



UNIVERSITÉ SULTAN MOULAY SLIMANE
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES
DÉPARTEMENT DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES
CENTRE D'ÉTUDES DOCTORALES
BENI MELLAL
ROYAUME DU MAROC



Formation doctorale : "Littérature et Arts"
Équipe des Études et des Recherches
Interdisciplinaires sur l'Interculturel
et la Communication

THÈSE DE DOCTORAT
Spécialité : Analyse du discours

ENJEUX IDENTITAIRES ET ÉNONCIATION
DANS LES ROMANS FRANÇAIS
DE MILAN KUNDERA

Préparée et présentée
par l'étudiant

Norddine LAARABI
N° d'inscription : 09/19LA

Sous la direction de
Monsieur le Professeur

Abdeltif MAKAN

Année universitaire : 2021-2022

**Enjeux identitaires et énonciation
dans les romans français
de Milan Kundera**

À la mémoire de mon père
À ma famille
À Fatima, Hafida, Zineb
et Yasmina, pour toujours...

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Abdeltif Makan, à qui la réalisation de ce travail doit beaucoup. C'est grâce à lui que j'ai pu entamer ce projet, et c'est encore grâce à lui que j'ai pu l'accomplir. Qu'il reçoive ici le témoignage de ma vive gratitude pour sa confiance, son enthousiasme et sa bonne humeur.

Je voudrais remercier également mes professeurs Abdelfattah Kilito, Abdelmajid Zeggaf, Abdelkrim Benamghar et Ali Fertahi pour les perspectives de recherche qu'ils m'ont ouvertes.

L'expression de ma reconnaissance va aussi à Messieurs les Professeurs Az-eddine Nouzhi, Mounir Oussikoum et Abderrahim Turchli pour la générosité avec laquelle ils m'ont accueilli.

Je prends également l'occasion de marquer toute ma gratitude à tous ceux qui, à des degrés divers, m'ont apporté leur soutien par leur discussion, leurs conseils et leur expérience. Qu'ils en soient très sincèrement remerciés.

RÉSUMÉ

Cette thèse se veut une approche discursive des romans français de Milan Kundera à partir des problématiques articulées de l'identité et de l'énonciation. L'objectif est de montrer que l'exil et le translinguisme sont au cœur de la « paratopie créatrice » de ce romancier français d'origine tchèque dont l'ethos discursif du non-sérieux infléchit son positionnement littéraire vers ce qu'il appelle le « modernisme antimoderne ».

Cette posture « moderniste antimoderne » se traduit par une écriture hybride qui sous-tend la « scène d'énonciation générique » du cycle romanesque français, ainsi que par la prégnance d'un narrateur auctorial dont l'énonciation historique, théorique et pragmatique se révèle, *in fine*, transcendée par une énonciation d'ordre ludique et ironique.

Une telle dynamique polyphonique, portée par une scénographie du discours rapporté et par une panoplie de procédés de modalisation, s'inscrit en fait dans une stratégie de distanciation énonciative idoine à l'expression de la polysémie et de la relativité.

ABSTRACT

This thesis is intended as a discursive approach to Milan Kundera's French novels from the articulated issues of identity and enunciation. The aim is to show that exile and translingualism are at the heart of the "creative paratopy" of this French novelist of Czech origin whose discursive ethos of non-seriousness bends his literary positioning towards what he calls the "Anti-modern modernism".

This "anti-modernist modernist" posture is reflected in a hybrid writing which underlies the "generic enunciation scene" of the French novelistic cycle, as well as in the weight of an auctorial narrator whose historical, theoretical and pragmatic enunciation is revealed, *in fine*, transcended by a playful and ironic statement.

Such a polyphonic dynamic, carried by a scenography of the reported speech and by a panoply of modalization processes, is in fact part of a strategy of enunciative distancing suitable for the expression of polysemy and relativity.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France ».

Inscrite au seuil de certaines éditions des romans de Kundera, cette mention paratextuelle sommaire interpelle à plus d'un titre. D'abord, elle pose d'emblée la question identitaire et celle de l'exil comme enjeux existentiels indissociables de la poétique de ce romancier français d'origine tchèque. Ensuite, elle interroge de manière indirecte la continuité et/ou la rupture entre les deux cycles de son œuvre romanesque : d'une part, une somme de sept romans écrits en langue maternelle et qui sont représentatifs de sa période tchèque ; de l'autre, quatre romans écrits directement dans la langue de Molière et qui correspondent à sa période française. Or, c'est justement ce second cycle romanesque qui nous intéressera en particulier dans le présent travail.

1. Objet d'étude et cadre théorique

Notre thèse s'intitule *Enjeux identitaires et énonciation dans les romans français de Milan Kundera*. Nous entendons ainsi appréhender conjointement les problématiques de l'identité et de l'énonciation à partir d'un corpus composé de quatre romans : *La Lenteur*, *L'Identité*, *L'Ignorance* et *La Fête de l'insignifiance*. Ces derniers se distinguent de l'ensemble de l'œuvre kundérienne par deux traits majeurs qui résident dans leur statut linguistique d'œuvres directement écrites en français et dans leur généricité de romans brefs.

L'idée de notre sujet de thèse nous a été inspirée suite à un débat entre Éva Le Grand et Noël Audet. Ce dernier, après avoir reproché à son interlocutrice l'immanence de son approche et sa lecture empathique de l'œuvre kundérienne, fait remarquer qu'il y a chez Kundera « une volonté d'imposer le sens, un certain dirigisme idéologique qui va tout à fait à l'encontre de la notion d'œuvre

ouverte et surtout de l'idée de polysémie¹ ». Audet stigmatise ici l'omniprésence de l'instance auctoriale chez Kundera, lequel aurait, d'après lui, tendance à orienter l'interprétation de l'œuvre vers un sens univoque, privant de la sorte le lecteur du plaisir d'explorer les différents possibles de l'univers romanesque.

Fulgurante, la réponse d'Éva Le Grand résume tout l'art poétique de Kundera :

Je suppose que le malaise qu'exprime mon critique tient sans doute au statut particulier du narrateur kundérien. Mais, (...) omniprésence n'est point synonyme d' « autorité idéologique » de l'ensemble. En fait, le narrateur (...) n'est qu'une *subjectivité* parmi d'autres, gardant toujours une *distance ironique* aussi bien face aux autres personnages que face à lui-même, ne serait-ce que par un ton moqueur ou encore par une ironie « destitution » au titre de simple personnage (...).²

Pour Le Grand, l'écriture de Kundera repose sur une série de procédés littéraires dont l'articulation est spécifique à la poétique de l'auteur. Le premier concerne la place particulière accordée au narrateur dont l'omniprésence ne confine pas à l'autorité auctoriale. De plus, la technique du contrepoint permet d'intégrer le narrateur au sein de l'ensemble thématique, ce qui en fait un simple personnage dont la subjectivité, comparée à celle des autres personnages, n'a rien de prégnant sinon sa tendance à l'ironie. Par ailleurs, les multiples voix et discours qui fondent le dialogisme et la polyphonie de l'œuvre kundérienne, canalisés par la technique de la variation, procèdent sur le même pied d'égalité : aucun discours, voix ou point de vue ne peut être tenu pour dominant ou favorisé par un quelconque « dirigisme idéologique » ou de « dictature du sens », parce que tous les discours, idées ou thèmes véhiculés dans le roman, « se trouvent reliés *ironiquement* (et sont donc *relativisés*) dans une

¹ Noël Audet, « Débat avec Éva Le Grand », *Études littéraires*, vol. 28, N° 3, 1996, p. 145.

² *Ibid.*, p. 148.

structure régie par la seule dynamique des *hasards* d'une incessante interrogation de l'*existence*³». La polyphonie ainsi mise en exergue comme principe fondateur de la poétique romanesque confère une « *densité sémantique* hors du commun⁴ » à l'œuvre de Kundera.

Outre sa richesse « sémantique » et la question de l'auctorialité qu'elle remet à l'ordre du jour, d'autres raisons nous ont conduit à choisir comme objet d'étude l'œuvre fictionnelle de Kundera. C'est l'un des écrivains majeurs de notre temps. L'intérêt que lui porte la critique est sans équivoque : en témoignent les vives polémiques qu'il suscite à la parution de chacun de ses livres et les nombreuses traductions auxquelles ils donnent lieu. D'ailleurs, son entrée dans la prestigieuse collection de la « Pléiade » est une rare consécration faite à un écrivain de son vivant. Par surcroît, dans la tradition des grands noms de la littérature, Kundera est aussi bien romancier que théoricien du roman. Sa production romanesque va de pair avec une série d'articles et d'essais dans lesquels il développe sa conception de ce qu'il appelle l'« art du roman ». Il commente les œuvres de ses illustres prédécesseurs (Hermann Broch, Robert Musil) et s'attache à l'histoire de ce genre littéraire et ses grands représentants (Rabelais, Cervantès, Flaubert, Tolstoï, Kafka et Joyce). Or, cette double orientation de théoricien et de praticien nous permettra d'appréhender l'univers fictionnel de l'auteur à la lumière de la conception poétique qu'il se fait du roman.

Dans cette optique, nous avons retenu un corpus composé de ses quatre derniers romans en date : *La Lenteur*, *L'Identité*, *L'Ignorance* et *La Fête de l'insignifiance*. La résolution de circonscrire notre sujet et de le limiter à ces quatre textes procède d'un triple souci méthodologique. En premier lieu, il est quasi-impossible dans le cadre restreint d'un projet de thèse comme le nôtre qui s'inscrit en outre dans une perspective discursive, d'analyser la totalité de l'œuvre kundérienne qui est d'une richesse incommensurable. En second lieu,

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

ces quatre textes romanesques sont écrits directement en français, langue d'adoption de cet auteur d'origine tchèque depuis qu'il s'est installé définitivement en France⁵. Enfin, les quatre romans de notre corpus se distinguent de la somme du cycle tchèque par une nouvelle forme générique, celle du roman bref. Nous y observons clairement moins de pages et un nombre réduit de personnages, même si nous y retrouvons une continuité dans les thèmes utilisés auparavant dans le cycle tchèque. Cette particularité générique fait dire à François Ricard que l'auteur se consacre à développer dans ces quatre derniers récits une nouvelle esthétique qui lui tient à cœur : celle du « roman court⁶ ». Ce nouveau « cadre scénique⁷ » reposerait fondamentalement sur la concentration de la trame romanesque, le contrepoint et la variation à la faveur desquels émerge un foisonnement de voix et de points de vue qui s'affrontent et s'entrecroisent pour constituer l'essence polyphonique du roman kundérien⁸.

Notre travail s'inscrit dans le cadre de l'analyse du discours littéraire, en particulier dans le sillage des travaux de Dominique Maingueneau que nous solliciterons largement pour mettre en lumière les problématiques conjointes de l'identité et de l'énonciation dans l'univers fictionnel de Kundera. Au centre de la démarche mainguenaldienne figure l'hypothèse selon laquelle le « fait littéraire » devrait être conçu comme « un acte de communication dans lequel le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables⁹ ». Bien entendu, cette approche discursive pose un problème méthodologique lié à la nature même du

⁵ Il convient de rappeler à cet égard que les critiques distinguent dans l'œuvre de Kundera deux cycles : le premier cycle correspond aux romans écrits dans la langue maternelle de l'auteur (*Risibles amours*, *La Plaisanterie*, *La Vie est ailleurs*, *La Valse aux adieux*, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *l'Insoutenable légèreté de l'être*, *L'Immortalité*) ; le second cycle se compose des romans écrits en français (*La Lenteur*, *l'Identité*, *L'Ignorance*, *La Fête de l'insignifiance*). Bien entendu, ce critère de type linguistique ne tient pas à lui seul pour discriminer ces deux périodes de l'écriture kundérienne, l'auteur ayant collaboré à la traduction française de ses livres écrits initialement en tchèque, ce qui leur confère le même degré d'originalité.

⁶ François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », postface à *La Lenteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1995] 1998, p. 186.

⁷ Au sens mainguenaldien d'« espace stable à l'intérieur duquel l'énoncé prend sens, celui du type et du genre de discours ». Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, A. Colin, coll. « ICOM », [1998] 2016, p. 84.

⁸ François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », *Op. cit.*, p. 186.

⁹ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 3.

texte littéraire. Selon Maingueneau, la difficulté d'appréhender le texte littéraire provient du fait que le discours littéraire appartient à ces genres qui « ne correspondent [...] pas à des activités discursives bien balisées dans l'espace social » comme le sont bien la publicité, la télévision et la politique¹⁰. Ces genres « sont liés à certaines activités sociales aux finalités préétablies », alors que face aux textes philosophiques, religieux et littéraires nous nous trouvons confrontés « à l'indétermination foncière des finalités mêmes du discours »¹¹.

Néanmoins, dans le cas de Kundera, il est possible d'induire « un contrat minimal de communication entre les positions de production et de réception¹² » à partir de sa conception du roman qu'il définit comme « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des egos expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence » (*L'Art du roman* : 179). Cette conception pragmatique de l'écriture romanesque comme « activité communicative¹³ » nous permettra d'envisager, à la suite de Maingueneau, l'énoncé littéraire kundérien comme un message « traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation » dont il porte nécessairement les marques¹⁴. En termes plus précis, notre approche discursive des romans français de Kundera nous conduira à réfléchir sur le « dispositif d'énonciation » qui articule leur « organisation textuelle » sur le « lieu social » qui détermine leur situation d'énonciation¹⁵.

