratie. Mais, tout comme Descartes entendait ne pas en rester au doute mais fonder des certitudes, le régime démocratique est pris entre une dynamique de délibération continuée de ses normes et valeurs et des tentatives périodiques pour en fixer le cours, fût-ce dans des « Déclarations des droits de l'homme », des codes de loi et l'établissement d'un « ordre » républicain : autrement dit, pour être viable, la dynamique dissolvante, relativiste et individualiste de la démocratie se voit toujours adjoindre un correctif stabilisateur, une autorité normative (qu'un Régis Debray appellera « républicaine »). Or, ne peut-on dire que c'est aussi une des vocations propres du roman que de fixer le mouvant, de donner forme à l'instable, de stabiliser l'expérience étourdissante du temps ou le flux des émotions jusqu'à ériger, à l'image de Proust, des monuments, des cathédrales ? Kundera insiste sur le travail inverse du roman : celui qui consiste à défaire les certitudes arrêtées, les préconceptions du monde et les préjugés moraux, quand d'autres au contraire (on songe évidemment, dans les mêmes années, à Paul Ricœur) voient surtout dans l'entreprise romanesque l'effort de configuration qu'il représente face à un monde donné précisément comme opaque et fuyant.

Là encore, peut-être plus hanté qu'il ne veut bien le dire par l'expérience totalitaire, Kundera paraît avant tout attentif à prévenir toute tentation pour le roman de se reconstituer en proposition idéologique ou militante. Au risque, on l'a dit, soit d'écarter une part considérable de la littérature romanesque, soit d'être dans la situation embarrassante de devoir sous-estimer la visée « dogmatique » ou idéologique de certains grands romans.

Est-il possible de sortir de cet embarras ?

Je proposerai, pour finir, et sans conclure, quelques pistes.

- La première serait de distinguer entre deux niveaux d'ironie au sens kunderien du terme. Si l'on entend par « ironie » ici toute espèce de dissonance ontologique et discursive, cet état de suspension ou de suspicion qui pèse sur la valeur exacte d'un énoncé ou sur la légitimité de l'énonciateur, il est loisible de dire que *tout roman* (qu'il soit « digne » ou non de ce mot, pour reprendre les termes de Kundera) *se meut en effet dans un espace ironisé*. (Un bakhtinien dirait peut-être « carnavalisé ».) D'une part en tant que fiction, autrement dit en tant que parole désarrimée du réel vérifiable et connaissable, et dégagée de toute obligation de rendre des comptes à ce réel. D'autre part en tant que *récit dont la signification n'est pas enclose dans un énoncé isolable mais se construit à partir de la combinaison de foyers sémantiques disséminés* : discours, personnages, composition, modes narratifs, registres stylistiques... Il s'agit d'une parole dérégulée, en déficit de légitimité – même lorsqu'elle se présente sous tutelle auctoriale –, et opacifiée du fait même de ses multiples *foyers d'irradiation*. Dès lors que la leçon et le sens ne se formulent pas de manière autoritaire et apodictique, mais sont à inférer d'un agencement d'actions, d'épisodes, de discours, les variantes interprétatives seront *de facto* plus nombreuses et affectées d'un coefficient d'incertitude plus élevé dans la fiction que dans d'autres productions textuelles. Du fait que la fiction accueille une diversité d'expériences et de discours sans stipuler nécessairement des prévalences et des hiérarchies, son interprétation s'expose à la controverse.

Cette caractéristique du roman serait alors à comprendre comme une sorte de propriété transcendante, de condition *a priori* de l'avènement d'un genre placé sous le signe de la fiction, de la fantaisie, d'une forme de *légèreté* : *tout roman serait lesté d'une insoutenable légèreté ontologique*, à partir de laquelle on pourrait d'ailleurs déterminer les stratégies esthétiques les plus contrastées : - celles qui vont assumer pleinement cette dimension de fantaisie, en jouer pour en tirer toute sorte de ressources expérimentales et ludiques (Cervantès, Sterne, Diderot) ; - celles qui au contraire n'auront de cesse qu'elles n'aient conquis leur légitimité en s'achetant une conduite réaliste, et c'est toute la voie qui va de Richardson au naturalisme, et se place sous l'égide de la vraisemblance, du réalisme, ou du sérieux (roman réaliste, roman à thèse, etc.). Mais cette légitimité ne sera jamais intégralement recouverte et ne jouira jamais de cette autorité qu'on prête à d'autres formes de discursivité (voir, sur ce point, les études décisives de Pierre Macherey dans *A quoi pense la littérature ?*).

Mais de ce que la légèreté ontologique est la condition *a priori* du roman, s'ensuit-il que tout roman serait – ou devrait être – à interpréter à l'aune d'une intention sceptique, d'une visée relativiste, d'une leçon d'incertitude ? On peut en douter. De ce que le signifiant est arbitraire et les mots polysémiques, s'ensuit-il que tout énoncé serait ambigu ? De même qu'on peut actualiser un sens déterminé dans un système linguistique polysémique, le « jeu » entre discours et réalité, signe et référent, n'empêche pas la production d'énoncés non ambigus, ou moins ambigus que d'autres.