Dans cette perspective discursive, nous nous appuierons sur un appareil conceptuel que Maingueneau a mis au point, à commencer par la notion de « constituance ». Celle-ci renvoie à une catégorie de discours dits « constituants » parce qu'ils ont justement la particularité de « fonder et de n'être pas

¹⁰ Dominique Maingueneau, « Genres de discours et modes de généricité », *Le français aujourd'hui*, N° 159, 2007, p. 34.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Dominique Maingueneau, *L'Analyse de discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, [1991] 1997, p.13.

fondés¹⁶ », gérant au sein de leur propre énonciation ce paradoxe intrinsèque qui leur octroie un statut spécifique :

Zones de parole parmi d'autres *et* paroles qui se prétendent en surplomb de toute autre. Discours limites, placés sur une limite *et* traitant de la limite, ils doivent gérer textuellement les paradoxes qu'implique leur statut. Avec eux se posent dans toute leur acuité les questions relatives au charisme, à l'Incarnation, à la délégation de l'Absolu : pour ne s'autoriser que d'eux-mêmes ils doivent se poser comme liés à une Source légitimante. Ils sont à la fois *auto-* et *hétéroconstituants*, ces deux faces se supposant réciproquement : seul un discours qui *se constitue* en thématissant sa propre constitution peut jouer un rôle *constituant* à l'égard d'autres discours.¹⁷

Nous appréhenderons ainsi le genre romanesque comme discours littéraire « auto-hétéro-constituant » qui se légitime en réfléchissant en lui-même sa « propre constitution¹⁸ ». Pour ce faire, nous privilégierons le contexte littéraire et, donc, les conditions de production qui ont présidé à l'émergence de l'œuvre fictionnelle en français de Kundera et à son inscription paratopique dans le champ discursif.

La notion de « paratopie », que Maingueneau tient pour le principal moteur de toute création littéraire¹⁹, nous servira donc d'outil heuristique pour tenter de mieux comprendre le processus créatif chez l'écrivain exilé translingue qu'est Kundera. Voici la définition qu'en propose le linguiste français :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation

¹⁶ Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117, 1995, p. 112. Au nombre de ces discours qui se fondent sur eux-mêmes, il y a les discours religieux, scientifique, philosophique, juridique et littéraire. *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, p. 48.

¹⁹ *Ibid.*

parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable.²⁰

Outre la notion de « paratopie », Maingueneau fait appel à la conception aristotélicienne de l'« ethos » qu'il conçoit ainsi : « l'*ethos* est [...] attaché à l'exercice de la parole [...] et non à l'individu réel, appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu²¹ ». Or, conscient du pouvoir indéniable qu'exercent les mots, lesquels dépendent de l'image du locuteur qui les utilise, Kundera s'efforce de construire un « ethos discursif » dont la prévalence se maintient par trois postures complémentaires :

1° le retrait de la scène publique : c'est ainsi qu'il refuse depuis des années de donner des interviews (sauf par écrit) et décline les invitations aux émissions de télévision ;

2° le refus radical de l'image de l'écrivain exilé de l'Est, témoin du naufrage communiste, dont nous verrons que d'aucuns ont voulu cristalliser de lui ;

3° la revendication d'un statut paradoxal de romancier « moderniste anti-moderne » (*L'Art du roman* : 169).

On doit également à Maingueneau d'avoir développé dans ses recherches sur l'analyse du discours littéraire la notion de « scène d'énonciation²² ». Celle-ci, rattachée au contexte, aux images discursives et extra-discursives des locuteurs, se décline en trois scènes : la « scène englobante », la « scène générique » et la « scénographie ». La « scène englobante » renvoie au type de discours dans lequel s'inscrit une œuvre : religieux, philosophique, politique, littéraire, etc. La « scène générique » est inhérente au genre de discours auquel appartient

²⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

²¹ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Op. cit.*, pp. 137-138.

²² Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, Op. cit.*

une œuvre. Quant à la « scénographie », elle correspond à la scène construite par le texte et à travers laquelle le lecteur se voit assigner une place²³.

La « scène englobante » des quatre romans de notre corpus est sans ambiguïté aucune : ils relèvent tous de la littérature et se présentent ainsi comme des textes de fiction. Leur « scène générique » est en revanche plus problématique puisqu'ils basculent entre le roman et la nouvelle pour épouser cette forme générique que Ricard qualifie de « roman court²⁴ ». Quant à leur « scénographie », elle repose sur une volonté patente de démystification marquée par l'esprit du non-sérieux et de l'humour, catégories artistiques, mais aussi discursives, portées par l'esthétique de la polyphonie.

Le concept de polyphonie sera d'ailleurs amplement sollicité dans notre travail. Cette notion d'origine musicologique est utilisée dans son sens métaphorique en littérature. Kundera la définit lui-même comme étant « le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance » (*L'Art du roman* : 96). Cette égalité des voix, précise-t-il, constitue « une condition *sine qua non* pour qu'il y ait polyphonie dans le véritable sens musical du terme » (*L'Art du roman* : 96).

Notons que cette définition musicologique de la polyphonie provient d'une subtile connaissance en la matière, car Kundera, fils d'un célèbre compositeur tchèque, a reçu une solide formation musicale qu'il a su réinvestir dans l'écriture de ses romans. En effet, de l'aveu même de l'auteur, ses romans sont fondamentalement polyphoniques (*L'Art du roman* : 96). Leur structure polyphonique se manifeste au niveau des thèmes : chaque partie reprend, dans un développement horizontal, un aspect du thème principal ; cet aspect du thème est repris à son tour parallèlement, c'est-à-dire dans un autre développement

²³ *Ibid.*

²⁴ François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », *Op. cit.*, p. 186.

cette-fois-ci vertical, le tout dans une sorte de mouvement contrapuntique d'égale importance (*L'Art du roman* : 96).

La polyphonie se manifeste également aussi bien au niveau de la structure narrative, dont les éléments sont régis par des rapports de dialogue et d'opposition, qu'au niveau de la structure énonciative, et ce, par l'usage massif de marques linguistiques qui permettent d'enchâsser les voix, notamment le discours rapporté et la modalisation. À cet égard d'ailleurs, et pour reprendre la fameuse formule de Bakhtine à propos de la poétique de Dostoïevski, l'univers fictionnel de Kundera est « tout entier dialogue²⁵ ». Cela provient des diverses techniques scripturales qu'il convoque tant sur le plan thématique, narratif et énonciatif, et grâce auxquelles il opère un travail de mise en scène de la parole qui lui permet ainsi de cristalliser une pluralité de points de vue et de discours autour d'un même centre, lequel centre se réfracte en plusieurs unités sémantiques superposées en un système d'échos. Ce qui nous offre, *in fine*, une représentation romanesque particulièrement polysémique.

La polysémie est une caractéristique discursive fondamentale chez Kundera. C'est elle qui fonde sa définition du roman comme « un art profondément anti-idéologique » qui se refuse à présenter la réalité du point de vue d'une seule vérité²⁶. De ce fait, l'écriture romanesque est conçue comme un acte de subversion qui nous apprend à comprendre le monde comme une « interrogation à multiples visages²⁷ ». Une telle conception illustre la perspective générale du roman kundérien : celle de la démystification et de la relativisation des vérités « qui achemine le texte vers une synthèse de connaissances, tout en produisant sa diversité et son ambiguïté²⁸ ».

²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970, p. 52.

²⁶ Norman Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, 21 (1), 1979, p. 32.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Éva Le Grand, « Rire de mourir : le jeu du roman tchèque des années soixante-dix », *Liberté*, vol. 25, N° 5, (149) 1983, pp. 102-117.

Pour mener à bien notre travail, nous avons consulté plusieurs ouvrages critiques consacrés à l'ensemble de l'œuvre de Kundera, dont voici une présentation succincte des plus importants.

Dans sa monographie consacrée aux romans de Kundera, Nemcova Banerjee soumet l'œuvre fictionnelle de l'auteur à une « lecture maximale²⁹ ». Elle la place dans le grand contexte de la littérature mondiale afin de saisir sa valeur artistique inimitable, loin de tout « dogmatisme méthodologique³⁰ ».

Kvetoslav Chvatik, quant à lui, porte un intérêt particulier aux caractéristiques formelles des romans kundériens. Il s'intéresse aussi à leurs thèmes, leurs personnages et l'évolution de l'écriture du romancier ainsi que sa position spécifique dans une forme d'histoire du roman européen. L'objectif avoué de Chvatik est de « décrire les voies par lesquelles s'est constituée [la] vision personnelle du monde qui sous-tend les romans de Kundera³¹ ».

De son côté, Éva Le Grand, à qui nous devons un essai³² considéré comme l'un des plus importants parmi les études francophones consacrées à Kundera, analyse les « variations » thématiques à l'œuvre dans l'écriture fictionnelle de l'auteur. Elle parvient ainsi à projeter un éclairage nouveau sur certains thèmes kundériens majeurs comme celui de Don Juan, la mémoire, l'oubli, l'amour, le désir, le kitsch, le lyrisme, l'histoire, etc.

Jocelyn Maixent se livre à une étude comparative entre *Risibles amours* de Kundera et *Jacques le fataliste* de Diderot, deux romans séparés par deux siècles d'histoire littéraire. Maixent adopte trois angles de vue : la position des deux auteurs par rapport à « la représentation littéraire vis-à-vis du réel », la place qu'ils accordent à « la parole et au dialogue à l'intérieur du récit », et « la

²⁹ Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera*, trad. de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, p. 30.

³² Éva Le Grand, *Kundera ou la Mémoire du désir*, préface de Guy Scarpetta, Montréal, Paris, XYZ éditeur, L'Harmattan, 1995.

quête de la vérité » par le truchement de la fiction romanesque³³. À cette fin, le critique universitaire reprend à son compte les développements des recherches récentes sur l'énonciation, la mimesis et la subjectivité auctoriale.

Pour sa part, Martin Rizek propose de rompre avec le « discours critique méta-kundérien qui tend toujours à partir des mêmes présupposés, parfois forgés par le maître lui-même, et à négliger d'autres aspects dont certains sont devenus comme des tabous dans la critique³⁴ ». Il remonte aux sources de l'inspiration de Kundera et revisite les premiers écrits que l'auteur a « gommés » de sa bibliographie. Pour une fois, la prise en compte du contexte politique et littéraire tchèque permet de faire ressortir les enjeux extratextuels qui président à l'acte d'écrire.

Enfin, les postfaces de François Ricard³⁵, l'un des commentateurs les plus reconnus de l'univers romanesque de Kundera, seront largement convoquées dans notre travail, et ce, dans la mesure où elles offrent des pistes de lecture pertinentes susceptibles d'éclairer le processus créatif chez Kundera.

2. Problématique et objectif

A la suite de cette présentation bibliographique et méthodologique, plusieurs questions se profilent. D'abord, celle de la mutation géographique. Quel impact l'expérience existentielle de la déterritorialisation peut-elle exercer sur l'écriture romanesque de l'écrivain exilé ? Comment cette expérience exiliale est-elle thématifiée au sein de la fiction ? Une telle textualisation donne-t-elle lieu à un discours exilique qui se contente de ressasser les poncifs liés au tragique de la migration ou cherche-t-elle plutôt à les transcender par une représentation plus résiliente ?

³³ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, P.U.F, 1998, p. 9.

³⁴ Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2001, p. 13.

³⁵ François Ricard a réuni ses postfaces dans un ouvrage récent intitulé *Le Roman de la dévastation, variations sur l'œuvre de Milan Kundera*, paru chez Gallimard en janvier 2021.

Ensuite, la question de la mutation linguistique. Le fait de migrer d'une langue d'écriture à une autre ne risque-t-il pas de porter préjudice à l'image et à la notoriété déjà acquises de l'auteur ? Dans quelle mesure peut-on soutenir que le passage d'un code langagier à un autre entre, de fait, dans une stratégie de positionnement littéraire³⁶ ? L'exophonie choisie de Kundera et son expérience d'écrivain exilé ne constituent-elles pas les deux dimensions existentielles qui nourrissent la paratopie créatrice à travers laquelle s'élabore son œuvre romanesque française ? Bref, quelles sont les conditions de possibilité de cette œuvre translingue ?

Troisième question : celle de la mutation générique. La conversion linguistique du Kundera français est-elle pour quelque chose dans sa mutation vers l'esthétique du « roman court » ? Comment un tel parti-pris se traduit-il à l'échelle de l'énonciation de ses romans polyphoniques dont la scène générique s'investit des propriétés scripturales d'autres genres littéraires comme la nouvelle, le théâtre et l'essai ? Quels sont les enjeux discursifs de ce positionnement générique ?

La quatrième question concerne le statut énonciatif du narrateur kundérien. L'omniprésence de cette instance auctoriale ne procède-t-elle pas de la volonté d'exercer une certaine autorité idéologique sur le lecteur ? Si non comme le soutient plus haut Éva Le Grand, comment interpréter cette posture énonciative paradoxale ? L'énonciation ironique ne transcende-elle pas, en fait, les autres formes d'énonciation historique, théorique et pragmatique ?

Cinquième et dernière question : le dialogisme et la polyphonie, articulés grâce au double processus de la variation et de la modalisation, ne sont-ils pas les maîtres mots de ce discours romanesque qui n'offrirait aucune connaissance sinon celle de la relativité et de l'insignifiance ?

³⁶ Le « positionnement » est une notion de base en analyse du discours. Elle « touche à l'instauration et au maintien d'une *identité énonciative* » dans un champ discursif. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 453.

Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre afin de montrer que la polyphonie, tant textuelle que linguistique, est constitutive de la littérarité des romans français de Kundera, à tel point qu'elle en conditionne le statut d'œuvres ouvertes. Nous verrons ainsi que les romans polyphoniques de Kundera sont le lieu d'un travail systématique de mise en scène de la parole qui, aux niveaux générique, thématique, narratif et énonciatif, permet de faire cohabiter un foisonnement de voix et de points de vue. La superposition de cette pléthore de voix et de points de vue, bien loin de laisser émerger une seule et unique vérité – celle du narrateur kundérien dont la prééminence démiurgique réduirait les autres voix au statut de faire-valoir d'un discours auctorial – est plutôt le gage d'un discours romanesque qui se veut « anti-idéologique » du fait de son ouverture et de sa polysémie intrinsèques.

Compte tenu de cette problématique qui pose comme postulat de base l'intérêt qu'il y aurait à explorer la « paratopie » créatrice du Kundera français à partir des questions articulées de l'identité et de l'énonciation, nous tenterons donc de comprendre comment l'auteur exploite la dynamique polyphonique de ses romans dans une perspective de démystification du monde. Nous postulons ainsi, en reprenant exactement la terminologie mainguenaldienne, que cette poétique de subversion « moderniste antimoderne » à travers laquelle Kundera légitime la place qui lui échoit dans le vaste espace de la littérature mondiale (« scène englobante »), se nourrit en fait des ressources génériques du « roman court » en tant que « scène d'énonciation » polyphonique idoine pour la mise en place d'une « scénographie » du rire, de la légèreté et de l'ironie. C'est ainsi que nous formulons la problématique de notre thèse dont voici le plan.

3. Plan de la thèse

Notre thèse comprend trois parties. Dans la première, nous proposerons une réflexion sur les conditions de possibilité de l'œuvre romanesque en français de Kundera. À cette fin, nous nous pencherons sur l'examen des paratopies

de l'exil et du translinguisme littéraire au sein desquelles s'élaborent les romans français de l'auteur. Nous tenterons ainsi de montrer que le cycle romanesque français réactive une triple paratopie créatrice : spatiale, linguistique et identitaire. Nous aborderons également les propriétés ethotiques qui nourrissent le discours de cet écrivain exilé translingue et l'infléchissent vers l'esthétique du non-sérieux. Nous analyserons par ailleurs son identité énonciative afin de voir en quoi elle corrobore son positionnement discursif de romancier « moderniste antimoderne ».

Dans la deuxième partie, nous nous préoccupons de la scène d'énonciation générique. L'objectif sera de voir comment les romans brefs de Kundera reposent sur une écriture hybride qui investit l'esthétique de la nouvelle, du théâtre et de l'essai dans une perspective polyphonique. Cela nous amènera à dégager ensuite les effets de cette généricité, en particulier les effets de généricité entre le roman et le théâtre. Nous verrons de ce fait que les romans de notre corpus inscrivent leur performance discursive en ceci qu'ils s'écrivent à la frontière de la parole. Ils se rapprochent du discours théâtral par une esthétique narrative qui met au premier plan le dialogue des personnages au détriment du récit.

Dans la troisième partie, nous adopterons une démarche énonciative en vue d'étudier la scénographie polyphonique des romans français de Kundera. À cette fin, nous commencerons par étudier le statut énonciatif du narrateur kundérien. Il nous sera par la suite possible d'aborder la voix de l'autre que le narrateur convoque grâce aux potentialités énonciatives du discours rapporté. Enfin, nous analyserons les différents procédés de modalisation qui émaillent notre corpus pour montrer qu'ils participent d'une stratégie de distanciation énonciative.

PREMIÈRE PARTIE

IDENTITÉ ÉNONCIATIVE

ET POSITIONNEMENT

LITTÉRAIRE

L'écrivain est un artiste qui chemine de manière individuelle, très singulière, vers cette énigme indépassable qu'est la littérature. Son œuvre est donc un cheminement vers la compréhension de l'art qui est le sien. Parsemé des expériences de ses contemporains, de ceux qui l'ont précédé, de ceux dont il invoque le surgissement, ce cheminement demeure par essence dépourvu de chemin.

Comme tout artiste, l'écrivain s'invente une voie qui n'aboutit jamais, une voix qui cherche toujours son chant.

C'est ainsi qu'il demeure désirant.

Patrick Chamoiseau,
Le Conteur, la nuit et le panier.

Introduction

L'œuvre de Milan Kundera est ponctuée de mutations. En 1975, l'auteur quitte sa « Bohême natale » pour s'installer en France. Il renie ses écrits de jeunesse, une somme de pas moins de trois pièces de théâtre et trois recueils poétiques, et se consacre exclusivement au roman. Il se défait des traductions françaises de ses romans tchèques qu'il remplace par une traduction auctoriale, avant d'adopter définitivement le français comme langue d'écriture. Or, un écrivain peut-il survivre à tant de conversions ? N'encourt-il pas de ce fait le risque de porter préjudice à son image d'auteur déjà bien établie ? Et, si tant est que cela soit possible comme tend à le confirmer ici le cas Kundera, l'exil et la nouvelle situation d'énonciation qu'il implique ne sont-ils pas des facteurs déterminants dans cette posture d'écrivain « transfuge » ? La dernière question est pertinente pour au moins deux raisons : d'abord, parce que Kundera a vécu l'expérience du déracinement par sa condition d'écrivain exilé et, donc, il convient d'en ausculter l'impact sur son discours identitaire ; ensuite, parce qu'un tel discours exilique rétroagit sur les prises de position linguistique et esthétique de l'auteur, de sorte que le contexte acquiert le statut de paradigme pour notre approche discursive de l'œuvre française de Kundera.

Les quatre textes français écrits en terre d'exil prolongent, bien entendu, l'esprit et la lettre des romans tchèques. Par conséquent, il n'y a pas lieu de parler d'une quelconque rupture d'ordre poétique entre les deux cycles. Mais il appert que, par sa nouvelle situation d'écrivain exilé translingue, situation conjuguée par ailleurs au paradoxe de son parti pris esthétique à cheval entre tradition et modernité, l'auteur enrichit son potentiel créateur et, du même coup, infléchit son positionnement esthétique en vue de construire une identité énonciative susceptible de consolider la place qu'il occupe dans le champ littéraire. Cela implique trois partis pris : l'élaboration d'un ethos anticonformiste de

l'exil, le passage au français comme langue d'écriture à fort capital littéraire et le pari personnel sur le modernisme antimoderne.

Cette première partie nous offrira la possibilité de réfléchir sur les conditions de possibilité de l'œuvre française de Kundera. Nous y examinerons en quoi l'exil et le translinguisme constituent les deux piliers de son potentiel paratopique à travers lequel le cycle romanesque français s'élabore. De plus, nous verrons comment ces deux propriétés biographiques nourrissent son ethos discursif et infléchissent son positionnement esthétique. Nous verrons ainsi que la paratopie créatrice de Kundera apparaît en fait comme le produit de l'étroite interaction de trois paratopies : spatiale, linguistique et identitaire. Celles-ci occupent, dans les romans du cycle français, le devant de la scène d'énonciation où elles sont constamment présentes et se soutiennent réciproquement pour légitimer l'identité énonciative de l'auteur.

Le premier chapitre sera consacré au discours exilique de Kundera. Nous nous attacherons à y examiner les manifestations ethotiques de ce qu'on pourrait appeler un discours positif sur l'exil, et ce, à partir de différentes sources. D'abord à partir de ses essais qui contribuent à la mise en scène de soi par un travail de « figuration³⁷ ». Ensuite dans les rares entretiens accordés aux médias où, par un travail de « réglage³⁸ », Kundera commente sa situation d'écrivain exilé sur un ton anticonformiste. Enfin au niveau de la fiction romanesque où l'auteur met en scène des personnages d'exilés en rupture avec les poncifs qui leur sont habituellement attachés, et semble ainsi s'affecter d'un ethos discursif résilient vis-à-vis de la condition exilique. L'objectif est de voir en quoi ces divers niveaux d'analyse contribuent de façon harmonieuse à la construction d'une certaine image d'auteur, laquelle image rétroagit sur la production de

³⁷ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, Op. cit.*, p. 113.

³⁸ Le travail de « réglage » correspond aux « opérations qui permettent au créateur de négocier dans des textes l'insertion de ses œuvres dans l'institution littéraire ». *Ibid.*

l'écrivain, qui peut lui-même la confirmer ou au contraire chercher à l'infléchir³⁹.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à l'exophonie choisie de l'auteur. D'origine tchèque et ayant déjà écrit l'essentiel de son œuvre en langue maternelle, Kundera est passé définitivement au français comme langue d'écriture. Cette conversion linguistique n'a pas été subitement entreprise. Elle a été précédée d'un long travail de traduction et de retraduction des textes écrits initialement en tchèque. Nous examinerons donc comment l'auteur exploite son potentiel paratopique d'ordre linguistique dans l'élaboration de son cycle romanesque français dans une perspective d'investissement du champ littéraire.

Dans le troisième chapitre, nous interrogerons le mode de positionnement littéraire auquel Kundera associe son statut d'écrivain exilé translingue et le rôle qu'il attache au genre romanesque. Comment se construit l'identité énonciative de l'auteur à travers ses prises de position esthétiques ? Pour quelles raisons esthétiques s'appuie-t-il sur le paradoxe « moderniste antimoderne » afin de légitimer sa propre énonciation au lieu de la topique postmoderne ? Nous mettrons ainsi l'accent sur le pari personnel qui sous-tend le positionnement de l'auteur dans sa quête d'investissement du champ littéraire, et ce, afin de saisir comment il parvient à légitimer les conditions de sa propre énonciation, en tablant sur le paradoxe du « modernisme antimoderne » (*L'Art du roman* : 168-169). Dans cette perspective, nous verrons que Kundera tente de fonder une paratopie familiale élitiste qui le relie au panthéon des génies du roman et s'évertue à imposer dans l'interdiscours une triple image de romancier non engagé, anti-lyrique et non-sérieux. Nous chercherons ainsi à montrer que l'œuvre de Kundera ne se contente pas de puiser dans le potentiel paratopique de son statut d'écrivain exilé translingue, mais qu'elle implique une énième paratopie, cette fois-ci d'ordre esthétique, laquelle est fondée sur l'antagonisme

³⁹ Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ. Paratopie et création*. Louvain-La-Neuve, Académia/Éd. L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2016, p. 67.

« moderniste antimoderne » et se nourrit des « paradoxes terminaux » (*L'Art du roman* : 28) à travers le constat desquels le romancier construit son univers fictionnel.

Chapitre Premier

Ethos de l' « exilience »

Inspirée de la « différance » derridienne, la notion d'« exilience » a été introduite par Alexis Nouss qui la définit comme « noyau existentiel » commun à toute expérience de déterritorialisation⁴⁰. Quant à l'ethos, la rétrospective des publications récentes en analyse du discours fait ressortir la fonction heuristique de ce concept dans l'appréhension de la subjectivité auctoriale. Cette notion renvoie à l'image discursive qui, construite de façon passive ou créative dans une visée persuasive, constitue la « force illocutoire⁴¹ » dont dépend le discours de la mise en scène de soi. Or, étant donné la prégnance de la figure du narrateur-auteur dans le discours fictionnel de Kundera, cette « force illocutoire » culmine dans l'institution de ce que Amossy appelle l'« *ethos* auctorial⁴² ». La question de l'ethos s'avère dès lors pertinente pour interroger la manière dont l'auteur gère son « exilience » en vue d'investir le champ littéraire. L'hypothèse retenue ici postule que l'« exilience » kundérienne mobilise un « *ethos* auctorial » oscillant entre deux *topoi* antithétiques qui dialectisent l'exil intérieur, vécu comme expérience oxymoronique de décentrement intériorisé, en regard de l'exil libérateur, conçu paradoxalement comme reterritorialisation. Se déploie ainsi un discours identitaire non conformiste dont l'apothéose se situe à la confluence de deux pôles affectifs : d'un côté, le sentiment d'être étranger chez soi ; de l'autre, la conscience résiliente de ne pas l'être bien que hors de chez soi. Dans l'entre-deux d'une excentricité intériorisée comme annihilation de la parole et d'une reterritorialisation reconfigurée comme réappropriation verbale, Kundera réactive quatre dimensions exiliques identifiées comme autant de variations ethotiques : l'exil intérieur, l'exil libérateur, l'exil linguistique et l'exil imaginaire.

⁴⁰ Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Interventions », 2015, p. 65.

⁴¹ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, coll. « Coursus », 2010, p. 69.

⁴² Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999.

1.1. L'exil social

Dans sa postface à *L'Ignorance*, François Ricard interroge : « que devient l'existence humaine dans le piège de l'émigration ? Ou mieux encore : que devient l'existence quand l'homme a cessé de vivre dans un monde qu'il peut considérer et aimer comme sa patrie ? [...] Se peut-il que l'exilé soit un homme en paix ? [...] que le désir du retour au pays natal ne soit pas pour lui un désir mais une obligation, un fardeau plutôt qu'une attente ?⁴³ ». C'est face à ce dilemme existentiel que se débat le personnage de l'exilé dans les romans de Kundera. L'exil commence chez soi, au milieu des siens, dans son propre pays. Il est vécu de l'intérieur comme une « sortie de l'être⁴⁴ », ressenti comme une implacable déchirure existentielle par le sujet qui, réduit ainsi à être étranger dans son propre pays, est mis au ban de la société et, par la même, devient passible de toutes les suspicions et de tous les rejets.

Cette forme d'exil intérieur se manifeste tout d'abord à travers l'embrayage⁴⁵ de la figure de l'écrivain exilé dans son propre pays. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, premier roman de Kundera écrit en exil, les motifs antinomiques de la « ronde » et de l'excentricité sont éminemment associés à la situation paratopique de l'auteur. Le narrateur, sur le mode de l'autofiction et à travers une image récurrente qui décrit les danses dans les rues de Prague, fait allusion à un épisode biographique :

Moi aussi j'ai dansé la ronde. C'était en 1948. Les communistes venaient de triompher dans mon pays, et moi je tenais par la main d'autres étudiants communistes... Puis un jour, j'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas, j'ai été exclu du parti et j'ai dû sortir de la ronde. (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 113-114)

⁴³ François Ricard, « Le piège de l'émigration », *Op. cit.*, pp. 227-231.