Il faudrait ainsi distinguer peut-être entre l'ambiguïté systémique (transcendante) du genre et l'ambiguïté produite, concertée, modulée selon une échelle graduée qui irait de l'œuvre ouverte au roman à thèse (lequel, Susan Suleiman l'a montré, n'est jamais aussi dogmatique qu'il en a l'air). Dès lors aussi, tout roman n'a pas constamment à assumer à lui seul ni la totalité de l'histoire du genre, ni le cahier des charges de la pluralité humaine. S'il y a des « romans pluralistes » (pour reprendre la notion éclairante de Vincent Message), c'est qu'il y a aussi des fictions non pluralistes, qui ne leur sont pas nécessairement inférieures. S'il y a des romans polyphoniques, il en est d'autres monologiques. Un écrivain a certes la possibilité de ne pas être « un » et de s'ouvrir à la pluralité des voix du monde et des idiolectes. Mais il peut aussi s'autoriser le monologue, le dogmatisme, l'imprécation, le réquisitoire ; il jouit d'un droit inaliénable à la « partialité », pour reprendre une notion de

Claude-Edmonde Magny (dans *Les Sandales d'Empédocle*). *Et libre à un auteur de répartir inégalement « l'autorité » des voix et de réguler comme il l'entend le nombre et la température des foyers sémantiques.*

- La deuxième issue que je discernerai se situe moins dans le roman lui-même que dans la littérature en général. Plutôt que de chercher dans chaque roman une leçon de relativisme, ne serait-on pas plus avisé de l'éprouver à travers la pluralité des œuvres ? N'est-ce pas tout autant dans l'infinité des livres que dans la pluralité interne de chacun que se joue et se rejoue l'apprentissage d'une sagesse relativiste ? À moins de n'aimer qu'une sorte de livres ou qu'une espèce d'écrivains, lire, c'est apprendre à s'ouvrir aux mondes des auteurs, admettre que leur œuvre, sans être la vérité, se laisse traverser par une vérité. Là où, pour décrire le phénomène de l'immersion narrative, on en appelle à la « suspension provisoire de l'incrédulité », on pourrait, sur le plan de l'interprétation des œuvres, évoquer *la suspension provisoire de l'univers interprétatif et axiologique du lecteur* au profit du « monde du texte ». Il n'y a d'évidence rien à voir entre le monde de Corneille et celui de Nathalie Sarraute, entre celui de Flaubert et de Dickens, entre le monde de Céline et celui de Singer, mais lire (et admirer) leurs œuvres implique peut-être qu'on reconnaisse en elles une forme de vérité, qu'on y voie à tout le moins l'exploration d'une dimension du monde ou de la conscience propre à nous enrichir. Ce qui n'a pas nécessairement à voir avec une communauté de valeurs morales ou d'idéaux politiques. Le lecteur, en tant que lecteur, doit accepter d'être tour à tour, et alternativement, du côté où l'entraîne l'ouvrage qu'il admire – ou plutôt : le simple fait d'admirer une œuvre implique que l'on se déleste, fût-ce provisoirement, de son bagage idéologique, intellectuel ou philosophique pour emprunter celui du livre.

Corrigeons donc ici le bel axiome kunderien : si le roman n'est pas nécessairement le territoire où le jugement moral est suspendu, *c'est la lecture des œuvres, et elle seule, qui attend du lecteur qu'il suspende ses propres valeurs*. On devrait pouvoir s'entendre pour affirmer que la lecture de Claudel ou du marquis de Sade, de Marcel Pagnol ou de Franz Kafka, implique la mise en œuvre de dispositifs intellectuels et de dispositions morales différenciés, qui exige d'entrer dans le monde de son auteur, de s'aventurer dans sa région, et donc d'y aventurer ses propres valeurs et ses propres convictions. À la suspension provisoire de l'incrédulité du lecteur (Coleridge), il faudrait donc ajouter celle de son jugement moral sur le monde ou les valeurs portées, explicitement ou non, par l'œuvre littéraire.

Y a-t-il des limites à ce transport que suppose la lecture ? On n'ose dire non, mais on ne se risquera pas à répondre benoîtement par l'affirmative. Cette plasticité éthique, jusqu'où la pousser ? Il me semble entendre déjà l'objection. Si je puis être conservateur ou révolutionnaire, puis-je aussi, le temps de ma lecture, être fasciste ou stalinien ? Je puis être catholique ou juif. Puis-je accepter que ma *persona* de lecteur soit provisoirement antisémite ? Il faudrait ici faire intervenir plusieurs paramètres complémentaires, dont le moindre n'est pas le talent. Avant de se demander si l'on peut être fasciste avec une œuvre fasciste, il faudrait déjà déterminer si l'on est capable d'admirer une œuvre fasciste et, même dans ce cas limite, discerner si ce n'est pas autre chose que le fascisme qu'on peut s'autoriser à apprécier en elle. Je n'ai jamais considéré qu'on dût aimer *Bagatelles pour un massacre* et donc souscrire si peu que ce soit à l'antisémitisme de Céline ; mais l'admiration du *Voyage au bout de la nuit* me semble présupposer qu'on doive surmonter ses réticences personnelles pour consentir provisoirement à en suivre les chemins. Ce n'est pas là idolâtrer une œuvre ni s'aveugler sur ses dangers ; rien n'interdit ensuite à la conscience critique d'opérer sur l'émotion première le travail de décantation analytique qui s'impose devant la séduction de certaines représentations. Mais c'est admettre qu'il y a, dans le sentiment de la valeur d'une œuvre, quelque chose qui relève de la révélation.

Est-il besoin de le dire ? Invoquer ici la suspension provisoire du jugement comme condition préalable non tant des œuvres que de notre rapport aux œuvres, à l'heure de *la*

cancel culture et des trigger warnings, c'est aussi revendiquer le droit de lire et étudier ses œuvres sans avoir à passer par les fourches caudines de nouveaux commissaires politiques ou de vieux procureurs Pinard. Une raison de plus de se ressourcer sans cesse à cette farouche, jalouse et orgueilleuse leçon de liberté de Milan Kundera.