⁴⁴ Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé*, *Op. cit.*, p. 53.

⁴⁵ Dans l'embrayage paratopique, « on a affaire à des éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation paratopique à travers laquelle se définit l'auteur qui construit ce monde ». Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *Op. cit.*, p. 133.

Ici, la métaphore existentielle de la « ronde » renvoie à l'idéologie communiste en tant qu' « expression de l'innocence et du lyrisme⁴⁶ ». En sortir, c'est donc échapper au pouvoir d'une pensée uniformisatrice qui présente un monde où tout équivaut au même. Unis autour d'un idéal qu'ils sont tenus de célébrer solennellement dans la liesse et la joie, les individus risquent de s'en trouver exclus dès le moindre faux pas. Tel est le lot du narrateur auctorial qui, désormais hors du cercle, confie : « Et j'errais à travers les rues de Prague, autour de moi tournoyaient les rondes de Tchèques qui riaient en dansant et je savais que je n'étais pas de leur côté, je les regardais quand même danser avec envie et avec nostalgie » (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 108).

La circularité est souvent employée pour décrire la condition perpétuellement instable de l'exilé, condition abordée explicitement dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* à travers l'embranchement d'un autre personnage paratopique⁴⁷. Sabina, émigrée tchèque installée à Paris, voit défiler un groupe de manifestants contre l'occupation russe de son pays. Bien qu'elle soit profondément d'accord avec leurs slogans anticommunistes, elle est étonnée de constater son manque d'empathie :

Elle était incapable de crier de concert avec les autres. Elle ne put rester que quelques minutes dans le cortège.

Elle fit part de cette expérience à des amis français. Ils s'étonnaient : « tu ne veux donc pas lutter contre l'occupation de ton pays ? » Elle voulait leur dire que le communisme, le fascisme, toutes les occupations et toutes les invasions dissimulent un mal plus fondamental et plus universel ; l'image de ce mal, c'était le cortège de gens qui défilent en levant le bras et en criant les mêmes syllabes à l'unisson. (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 148)

⁴⁶ Jørn Boisen, *Une fois ne compte pas. Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhague, Museum Tusulanum Press (« Études Romanes 56 »), 2005, p. 36.

⁴⁷ Selon Maingueneau, ce qui caractérise un personnage paratopique est qu'il se trouve toujours sur une frontière ou une limite. De plus, il peut passer insensiblement d'une situation maximale à une situation minimale ou inversement. Or, le personnage de l'exilé concentre en lui tous ces éléments paratopiques. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, Op. cit.*, pp. 95-96.

Hormis la différence des convictions politiques qui les animent, toutes les « rondes » se ressemblent par leur sentimentalisme, leur désir d'idylle et leur poursuite d'un idéal kitsch. Même en sortant de la « ronde », on entre dans un autre cercle, le cercle vicieux de l'errance où l'on marche hagard, sans repères et au milieu de nulle part, l'esprit taraudé par des questions comme celles face auxquelles Agnès, dans *L'Immortalité*, semble impuissante : « Comment vivre dans un monde dans lequel on n'est pas d'accord ? Comment vivre avec les hommes, quand on ne fait siens ni leurs tourments ni leurs joies ? Quand on ne sait pas être des leurs ? » (*L'Immortalité* : 379). La même Agnès qui décide après coup de quitter la France et de s'établir définitivement en Suisse, dans les Alpes⁴⁸, loin des siens, juste avant de se faire tuer dans un accident de la route. Ultime passage vers un exil sans possibilité de retour.

Si faire partie de la « ronde » est intériorisé comme une expérience existentielle oppressante, en sortir l'est tout autant. Cette forme d'excentricité est vécue par le personnage de l'exilé telle une chute insondable dans les abysses d'une existence dépourvue de repères et d'ancrage métaphysique :

[...] depuis qu'ils m'ont exclu de la ronde, je n'en finis pas de tomber, encore maintenant je tombe, et à présent, ils n'ont fait que me pousser encore une fois pour que je tombe encore plus loin, encore plus profond, de plus en plus loin de mon pays dans l'espace désert du monde où retentit le rire effrayant des anges qui couvre de son carillon toutes mes paroles.⁴⁹

Dans l'univers fictionnel et mental de Kundera, le « règne des anges » désigne métaphoriquement, par opposition au « règne des démons », une attitude fondamentale face à l'existence. Moins sérieux, le rire diabolique trahit « l'absurdité des choses » ; tandis que le rire plus sérieux des anges « exprime l'accord catégorique avec l'être⁵⁰ » et se réjouit que tout soit « ici-bas bien ordonné,

⁴⁸ La montagne apparaît ici comme un lieu paratopique par définition, un « lieu soustrait dans une certaine mesure aux contraintes de la société « ordinaire » ». Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *Op. cit.*, p. 174.

⁴⁹ Milan Kundera, « Les anges », *Liberté*, 21 (1), 1979, p. 57.

⁵⁰ Jørn Boisen, *Une fois ne compte pas*, *Op. cit.*, p. 35.

sagement conçu et plein de sens » (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 101). Les anges sont liés au totalitarisme à travers l'embranchement de la figure circumambulatorie de la « ronde » dont le professeur Madame Raphaël a testé toutes les formes de danse :

Danser dans une ronde est magique ; la ronde nous parle depuis les profondeurs millénaires de la mémoire humaine. Madame Raphaël, le professeur, a découpé cette photo⁵¹ dans le magazine et elle la regarde en rêvant. Elle voudrait, elle aussi, danser dans une ronde. Elle a toute sa vie cherché un cercle d'hommes et de femmes auxquels elle pourrait donner la main pour danser une ronde, elle l'a d'abord cherché dans l'Eglise méthodiste (son père était un fanatique religieux), puis dans le parti communiste, puis dans le parti trotskiste, puis dans le parti trotskiste dissident, puis dans le mouvement contre l'avortement (l'enfant a droit à la vie !), puis dans le mouvement pour la légalisation de l'avortement, elle l'a cherché chez les marxistes, chez les psychanalystes, puis chez les structuralistes, elle l'a cherché chez Lénine, dans le bouddhisme Zen, chez Mao Tsé Toung, parmi les adeptes du yoga, dans l'école du nouveau roman, dans le théâtre de la panique et, pour finir, elle veut être au moins en parfaite harmonie avec ses élèves, ne faire avec eux qu'un seul tout, ce qui signifie qu'elle les oblige toujours à penser et à dire la même chose qu'elle, à n'être avec elle qu'un seul corps et qu'une seule âme dans le même cercle et la même danse. (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 122-123)

Le trait commun entre ces multiples cercles paratopiques, expérimentés par le personnage de Madame Raphaël, est qu'ils partagent la même vision idyllique d'un monde lisse, sans aspérités ni conflits, dans lequel le mot d'ordre est bien entendu l'unanimité autour d'une parole monolithique consacrée comme seule et unique vérité.

⁵¹ La photo représente ceci : « une rangée d'hommes en uniforme, avec le fusil sur l'épaule et coiffés d'un casque complété par une visière protectrice en plexiglas ont le regard tourné vers des jeunes gens et des jeunes filles en jeans et en T-shirts qui se donnent la main et dansent une ronde sous leurs yeux » (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 122).

Dans un autre passage autofictionnel du *Livre du rire et de l'oubli*, le narrateur convoque la figure patriarcale de Voltaire, le chantre de la liberté de l'esprit, qu'il transcode sur le fond historique de la tragédie tchèque, pour dire l'ampleur de cet exil intériorisé comme annihilation de la parole individuelle :

Nous sommes à l'automne 1977, mon pays sommeille depuis huit ans déjà dans la douce et vigoureuse étreinte de l'empire russe, Voltaire a été exclu de l'université et mes livres, ramassés dans toutes les bibliothèques publiques, ont été enfermés dans quelques caves de l'État. (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 210)

Privé de sa liberté de parole où réside l'« es muss sein ! » profondément enraciné⁵² » de son identité d'écrivain, le narrateur se découvre dans l'étendue de son dénuement existentiel. Tout comme Cechoripsky, le savant tchèque de *La Lenteur*, qui, dénoncé suite à une rumeur courant au sujet de sa prétendue dissidence politique, est obligé d'abandonner son poste de directeur d'un institut d'entomologie et devient ouvrier de bâtiment. En perdant à jamais son poste de notable et sa carte d'adhérent au parti communiste, le savant tchèque se révèle dans l'immensité de sa grotesque vulnérabilité. Cette mise en scène absurde n'est pas sans rappeler un épisode biographique de Kundera. Chassé de son travail et sans possibilité de se faire embaucher ailleurs, il se convertit pour un temps en « astrologue », signant des horoscopes sous le pseudonyme d'un prétendu disciple d'André Barbault :

Peu après que les Russes ont occupé mon pays en 1968, ils m'ont chassé de mon travail (comme des milliers d'autres Tchèques), et personne n'avait le droit de me donner un autre emploi. [...] Pendant ces années où j'ai vécu en exclu, j'ai fait des milliers d'horoscopes. Si le grand Jaroslav Hasek a été marchand de chiens, [...] pourquoi ne pourrais-je pas être astrologue ? (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 103-104)

⁵² Emprunté à Beethoven et littéralement traduisible par « Il le faut ! », l'« es muss sein ! », renvoyant à ce qui pèse et qui a de la valeur, par opposition à la légèreté de ce qui est frivole, est le symbole de la nécessité chez Kundera. Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 278.

Dans l'évocation de cette « pénible situation de proscrit⁵³ » (*Les Testaments trahis* : 263) qu'il met en parallèle avec celle de Jaroslav Hasek⁵⁴, un autre grand nom de la littérature satiriste tchèque contraint de se convertir en trafiquant de pedigree pour survivre, nous pouvons lire toute l'absurdité dans laquelle a basculé le « petit pays kidnappé » de Kundera (*Le Rideau* : 184)⁵⁵. Privé de ses lecteurs suite à l'interdiction de publier dans son propre pays, l'auteur n'abandonne pas pour autant l'écriture. Il avance masqué en se faisant passer pour un astrologue et, dans une forme d'autodérision qui s'exprime à travers une distanciation ironique, continue d'entretenir un lectorat féru de mysticisme et de métaphysique. Dans une nouvelle intitulée « Les anges », Kundera revient sur cet épisode autobiographique :

Les gains étaient dérisoires et la chose en elle-même n'avait rien de divertissant ni de remarquable. Tout ce qu'il y avait de plaisant dans tout cela, c'était mon existence, l'existence d'un homme rayé de l'histoire, des manuels de littérature et de l'annuaire du téléphone, d'un homme mort qui revenait maintenant à la vie dans une surprenante réincarnation pour prêcher à des centaines de milliers de jeunes d'un pays socialiste la grande vérité de l'astrologie.⁵⁶

Dans l'ersatz de cette manie désuète où le romancier se convertit pour un temps en diseur de bonne aventure, Kundera pourfend la béance qui sépare l'« esprit du roman » de l'impudente tendance moderne à la graphomanie. C'est que « l'esprit du roman, affirme l'auteur, est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : les choses sont plus compliquées que tu ne penses » (*L'Art du roman* : 34). Par contre, la graphomanie réside dans le désir

⁵³ Cette paratopie de l'écrivain étranger au monde parmi les siens, nous la retrouvons chez Lamartine et, en particulier, chez Baudelaire et sa métaphore de l'albatros.

⁵⁴ Jaroslav Hasek est l'auteur du célèbre roman *Le Brave soldat Chvéïk* que Kundera tient pour l'une des œuvres majeures de l'époque moderne.

⁵⁵ Les protagonistes de *L'Insoutenable légèreté de l'être* sont eux aussi victimes de cette forme d'exil social. À cause de son article dénonçant les crimes perpétrés par les communistes, Tomas se voit obligé d'abandonner son métier de chirurgien et de devenir laveur de vitres, ensuite conducteur de camion. Les personnages de ce roman vivent à la marge d'un monde totalitaire qui leur est devenu étranger. En perpétuel désaccord avec les leurs, ils se déplacent de ville en ville, à la recherche d'un refuge qu'ils finiront par trouver dans la solitude d'une maison en rase campagne.

⁵⁶ Milan Kundera, « Les anges », *Op. cit.*, p. 40.

« d'avoir un public de lecteurs inconnus » et « d'imposer son moi aux autres. Version la plus grotesque de la volonté de puissance » (*L'Art du roman* : 161). En d'autres termes, si le graphomane a réponse à tout, le romancier, lui, ne se complaît pas dans les idées reçues et a question à tout.

Un autre personnage particulièrement paratopique est Milada, l'adolescente amoureuse de *L'Ignorance*. Son petit ami Josef souhaite qu'elle ne se rende pas en classe de neige sous peine de la quitter. Quoique très dévouée et passionnée par son amour lyrique, Milada choisit d'obéir à l'ordre scolaire au lieu de satisfaire les caprices de son petit ami. Après la rupture, son plus cher désir est d'« annihiler l'avenir » (*L'Ignorance* : 122). Elle décide alors de mettre fin à ses jours. Elle rate son suicide mais n'en sort pas tout entière indemne puisqu'elle sera amputée de son oreille gauche gelée. Ainsi mutilée, elle se trouve contrainte d'accepter un avenir « invincible, hideux, répugnant comme un serpent qui se tortille devant elle, se frotte contre ses jambes et avance en rampant pour lui indiquer le chemin » (*L'Ignorance* : 137). Elle se résout à vivre en solitaire et à se confiner plus tard dans son studio de pauvre scientifique. Déçue par l'idylle amoureuse, elle se raccroche à l'idylle de sa beauté fragile, « car c'est ce que, dans ce monde, elle a de plus cher » (*L'Ignorance* : 125). C'est pourquoi elle se plaît à se regarder dans les miroirs. Milada est l'image de l'exilée sociale résignée. Elle n'a pas quitté son pays. Son exil réside dans la conscience qu'elle a de son non-appartenance. Sa maturité l'a rendue sceptique et lucide face aux rêves d'un ailleurs impossible :

À l'université, les rêves de voyage vers d'autres étoiles la séduisaient. Quel bonheur de s'évader loin dans l'univers, quelque part où la vie se manifeste autrement qu'ici et n'a pas besoin de corps ! Mais malgré toutes ses fusées stupéfiantes, l'homme n'avancera jamais loin dans l'univers. La brièveté de sa vie fait du ciel un couvercle noir contre lequel il se fracassera toujours la tête puis retombera sur la terre où tout ce qui vit mange et peut être mangé. (*L'Ignorance* : 222)

On l'a vu, dépourvu de l' « es muss sein » de son existence, le protagoniste kundérien se retrouve pris au piège d'un désir à la fois d'appartenance et de non appartenance qui finit par basculer dans une sorte de confusion identitaire.

1.2. La confusion identitaire

La confusion identitaire peut être consécutive à la difficulté de vivre une relation conjugale. C'est le cas de Jean-Marc et Chantal. Les deux protagonistes de *L'Identité* sont confrontés au dilemme existentiel de l'altérité. Chacun des deux partenaires vit différemment la relation à l'autre. Chantal se coupe de la réalité et se rabat sur ses désirs oniriques pour échapper à la platitude de sa vie conjugale. Elle quitte le territoire de son identité sociale d'épouse pour s'exiler dans le subconscient de ses fantasmes, là où, par la magie du rêve, l'abolition des frontières spatio-temporelles devient possible. Néanmoins, cet équilibre entre identité personnelle et identité sociale ne tient qu'à un fil. Todorov écrit fort à propos : « L'homme vit peut-être d'abord dans sa peau, mais il ne commence à exister que par le regard d'autrui ; or, sans existence, la vie elle-même s'éteint. Chacun de nous naît deux fois : dans la nature et dans la société, à la vie et à l'existence ; l'une et l'autre sont fragiles, mais les dangers qui les menacent ne sont pas les mêmes⁵⁷ ».

La duplicité assumée bon gré mal gré par Chantal pour soutenir l'équilibre fragile de sa vie intime et de son existence sociale n'est pas sans compromis. Avec son encombrante identité *bifrons* qu'elle arbore pourtant comme un « exploit », elle agit en « double traître ». Elle affiche, face à Jean-Marc, un visage moqueur ; tandis que devant ses collègues elle exhibe une *persona* sérieuse. En même temps, elle redoute le jour où elle devra se dépendre de son alter ego frondeur au profit de son masque « sérieux » et « consentant » (*L'Identité* : 136).

⁵⁷ Tzvetan Todorov, *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995, p. 71.

La confusion identitaire, prégnante dans ce deuxième roman écrit directement en français et dont le thème central est la fragilité de l'identité et de l'amour, acquiert une dimension phénoménologique. Car si porter un masque est un acte de trahison envers ses collègues, il l'est tout autant envers soi-même. Après la perte de son fils, Chantal quitte définitivement la scène de ce théâtre de masques « où chacun est obligé de revêtir le visage d'un moi unique et distrait et de défendre ce visage jusqu'à la mort au prix de toutes les tricheries » (*L'Identité* : 217-218). En agissant ainsi, elle parvient à se soustraire au regard des autres et à trouver « la force de sauvegarder, malgré tout et contre tous, son identité » (*Le Rideau* : 94-95). Mais l'identité de Chantal reste insaisissable même pour son compagnon Jean-Marc qui, dans ses rêves comme dans la réalité, ne parvient plus à reconnaître sa femme tant elle lui semble arborer « le visage d'une inconnue » (*L'Identité* : 48). Délaisse par Chantal, Jean-Marc prend tout à coup conscience de l'ampleur de sa marginalité : « Le voici subitement tel qu'il est, renvoyé parmi ceux auxquels il appartient : parmi les pauvres qui n'ont pas de toit pour abriter leur délaissement » (*L'Identité* : 186).

Dans ce roman du regard qu'est *L'Identité*, l'acte de « voir » est pressenti comme un « besoin urgent » (*L'Identité* : 48) : « Je ne te lâcherai plus du regard. Je te regarderai sans interruption. [...] J'ai peur quand mon œil clignote. Peur que pendant cette seconde où mon regard s'éteint ne se glisse à ta place un serpent, un rat, un autre homme », confie Chantal à Jean-Marc. Et d'ajouter, lorsque son compagnon tente de l'embrasser : « Non, je veux seulement te regarder. [...] Je vais laisser la lampe allumée toute la nuit. Toutes les nuits » (*L'Identité* : 207). Ultime refuge que ce regard scrutateur sous la lumière ambiante d'une « lampe [qui] veille, donc elle surveille⁵⁸ » la mémoire pour la

⁵⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961, p. 60.

prémunir contre l'oubli et la fragilité d'une identité vacillante, factice et capricieuse. Dans une confusion surréaliste entre le rêve et la réalité, l'espace et le temps, le roman se termine sur une note surréaliste :

« Et je me demande : qui a rêvé ? Qui a rêvé cette histoire ? Qui l'a imaginée ? Elle ? Lui ? Tous les deux ? Chacun pour l'autre ? Et à partir de quel moment leur vie réelle s'est-elle transformée en cette fantaisie perfide ? [...] Quel est le moment précis où le réel s'est transformé en irréel, la réalité en rêverie ? Où était la frontière ? Où est la frontière ? » (*L'Identité* : 206).

Tel que reconfiguré dans l'espace de la fiction romanesque, l'exil intérieur se présente chez Kundera comme une expérience existentielle qui caractérise l'individu dépossédé de son identité sociale. En effet, cet exil social commence chez soi lorsque le sujet ne se reconnaît plus dans les valeurs qu'il est censé avoir en partage avec l'entourage immédiat de sa famille ou avec ses concitoyens. Il se traduit par une forme d'exclusion sociale qui peut être subie ou volontaire, engendrant un sentiment de non appartenance et, par conséquent, le désir de quitter le territoire. Car, du moment qu'on n'est plus chez soi dans son pays, autant le quitter. L'exil spatial devient une délivrance, un facteur d'enrichissement, un nouveau départ pour se reconstruire dans un autre univers géographique, linguistique et spirituel.

1.3. L'exil libérateur

Face à l'exil du dedans, vécu comme intériorisation excentrique et privation verbale, le décentrement territorial se présente comme alternative de réappropriation de la parole perdue. Dans cette optique, l'« exilance » kundérienne mobilise un ethos non conformiste qui se déploie dans une scénographie positive où l'expérience exilique est transmuée en un nouveau départ, une nouvelle naissance⁵⁹.

⁵⁹ Nouss affirme : « Nulle passivité dans l'exilance, elle ne marque ni un manque ni une perte mais affirme un *ethos* ». Alexis Nouss, « Enjeux et fondation des études exiliques ou Portrait de l'exilé », *Socio*, 5, 2015, p. 260.

Peu après son installation en France, Kundera fait part de ses toutes premières impressions sur l'exil :

J'ai vécu l'émigration comme un soulagement, comme si brusquement j'étais libéré de quelque chose. Tout d'un coup, je l'ai considérée comme presque agréable, en découvrant la possibilité de tout changer, même de public. Écrivain interdit, j'ai perdu complètement mon public tchèque du jour au lendemain. Et je suis surpris par le fait que ça ne me fait plus rien : au contraire, j'ai l'impression d'une aventure, d'une aventure bizarre... le public, c'est peut-être à la fois quelque chose qui vous stimule, qui attend quelque chose de vous, mais qui vous conditionne et qui vous limite aussi... parce qu'il a une certaine définition de vous. Une définition à laquelle vous devez à la fois résister et avec laquelle vous devez aussi vous identifier, surtout dans une petite nation comme la Tchécoslovaquie. Ça pèse sur vous [...]

Je ne sais pas quels sont les vrais sentiments d'un émigré. Nous ne nous sentons pas abandonnés ni dépaysés. Naturellement, je schématise. Je ne veux pas adopter l'attitude dramatique d'un émigré. Je n'avouerais jamais que je suis triste. Mais évidemment nous avons souvent une certaine nostalgie, notamment le souci des gens que nous avons laissés là-bas. De temps en temps nous sommes déprimés, mais en substance nous nous sentons mieux ici que là-bas, sans aucun doute.⁶⁰

Cette longue profession de foi peu orthodoxe sur les vertus de l'exil émane, sans pour autant faire l'impasse sur la douleur et l'angoisse liées à la condition de l'exilé, d'une conscience résiliente qui appelle trois remarques. Premièrement, en mobilisant un « *ethos dit verbal*⁶¹ » (« Je ne veux pas adopter l'attitude dramatique d'un émigré. Je n'avouerais jamais que je suis triste »), Kundera reconstruit le roman de ses origines⁶² dans un lieu où, libre de toutes les contraintes liées à sa naissance biologique, il peut enfin se réapproprier la parole et retrouver un nouveau public. Deuxièmement, conscient que la relation

⁶⁰ Lise Bloch-Morhange et David Alper, *Artiste et métèque à Paris* (Milan Kundera), Paris, Buchet/Chastel, 1980, p. 177.

⁶¹ Maingueneau distingue entre l' « *ethos dit* » qui se rapporte à la personnalité du locuteur, et l' « *ethos dit verbal* » qui concerne, par un « retour de l'énoncé sur l'énonciation », les propriétés du dire. Dominique Maingueneau, « Retour critique sur l'ethos », *Langage et Société*, N° 149, 2014, p. 35.

⁶² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

avec ses nouveaux lecteurs ne peut passer que par un processus d'adaptation de soi, il tente de reconfigurer l'image de son identité préalable⁶³ afin de créer un espace de cohabitation où, selon une approche singulière, le fantôme de l'exil est exorcisé. Troisièmement, le choix de la France émane de ce qu'elle représente pour la plupart des intellectuels, la liberté au sens philosophique et moral. D'ailleurs, ajoute Kundera, « en France, j'ai éprouvé l'inoubliable sensation de renaître. Après une pause de six ans, timidement, je suis revenu à la littérature. Ma femme, alors, me répétait : « La France c'est ton deuxième pays natal⁶⁴ ».

Dans cet imaginaire positif de l'« exilience » qui hypertrophie les signes d'appartenance en revendiquant explicitement l'allégeance hexagonale, le « hors de chez soi » est resémantisé comme résurrection. Il n'est plus assimilé à un deuil, mais plutôt à une nouvelle naissance au monde⁶⁵, générant ainsi un nouveau récit de soi en rupture avec la dysphorie conformiste du discours exilique ambiant dans un texte antérieur comme *L'Insoutenable légèreté de l'être* où l'on pouvait lire :

Qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 116).

Image d'une insoutenable légèreté réactivée ici comme condition de l'exilé condamné à l'errance dans la vacuité sidérale d'un non-lieu suspendu entre ciel et terre, coupé des racines qui le lient à son chez-soi : famille, vie professionnelle, langue maternelle. Certes, Kundera continuera dans ses essais et romans ultérieurs à mettre en évidence l'idée selon laquelle l'exilé, partagé

⁶³ L'« ethos préalable » est « l'ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation de soi ». Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Op. cit., p. 73.

⁶⁴ Milan Kundera, « La francophobie, ça existe », *Le Monde* du 24 septembre 1993.

⁶⁵ François Jullien établit une différence entre la naissance biologique comme commencement et ancrage dans les sèmes d'une origine donnée, et la naissance comme amorce permettant à l'individu de choisir « ses points d'ancrage ». François Jullien, *Vivre en existant : une nouvelle éthique*, Paris, Gallimard, 2016, pp. 96-97.

entre son présent et son passé, est soumis à une double marginalisation⁶⁶. Néanmoins, l'accent sera davantage mis sur la conviction que ce n'est que par la réappropriation de son présent que l'exilé est à même de retrouver son identité. Et c'est justement dans cet effort de synthèse entre deux identités que Kundera reconnaît son origine tout en se revendiquant comme membre à part entière de la société d'accueil qu'il décrit non pas comme une terre étrangère, mais comme le lieu d'une possible résurrection. Il évoque ainsi son arrivée en France comme la redécouverte d'un foyer spirituel et parle de sa passion pour ce pays dont il apprécie particulièrement la spécificité culturelle. Pour Kundera, rejoindre la France, ce n'est donc pas partir en voyage à l'étranger, c'est rejoindre un chez soi, un foyer culturel familial. Bref, c'est accéder à la patrie de Rabelais et Diderot⁶⁷.

Cette survalorisation de l'appartenance spirituelle à la communauté française témoigne d'une vision non-conformiste et lucide de l'exil :

La seconde moitié du siècle passé a rendu tout le monde extrêmement sensible au destin des gens chassés de leurs pays. Cette sensibilité compatissante a embrumé le problème de l'exil d'un moralisme larmoyant et occulté le caractère concret de la vie de l'exilé qui a su souvent transformer son bannissement en un départ libérateur vers un ailleurs, inconnu par définition, ouvert à toutes les possibilités. (*Une Rencontre* : 123)

Kundera inaugure une nouvelle conception de l'exil : « on ne peut plus parler de l'exil comme on en parlait jusqu'ici » (*Une Rencontre* : 125). Dans cette optique, il redéfinit la notion de patrie de façon à l'ajuster à l'hétérodoxie de son discours exilique : « Le sens noble et sentimental de ce mot, est lié à la relative brièveté de notre vie qui nous procure trop peu de temps pour que nous nous attachions à un autre pays, à d'autres pays, à d'autres langues » (*L'Ignorance* : 139-140). Bien plus, il va jusqu'à refonder la géographie de l'Europe

⁶⁶ Tallendier pointe cette ambivalence dans le discours exilique de l'auteur en affirmant que « l'exil est chez Kundera une valeur ambiguë, à la fois drame et salut ». François Tallendier, « Le roman comme zone franche », *Le Magazine littéraire*, N° 507, avril 2011, pp. 54-55.

⁶⁷ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 126.

en repensant une Europe centrale qui embrasse, selon lui, les pays dits de l'Est, en particulier la République Tchèque qui appartiendrait de ce fait à la même Europe que la France. Il va encore plus loin en imaginant une Europe spirituelle et sans frontières géographiques dont le cœur, « étrange cœur placé au-delà du corps » (*L'Art du roman* : 189), serait Jérusalem. Bien entendu, dans cette mise en scène de soi où l'écrivain d'origine tchèque réaménage un vaste espace aux limites indéfinissables pour y loger son identité cosmopolite, Kundera cherche à exorciser le fantôme de l'étranger en adoptant une posture résiliente vis-à-vis de son expérience exilique.

1.4. L'impossible « Grand Retour »

Cette résilience exilique culmine dans la remise en question du « *nostos* », cette implacable « souffrance causée par le désir inassouvi de retourner » (*L'Ignorance* : 9-10). Pour Kundera, le mythe du « Grand Retour » est inconcevable, voire impossible à l'époque des « paradoxes terminaux⁶⁸ ». *L'Ignorance*, troisième roman français de l'auteur, nous en offre une illustration magistrale :

Qu'est-ce que tu fais encore ici ! » Sa voix n'était pas méchante, mais elle n'était pas gentille non plus ; Sylvie se fâchait.

« Et où devrais-je être ? demanda Irena.

– Chez toi !

– Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez-moi ? »

Bien sûr, elle ne voulait pas la chasser de France, ni lui donner à penser qu'elle était une étrangère indésirable : « Tu sais ce que je veux dire !

– Oui, je le sais, mais est-ce que tu oublies que j'ai ici mon travail ? mon appartement ? mes enfants ? (*L'Ignorance* : 7)

⁶⁸ C'est ainsi que Kundera qualifie notre époque profondément ambiguë qui est « dégradation et progrès à la fois et, comme tout ce qui est humain, contient les germes de la fin dans sa naissance » (*L'Art du roman* : 14).

C'est par cette scène dialoguée que s'ouvre *in medias res* le troisième roman français de Kundera. *L'Ignorance* explore le thème du « Grand Retour » en interrogeant la possibilité pour un exilé de retourner dans son pays. Le récit homérique d'Ulysse, figure archétypale du héros nostalgique, s'y déploie en écho aux destins croisés de deux émigrés tchèques ayant fui la Tchécoslovaquie après la fin du Printemps de Prague. Irena est installée à Paris, Josef au Danemark. Après vingt ans d'exil, ils répondent à l'appel du « Grand Retour » et reviennent dans leur pays natal. Mais une fois chez eux, la nostalgie s'avère être un leurre. Ils se sentent étrangers parmi les leurs et s'interrogent sur la question du retour :

Elle [Irena] avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde percevait un émigré ? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains ? Elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie. Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendue libre. (*L'Ignorance* : 30)

Un exil à rebrousse-poil, c'est ainsi qu'Irena vit son retour. Dépouillée de son passé, elle ne se sent plus chez elle. Prague a pris un autre visage, le visage hideux de la modernité⁶⁹.

De son côté, Josef ressent la même chose. N'ayant plus aucune réminiscence, il ne parvient pas à s'identifier au jeune homme d'antan qu'il était lorsqu'il a relu son journal de lycéen retrouvé dans sa maison natale : « 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 » (*L'Ignorance* : 63). Josef découvre que même la langue maternelle est devenue étrangère à l'ouïe : « [...] de partout, il entendait parler tchèque et

⁶⁹ Dans une autre séquence dialoguée du roman, Irena ne se reconnaît plus dans son origine pragoise. Elle rétorque à Gustaf, son mari Suédois, qui lui demande quelle est sa ville : « Paris ! C'est là que je t'ai rencontré, que je vis avec toi » (*L'Ignorance* : 31-32).

c'était de nouveau, monotone et désagréablement blasé, une langue inconnue » (*L'Ignorance* : 223). Il prend conscience qu'il ne s'identifie plus aux ancrages de son passé : « il n'éprouve aucun affect pour ce passé qui, impuissamment, transparait ; aucune envie de retour ; rien que légère réserve : détachement » (*L'Ignorance* : 87).

La rupture avec le passé est consommée. Face au miroir d'une vitrine, Irena ne reconnaît plus son reflet :

Passant par un grand magasin, elle se trouva inopinément devant une paroi recouverte d'un immense miroir et resta stupéfaite : celle qu'elle voyait n'était pas elle, c'était une autre ou, quand elle se regarda plus longuement dans sa nouvelle robe, c'était elle mais vivant dans une autre vie, la vie qu'elle aurait eue si elle était restée au pays. (*L'Ignorance* : 39)

Cette obsession caractéristique de l'exilé, Todorov la résume ainsi : « [II] se trouve confronté à une question qui ne vient pas toujours à l'esprit du sédentaire : qu'aurais-je été, qu'aurais-je pu devenir si j'étais resté chez moi ?⁷⁰ »

L'Ignorance offre une approche singulière de l'exil. Le mythe homérique du Grand Retour y est placé sous l'éclairage profanateur d'une méditation existentielle sur l'impossible nostalgie⁷¹. Cependant, en convoquant la figure d'Ulysse, ce triste héros de la nostalgie, Kundera ne se livre pas à une démonstration apodictique. Il le fait plutôt dans l'intention de « déstabiliser nos certitudes (...) d'explorer dans l'expérience humaine des zones de paradoxe, d'indécision, d'ambiguïté⁷² ». Pour Kundera, le mal du pays, cette mélancolie à l'endroit de la terre natale, des proches et de la langue maternelle, souffre d'anachronisme au regard de l'histoire moderne :

⁷⁰ Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1998, p. 19.

⁷¹ Dans ce roman, le narrateur auctorial réfléchit sur l'étymologie du terme : « Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner » (*L'Ignorance* : 9-11). Plus loin, il précise que la nostalgie « n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance » (*L'Ignorance* : 42).

⁷² Guy Scarpetta, « Absolument récalcitrant », *Le Magazine Littéraire*, N° 567, avril 2011, p. 58. Scarpetta ajoute que l'intention de Kundera est de montrer « le paradoxal bonheur de l'exil, sa fécondité insoupçonnée ». *Ibid.*

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 ? (*L'Ignorance* : 65)

Interrogations sceptiques que partage Josef qui, désenchanté par son retour au pays, demande à son ancien ami communiste : « Dis-moi, est-ce encore notre pays ? » (*L'Ignorance* : 178). Ailleurs, dans la même veine, Kundera écrit : « L'émigration est difficile aussi du point de vue purement personnel ; on pense toujours à la douleur de la nostalgie ; mais ce qui est pire c'est la douleur de l'aliénation ; [...] le processus durant lequel ce qui nous a été proche est devenu étranger » (*Les Testaments trahis* : 115).

L'impossible réintégration après le retour est vécue non seulement comme une véritable aliénation, mais parfois comme une mutilation. C'est du moins ce qui ressort des propos d'Irena qui, confrontée à l'indifférence de ses anciennes amies tchèques, confie à Josef :

Tu te rends compte que personne ici ne m'a posé une seule question sur ma vie là-bas ? Pas une seule question ! Jamais ! J'ai toujours l'impression qu'on veut m'amputer ici de vingt ans de ma vie. Vraiment, j'ai le sentiment d'une amputation. Je me sens comme raccourcie, diminuée, comme une naine. (*L'Ignorance* : 192-193)

Pour Irena comme pour Josef, le chez-soi n'est pas nécessairement la patrie où l'on a ses racines : « Les limites topographiques, note Kundera, n'en sont déterminées que par décret du cœur : il peut s'agir d'une seule pièce, d'un paysage, d'un pays, de l'univers » (*L'Art du roman* : 149).

Mais, tandis qu'Irena reste dubitative face au dilemme existentiel entre le « chez-soi » et le « hors de chez soi » et opte pour une vie en transit entre Paris et Prague, Josef, lui, parvient à trancher en réinstallant son chez-soi dans l'« ailleurs » de son foyer danois : « En regardant par le hublot, il vit, au fond du ciel, une clôture basse en bois et, devant une maison en brique, un sapin

svelte tel un bras levé » (*L'Ignorance* : 224). Il prend toute la mesure de cette idée reçue qui lie l'individu à son pays natal⁷³ et que Kundera, dans *Les Testaments trahis*, médite ainsi : « Émigration : un séjour forcé à l'étranger pour celui qui considère son pays natal comme sa seule patrie. Mais l'émigration se prolonge et une nouvelle fidélité est en train de naître, celle au pays adopté ; vient alors le moment de la rupture » (*Les Testaments trahis* : 116-117).

Pour Josef, le confort d'être quelque part hors de chez soi est possible : « sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance » (*L'Ignorance* : 43). Son véritable chez-soi est au Danemark, là « où il se sent plus léger, plus libre » (*L'Ignorance* : 89).

Ainsi textualisé, le topos de l'exil chez Kundera mobilise un discours résolument différencié en ce sens qu'il est ancré dans une vision cosmopolite, libre de toute frontière topographique où la nostalgie du « Grand Retour » se révèle incongrûment inadaptée à la réalité moderne. En remettant en question l'ethos pessimiste incarné dans l'immuable opposition entre le « chez-soi », communément intériorisé comme un « paradis perdu », et le « hors de chez soi », topiquement subjectivisé comme une sorte d'affliction existentielle, l'« exilance » kundérienne parvient à instiller un ethos subversif dont la force de résilience transmue l'exil « en un départ libérateur vers un ailleurs, inconnu par définition, ouvert à toutes les possibilités » (*Une Rencontre* : 123). Et ce, grâce aux pouvoirs de l'imagination romanesque.

⁷³ Dans son dictionnaire personnel de « Soixante-treize mots », après avoir expliqué le mot tchèque « *domov* », qui veut dire « *chez-soi* », Kundera épingle ce cliché lié à l'idée de patrie dans ces termes : « L'hymne tchèque commence par le vers : « Où est-il mon *domov* ? » On traduit en français : « Où est-elle ma patrie ? » Mais la patrie est autre chose : la version politique, étatique du *domov*. Patrie, mot fier. [...] Entre patrie et foyer (ma maison concrète à moi), le français (la sensibilité française) connaît une lacune. On ne peut la combler que si l'on donne au *chez-soi* le poids d'un grand mot » (*L'Art du roman* : 149).

1.5. L'exil imaginaire

Mû par une ambition esthétique universelle limitée par le double carcan de son appartenance provinciale à une « langue quasi inconnue » (*Les Testaments trahis* : 228) et d'une « littérature mineure⁷⁴ », Kundera « fixe son regard par-delà la frontière de la patrie » dans l'espoir de « se joindre à ses confrères dans le territoire supranational de l'art » (*Le Rideau* : 52). En effet, une œuvre d'art peut être évaluée, selon lui, soit en la situant dans son « petit contexte » national, soit en l'envisageant dans le « grand contexte » international. À l'instar de la musique, la littérature doit être envisagée, préconise-t-il, comme « une unité historique » afin de l'extirper du cadre par trop restreint de sa « province natale » (*Le Rideau* : 49). Ce « grand contexte » que Kundera appelle de ses vœux ne se soucie guère des frontières géographiques, et encore moins idéologiques. C'est celui où Rabelais, Cervantès, Fielding, Sterne, Diderot, Stendhal, Flaubert, Joyce, Broch, Kafka, Marquez et d'autres illustres romanciers qui, au-delà des spécificités régionales et nationales qui sont respectivement les leurs, cohabitent au sein d'une même et unique aire culturelle, celle de la « Weltliteratur ». Car, note Kundera en faisant sienne l'idée goethéenne d'une littérature mondiale, seul le « grand contexte » est susceptible « de faire apparaître la valeur esthétique d'un roman, c'est-à-dire : les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence que ce roman a su éclairer ; la nouveauté de la forme qu'il a su trouver » (*Le Rideau* : 49-51). C'est pour cette raison d'ailleurs que l'auteur refuse toute forme d'assignation à une quelconque idéologie :

Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un « genre littéraire » parmi d'autres ; ce fut une attitude,

⁷⁴ Deleuze et Guattari définissent ainsi cette notion : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29.

une *sagesse*, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une *non-identification* consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : « Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? – Non, je suis romancier. » Vous êtes dissident ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? – Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier. (*Les Testaments trahis* : 191-192)

Quoiqu'on lui doive à ce jour quatre essais consacrés à l'art du roman, Kundera récusé jusqu'à l'étiquette d'écrivain. Il se veut « romancier et rien que romancier » (*Le Rideau* : 86), refusant par trois fois d'être aligné sur une quelconque idéologie⁷⁵.

Par le truchement d'une quadruple gradation ascendante, l'auteur met en scène son identité de romancier qui ne s'accommode d'aucun parti pris politique. Il tente de réajuster ainsi son identité énonciative, corrélat de son ethos préalable, laquelle a été définie sur la base d'une contextualisation historique. L'objectif visé est de résorber le décalage entre une réception testimoniale, correspondant à l'ethos préconstruit, et la volonté d'être perçu avant tout comme un romancier, ethos discursif que l'auteur cherche à construire par un travail de recadrage de l'image de soi. Autrement dit, face au processus de catégorisation initiale consistant à le présenter comme un témoin du naufrage tchèque, Kundera tente de proposer une identité cosmopolite libérée des contraintes d'une quelconque territorialité ou appartenances idéologique. Lors de cette réception idéologique qui a duré pas moins de seize ans, l'auteur était, semble-t-il, resté passif puisqu'il était soumis au diktat d'un catalogage initial qu'il ne contrôlait pas encore, d'autant plus que cette première interpellation a été le fait de deux

⁷⁵ En effet, la triple formule attributive (« Je suis romancier ») fonctionne comme un « marqueur d'autoqualification » par le biais duquel Kundera insiste sur son déni subversif de toute forme d'engagement idéologique, et, ce faisant, participe du travail de construction de l'« image de soi » d'un auteur qui, ici, apparaît plus que jamais attaché à sa vocation de romancier. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 76.

« consacrant charismatiques » du champ littéraire français de l'époque, à savoir Sartre et Aragon⁷⁶.

Bien plus, dans un effort qu'on ne peut interpréter que comme une forme de dissidence esthétique et, donc, une tentative pour agir sur l'ethos préconstruit de l'écrivain témoin qu'il a assumé à contrecœur, il abandonne son œuvre de jeunesse composée de trois pièces de théâtre et trois recueils poétiques (*Les Testaments trahis* : 305-310)⁷⁷. Cette mutation générique est mise en scène telle une véritable conversion religieuse. Il avoue avoir trouvé son chemin de romancier en 1958, pendant qu'il écrivait sa première nouvelle « Moi, un lamentable Dieu » :

Pour la première fois, [...] je m'étais alors trouvé moi-même, comme on dit, [...] j'avais trouvé mon ton, la distance ironique à l'égard du monde et de ma propre vie, bref, mon chemin de romancier ; en effet, ce n'est qu'à partir de ce moment que commence mon évolution littéraire continue qui m'a apporté, il est vrai, bien des surprises mais plus jamais aucun changement essentiel dans mon orientation esthétique.⁷⁸

Cette posture de « romancier et rien que romancier » (*Le Rideau* : 86), qui doit chercher selon Flaubert à disparaître derrière son œuvre et que Kundera fait sienne, lui permet de se détacher de son passé de poète et dramaturge afin de ne plus être cantonné dans le rôle d'un auteur national, et encore moins dans celui de témoin d'une époque.

À travers l'élaboration de son identité de romancier cosmopolite, l'auteur réajuste son ethos préalable d'écrivain perpétuellement comparé à « Dos-

⁷⁶ Le premier a publié dans sa revue *Les Temps modernes*, codirigée à l'époque avec Simone de Beauvoir, l'une des toutes premières nouvelles de l'auteur, « Personne ne va rire » ; le second a donné une préface bienveillante à la traduction française du roman *La Plaisanterie*. Or, selon Pascale Casanova, « la seule désignation d'un texte par un grand consacrant comme devant être lu suffit à le consacrer comme un grand texte littéraire. » Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septembre 2002, p. 13. [En ligne]. <<https://doi.org/10.3406/arss.2002.2804>> Consulté le 22 mars 2019.

⁷⁷ Le champ littéraire tchèque est marqué par la prédominance symbolique des genres lyriques. *De facto*, il est plausible d'interpréter la conversion générique de Kundera comme une contestation de la norme puriste qui domine l'institution littéraire de son pays d'origine.

⁷⁸ Cité par Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 241.

toïevski, Gogol, Bounine, Pasternak, Mandelstam » (*Le Rideau* : 59), ces illustres auteurs de l'Est⁷⁹ dont il ne reconnaît pas la filiation : « ce déplacement dans un contexte qui n'était pas le mien, confie-t-il, je le vivais comme une déportation » (*Le Rideau* : 60)⁸⁰. En revanche, il revendique l'héritage de ce qu'il appelle le roman européen représenté par de grands auteurs qui ne sont « attaché[s] à rien sauf à l'héritage décrié de Cervantès » (*L'Art du roman* : 156). Il s'approprie ainsi le « patrimoine littéraire central⁸¹ » et s'aligne au passage sur l'ethos collectif d'un large public francophile. En outre, il se réaménage une place dans le *caput orbis*⁸² de la littérature mondiale ou, pour être précis, dans le non-lieu paratopique d'une écriture et d'une langue qu'il a choisies pour héberger la solitude de son exil. C'est ce que résume Cioran dans une admirable formule : « On n'habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c'est cela et rien d'autre⁸³ ».

Or, pour investir pleinement cette patrie imaginaire, Kundera n'hésitera pas à abandonner sa langue maternelle et de passer définitivement au français comme langue d'inspiration et d'écriture. Cette conversion linguistique ne surviendra pas subitement. Elle sera précédée d'un long travail de traduction, de retraduction et d'autotraduction des œuvres écrites initialement en tchèque.

⁷⁹ L'Europe centrale, que Kundera considère comme sa « patrie multinationale », s'oppose à l'Europe de l'Est qui englobe, selon lui, la Russie. *Le Monde des livres*, 19 janvier 1979, p. 16.

⁸⁰ « Je ne suis pas un écrivain de l'Est », s'insurge Kundera. « Prague n'est pas à l'Est. C'est le Centre même de l'Europe ». Cité par Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, *Op. cit.*, p. 202. Ce malentendu identitaire est thématiqué dans *La Lenteur* où Berck, prototype de l'intellectuel « danseur », se livre à des spéculations grotesques sur l'histoire de l'Europe.

⁸¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, pp. 297-298.

⁸² Casanova fait de Paris la capitale de sa « République mondiale des Lettres ». *Ibid.*

⁸³ Emil Cioran, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1978, p. 21

Chapitre 2

Le positionnement linguistique

On connaît le rôle vital de la traduction dans la diffusion de l'œuvre de Kundera. C'est par sa porte que l'auteur a fait son entrée dans le champ littéraire. Le déclic s'est produit en 1968, date de publication en France de son premier roman, *La Plaisanterie*. On connaît aussi le rôle qu'ont joué Sartre et, en particulier, Aragon. Grâce à la préface de ce dernier, l'écrivain tchèque, interdit de publier dans son propre pays, se voit propulsé aux devants de la scène culturelle parisienne. Tour à tour, ces romans ultérieurs seront transposés en français et remporteront un immense succès auprès d'un nouveau lectorat conquis au prix de la traduction.

Pourtant, au milieu des années quatre-vingt, Kundera lance une vaste entreprise de retraduction auctoriale de son œuvre tchèque. Qu'est-ce qui motive un acte aussi fastidieux ? Pourquoi se retraduire alors que le succès est déjà-là, assuré par une traduction antérieure, fût-elle allographe ? S'agit-il de restaurer l'authenticité du texte-source ? Et, le cas échéant, cette conception étriquée de la retraduction, présentée comme un acte superflu de correction, n'appelle-t-elle pas à être nuancée ? Car, sans méjuger de la bonne foi de l'auteur, il nous semble que les véritables enjeux se situent au-delà d'une simple question de style.

Nous tenterons ici de comprendre ces enjeux dans une perspective discursive. Il ne s'agira pas d'évaluer les œuvres traduites et retraduites à l'aune de leur rapport les unes aux autres, mais de voir plutôt en quoi la retraduction contribue de fait à l'élaboration d'une image de soi sensée déformée par une traduction antérieure. Nous postulons ainsi que si la vie d'une œuvre littéraire, voire sa survie dépend de sa (re)traduction, laquelle est susceptible de la prémunir contre les changements et l'évolution du contexte culturel, elle repose tout autant sur l'image discursive que l'auteur se doit de réactualiser afin de légitimer sa parole auprès d'un nouveau public de lecteurs. Nous chercherons donc à montrer que l'autotraduction est une étape préalable à l'avènement du translinguisme chez Kundera et que les deux démarches procèdent *in concreto*

d'une stratégie de repositionnement visant à rectifier son image préconçue d'écrivain dissident, et ce, afin de construire un ethos discursif de romancier anti-lyrique concevant le roman comme un art anti-idéologique.

Pour ce faire, nous commencerons par balayer certains principes fondamentaux de la poétique kundérienne du traduire que l'auteur développe dans ses essais. Nous verrons ainsi qu'il s'inscrit en faux contre l'hégémonie de la traduction assimilatrice à laquelle il oppose une approche sourcière susceptible de préserver l'étrangeté du texte original. Nous envisagerons ensuite les enjeux discursifs que soulèvent l'autotraduction et le translinguisme chez Kundera. Il s'avèrera qu'une telle conversion linguistique entre dans une stratégie de légitimation auctoriale et de repositionnement littéraire.

2.1. Le testament trahi de Kafka

Il y a dans le discours traductologique de Kundera un culte exacerbé de la fidélité envers l'original. Ce principe de fidélité, il le justifie par des raisons d'intégrité esthétique. Dans ses essais, il parcourt l'archive et s'arrête longuement sur le cas Kafka.

Kundera constate que la transposition assimilatrice de l'œuvre de son compatriote tchèque a escamoté sa « poésie romanesque » (*Les Testaments trahis* : 123). Il fustige la traduction initiale d'Alexandre Vialatte qui, en se comportant « un peu trop librement à l'égard de Kafka », a enfermé le texte dans un classicisme français étranger à l'esprit de l'œuvre originale (*Les Testaments trahis* : 124). Pour étayer son propos, Kundera choisit une « phrase-métaphore » tirée du *Château* de Kafka et en propose une traduction « le plus fidèle possible » (*Les Testaments trahis* : 125). Il procède ensuite à une comparaison minutieuse entre, d'une part, sa traduction improvisée et, de l'autre, celles d'Alexandre Vialatte, Claude David et Bernard Lortholary. L'objectif est double : confondre la « version fautive » de ces traducteurs et, donc, conforter la sienne, tout en illustrant « la beauté spécifique de l'art de Kafka » dont il

revendique l'héritage esthétique (*Les Testaments trahis* : 124). Il fait remarquer au passage que cette fameuse phrase est une métaphore filée. Or, « rien n'exige, de la part d'un traducteur, plus d'exactitude que la traduction d'une métaphore. C'est là, note Kundera, que l'on touche le cœur de l'originalité poétique d'un auteur » (*Les Testaments trahis* : 126). Néanmoins, au lieu de rendre le « caractère *existential* de la métaphore », les trois traducteurs en ont déformé le sens inhérent à son « degré d'abstraction » (*Les Testaments trahis* : 126).

Par ailleurs, Kundera stigmatise le recours systématique des traducteurs à la synonymie. En effet, gênés par la répétition, ces derniers ont tendance à faire un usage abusif des synonymes, « mélodramatis[ant] » la métaphore qui, sous le voile de l'imagination lyrique, en devient « grotesque » (*Les Testaments trahis* : 127). Or, ce qui irritait le plus certainement Kafka, nous révèle Kundera, c'était la « lyrisation de la prose romanesque » (*Les Testaments trahis* : 128). La répétition peut s'avérer nécessaire du point de vue sémantique et logique : elle confère au mot « le caractère d'une notion-clé, d'un concept » (*Les Testaments trahis* : 136). En outre, elle introduit une « mélodie captivante » (*Les Testaments trahis* : 138). Chez Kafka, par exemple, elle permet de ralentir le tempo et donne ainsi à la phrase une « cadence nostalgique » (*Les Testaments trahis* : 138).

Dans ses essais, Kundera insiste sur l'effet esthétique de la répétition. Cependant, celle-ci ne doit pas être respectée à la lettre. Elle peut s'avérer maladroite et sonner faux. Kundera propose une règle : « si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retenir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification » (*Les Testaments trahis* : 139). Il en appelle à l'autorité de Pascal : « Quand dans un discours se trouvent des mots répétés et qu'essayant de les corriger on les trouve si propres qu'on gênerait le discours, il faut les laisser, c'en est la marque » (*L'Art du roman* : 178). Afin d'illustrer l'« envoûtante mélodie » que procure la répétition dont l'usage est, selon lui, motivé par une « intention musicale »

(*Les Testaments trahis* : 140), Kundera invoque le style de Hemingway : « la richesse du vocabulaire n'est pas une valeur en soi : chez Hemingway, c'est la limitation du vocabulaire, la répétition des mêmes mots dans le même paragraphe qui font la mélodie et la beauté de son style » (*L'Art du roman* : 174).

Kundera nous offre ainsi à lire à travers le « testament trahi » de Kafka et de Hemingway sa propre poétique du traduire. Dans le passage suivant, il raille le « réflexe de synonymisation » qu'implique l'impératif de « l'élégance stylistique » (*Les Testaments trahis* : 131). Lisons :

Admettons sans ironie aucune : la situation du traducteur est extrêmement délicate : il doit être fidèle à l'auteur et en même temps rester lui-même ; comment faire ? Il veut (consciemment ou inconsciemment) investir le texte de sa propre créativité ; comme pour s'encourager, il choisit un mot qui apparemment ne trahit pas l'auteur mais pourtant relève de sa propre initiative. Je le constate en ce moment où je revois la traduction d'un petit texte de moi : j'écris « auteur », le traducteur traduit « écrivain » ; j'écris « écrivain », il traduit « romancier » ; j'écris « romancier », il traduit « auteur » ; quand je dis « vers », il traduit « poésie » ; quand je dis « poésie », il traduit « poèmes ». Kafka dit « aller », les traducteurs, « marcher ». Kafka dit « aucun élément », les traducteurs : « rien des éléments », « rien de commun », « pas un seul élément ». Kafka dit « avoir le sentiment de s'égarer », deux traducteurs disent : « éprouver l'impression... », tandis que le troisième (Lortholary) traduit (à juste titre) mot à mot et prouve ainsi que la substitution de « sentiment » par « impression » n'est nullement nécessaire. Cette pratique synonymisatrice a l'air innocente, mais son caractère systématique émousse inévitablement la pensée originale. Et puis, pourquoi, diable ? Pourquoi ne pas dire « aller » si l'auteur a dit « gehen » ? Ô messieurs les traducteurs, ne nous sodonymisez pas ! (*Les Testaments trahis* : 131-132)

Kundera adopte ici une stratégie de « captation » fondée sur la « dramatisation » pour disqualifier les traducteurs qui pratiquent la traduction assimilatrice⁸⁴. L'ironie mordante de l'auteur est patente. Elle se manifeste à travers le

⁸⁴ Pour Charaudeau, « les stratégies de captation visent à séduire ou persuader le partenaire de l'échange communicatif de telle sorte que celui-ci finisse par entrer dans l'univers de pensée qui sous-tend l'acte de communication, et partage ainsi l'intentionnalité, les valeurs et les émotions dont il est porteur ». À cette fin, « le sujet parlant peut choisir deux types d'attitude : (a) *polémique*, qui l'amène à mettre en cause certaines des valeurs

« raffinement ludique de la répétition » (*L'Art du roman* : 175). La récurrence des verbes (« écrire » (3 fois), « dire » (5 fois), « traduire » (6 fois)) et la fréquence des tours de parole, conjuguées à une kyrielle d'erreurs d'interprétation relevées par-ci, par-là, confinent au psittacisme. Les mots les plus élémentaires, confrontés au vocabulaire enrichi dont usent et abusent les traducteurs, se trouvent ainsi amplifiés dans la caisse de résonance de la polyphonie. Comble de dérision, Kundera forge le néologisme « sodonymiser » qui, par le biais d'une métaphore scatologique digne d'un Rabelais, assimile les traducteurs à une sale engeance de violeurs. L'hypothèse liminaire (« Admettons sans ironie aucune : la situation du traducteur est extrêmement délicate ») prend donc valeur de prétérition et ne fait que signaler l'intention oblique de l'auteur. Au lecteur complice d'imaginer le renversement de situation dans lequel se retrouve non plus le traducteur, mais l'auteur soumis contre son plein gré aux fantasmes « sodonymites » d'un traducteur mû par le désir d'« investir le texte de sa propre créativité ».

En raillant ainsi l'« innocente » pratique « sodonymisatrice » des traducteurs, Kundera montre que la diversification lexicale n'est pas un critère pour juger de la valeur d'une traduction. La richesse du vocabulaire « dépend de l'intention esthétique qui organise l'œuvre » (*Les Testaments trahis* : 133). C'est ce qui fait la différence entre un Fuentes, dont les mots sont d'une richesse vertigineuse, et Hemingway ou encore Kafka dont le vocabulaire extrêmement dépouillé et « ascétique » traduit une « intention esthétique » intimement inhérente à leur prose. Bref, alors que Kafka use d'un vocabulaire simple, les traducteurs s'efforcent de l'enrichir sous prétexte de le rendre « moins banal » (*Les Testaments trahis* : 132-133). Pour Kundera, une bonne traduction doit

que défend son partenaire (ou un tiers qui fait référence), ou à mettre en cause la légitimité même de celui-ci ; (b) de *dramatisation*, qui amène le sujet à mettre en œuvre une activité discursive faite d'analogies, de comparaisons, de métaphores, etc., et qui s'appuie davantage sur des croyances que sur des connaissances, pour forcer l'autre à ressentir certaines émotions ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, pp. 92-93.

être appréciée du point de vue de « sa fidélité au style de l'auteur » (*Les Testaments trahis* : 133). Car la richesse du vocabulaire que les traducteurs tiennent pour une preuve de « maîtrise » et de « compétence » ne représente aucune valeur. L'« autorité suprême », en matière de traduction, doit être le « *style personnel* » de l'auteur et non le « *style commun* » de la belle langue qu'on apprend à l'école (*Les Testaments trahis* : 134) :

Tout auteur d'une certaine valeur *transgresse* le « beau style » et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art. Le premier effort du traducteur devrait être la compréhension de cette transgression. Ce n'est pas difficile lorsque celle-ci est évidente, comme, par exemple, chez Rabelais, chez Joyce, chez Céline. Mais il y a des auteurs dont la transgression du « beau style » est délicate, à peine visible, cachée, discrète ; en ce cas, il n'est pas facile de la saisir. N'empêche que c'est d'autant plus important. (*Les Testaments trahis* : 134-135)

Autrement dit, s'il y a un principe qui doit guider le traducteur, c'est bien celui de rester au plus près du style personnel de l'auteur. Au lieu de cela, les traducteurs, obnubilés par les règles du beau style, s'inscrivent en droite ligne de la tradition des « Belles infidèles⁸⁵ ».

Outre la répétition dont l'importance est primordiale d'un point de vue sémantique et logique, Kundera pointe également les aspects typographiques que les traducteurs ne prennent pas en compte au risque de dénaturer le sens du texte source. Vialatte, par exemple, introduit le point-virgule dans sa traduction alors que ce signe diacritique est quasiment rare chez Kafka. Conséquence : le point-virgule « étrangle le souffle » du texte (*Les Testaments trahis* : 143). De plus, le même traducteur subdivise de longs passages en paragraphes plus courts, ce qui entraîne un effet de dramatisation due au simulacre

⁸⁵ L'expression renvoie aux traductions classiques qui obtinrent un succès considérable aux 17^e et 18^e siècles. Elles furent dénommées métaphoriquement ainsi pour souligner et leur infidélité par rapport au texte original et leur indéniable élégance. Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, [1955] 1994.

d'une « organisation plus logique, plus rationnelle » (*Les Testaments trahis* : 143), et contrevient à la volonté esthétique de l'auteur.

En parcourant l'archive et à travers l'exemple particulier du testament trahi de Kafka, Kundera expose sa propre défense et illustration de l'art du traduire. Il nous explique ses choix et nous fait part de son expérience en matière de traduction. Il se montre extrêmement critique à l'endroit des traducteurs ciblistes et prône une traduction littérale respectueuse du style personnel de l'auteur et de l'horizon poétique de son œuvre. Cette éthique personnelle du « bon » traducteur littéraire, fondée sur l'impératif de la fidélité à l'original, est étouffée par une analyse fine et poussée de la traduction allographe de son premier roman *La Plaisanterie*.

2.2. Retraduction et réinterprétation

Antoine Berman pose comme axiome que « toute traduction est défaillante, c'est-à-dire entropique, quels que soient ses principes⁸⁶ ». Cette « défaillance originelle », il incombe à la retraduction de la rectifier en mettant à jour l'interprétation du texte-source⁸⁷. Kundera, au fond, ne dit rien d'autre lorsqu'il affirme vouloir « mettre enfin de l'ordre dans les éditions étrangères de [ses] livres » (*L'Art du roman* : 146). Radicalement insatisfait par la traduction de son premier roman, il s'en prend ouvertement à Marcel Aymonin, son premier traducteur chez Gallimard, qui aurait selon lui éclipsé l'aspect artistique de l'œuvre et encouragé sa lecture « unilatéralement politique » (*L'Art du roman* : 461). Le traducteur a par ailleurs abusé de la métaphorisation. Or Kundera avoue ne pas aimer les métaphores, surtout celles qui procèdent d'une volonté d'ornementation (*L'Art du roman* : 166). Ce trope lui paraît en revanche indis-

⁸⁶ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, 4 | 1990. [En ligne]. <<https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>> Consulté le 3 mai 2019.

⁸⁷ *Ibid.*

pensable lorsque l'auteur s'en sert en tant que définition existentielle pour « saisir, en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages » (*L'Art du roman* : 167).

Dans la « Note de l'auteur » à la version définitive de *La Plaisanterie*, note qui a remplacé la fameuse préface d'Aragon à l'édition de 1968, Kundera se sert du périphrase pour justifier son acte autotraductif. Il met en scène le moment déclencheur dans sa vie littéraire de traducteur autographe. La scène se passe en 1979. Il répond aux questions d'Alain Finkielkraut qui lui fait remarquer : « Votre style, fleuri et baroque dans *La plaisanterie*, est devenu dépouillé et limpide dans vos livres suivants. Pourquoi ce changement ?⁸⁸ ». Interloqué, l'auteur répond :

Quoi ? Mon style fleuri et baroque ? Ainsi ai-je lu pour la première fois la version française de *La plaisanterie*. (Jusqu'alors je n'avais pas l'habitude de lire et de contrôler mes traductions ; aujourd'hui, hélas, je consacre à cette activité sisyphesque presque plus de temps qu'à l'écriture elle-même.) Je fus stupéfait. Surtout à partir du deuxième quart, le traducteur (ah non, ce n'était pas François Kérel, qui, lui, s'est occupé de mes livres suivants !) n'a pas traduit le roman ; il l'a réécrit.⁸⁹

Dans sa genèse d'écrivain-autotraducteur, Kundera s'appuie sur une anecdote pour exprimer sa « stupéfaction » face à l'ampleur de la trahison de son premier traducteur. Les griefs à l'encontre de ce dernier sont légion. L'auteur lui en veut d'avoir « réécrit⁹⁰ » *La Plaisanterie*, en affublant le roman d'un style « fleuri et baroque » au lieu d'en préserver l'authenticité en se contentant de le rendre dans la langue « sobre et précise⁹¹ » qui est originellement la sienne⁹². En somme, le traducteur aurait introduit « une centaine de métaphores embellissantes », de « préciosités », d'« archaïsmes », d'expressions argotiques et de

⁸⁸ Milan Kundera, « Note de l'auteur » à *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968, pp. 459-460.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Ailleurs, Kundera qualifie la traduction d'Aymonin de « *rewriting français* » (*L'Art du roman* : 145).

⁹¹ À propos du style de Kundera, Velichka Ivanova le caractérise comme un style « sec, rapide, sans rien de précieux ou de surchargé ». Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2010, p. 225.

⁹² Milan Kundera, « Note de l'auteur » à *La Plaisanterie*, *Op. cit.*, pp. 459-460.

« formules alambiquées », dénaturant de ce fait « le caractère des personnages » et l'intelligibilité des réflexions qui, dans l'original, « sont d'une exactitude scrupuleuse »⁹³. Kundera reproche surtout à son traducteur d'avoir purgé le texte initial de ses répétitions en s'en tenant à la sacro-sainte règle du « beau style », laquelle implique l'usage de la synonymie⁹⁴. Or, précise l'auteur, les répétitions confèrent au texte une certaine musicalité, un « rythme⁹⁵ » et une « mélodie⁹⁶ ».

Sous l'entrée « Litanie » de son dictionnaire personnel, Kundera définit la répétition comme « principe de la composition musicale ». Il conçoit la « litanie » comme « parole devenue musique » (*L'Art du roman* : 162). Il exprime son souhait de voir le roman parfois transmué, en particulier dans ses passages réflexifs, en chant. Il en donne comme exemple un passage de *La Plaisanterie* où le mot « chez-moi » revient comme dans une litanie :

[...] et il m'apparaissait qu'à l'intérieur de ces chansons se trouvait mon issue, ma marque originelle, le *chez-moi* que j'avais trahi mais qui en était d'autant plus mon *chez-moi* (puisque la plainte la plus poignante s'élève du *chez-soi* trahi) ; mais je comprenais en même temps que ce *chez-moi* n'était pas de ce monde (mais quel *chez-moi* est-ce, s'il n'est pas de ce monde ?), que tout ce que nous chantions n'était qu'un souvenir, un monument, la conservation imaginaire de ce qui n'existe plus et je sentais que le sol de ce *chez-moi* se dérobaît sous mes pieds et que je glissais, clarinette aux lèvres, dans la profondeur des années, des siècles, dans une profondeur sans fond, et je me disais avec étonnement que mon seul *chez-moi* était justement cette descente, cette chute, chercheuse et avide, et je m'abandonnai à lui et à la volupté de mon vertige.⁹⁷

⁹³ *Ibid.*, pp. 460-461.

⁹⁴ Sur ce « réflexe de synonymisation » que Kundera raille en l'assimilant à un viol perpétré au nom de l'élégance stylistique, voir *supra*, pp. 56-59.

⁹⁵ Meschonnic est de cet avis. Il met l'accent sur la « concordance rythmique » en prônant la traduction du « rythme pour rythme, répétition pour répétition ». Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 221.

⁹⁶ Kundera se souvient d'un article de Claude Roy publié pour le compte du *Nouvel Observateur* et dans lequel ce dernier a judicieusement relevé « cette frappante absence de musique » dans la première traduction de *La Plaisanterie*. Milan Kundera, « Note de l'auteur » à *La Plaisanterie*, *Op. cit.*, p. 461.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 393.

Kundera reproche à son premier traducteur d'avoir remplacé toutes les répétitions par des synonymes : « Les synonymes ont détruit non seulement la mélodie du texte mais aussi la clarté du sens » (*L'Art du roman* : 163-164). Le souci de la répétition apparaît ainsi lié à celui de la clarté et de l'univocité du propos, car la « pensée qui se veut exacte ne peut jouer avec des synonymes⁹⁸ ». À propos de synonymie, Antoine Berman parle d'ailleurs d'un effet d' « ennoblement » qui « croit se justifier en reprenant – mais pour les banaliser et leur donner une place excessive – les éléments rhétoriques inhérents à toute prose⁹⁹ ». Le style élégant des grands classiques dont s'inspirent les traducteurs, écrit-il, « n'a rien à voir avec le rewriting embellissant qui anéantit simultanément la richesse orale et la dimension polylogique informelle de la prose¹⁰⁰ ». Cet effet d' « ennoblement » procède d'une démarche assimilatrice visant à faire « couler » la langue à traduire dans la langue cible aux dépens des spécificités de la langue source.

Kundera dénonce la démarche traductrice obnubilée par la fluidité du texte d'arrivée. Cette approche cibliste est également stigmatisée par Berman comme traduction ethnocentrique. Elle ne laisse aucune place à l'étrangeté dans la mesure où elle ne prend pas en compte la dimension éthique qui « consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre¹⁰¹ ». En effet, « l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien¹⁰² ». Ce principe traductologique fondé sur le respect de l'altérité, nous le retrouvons dans un passage de *L'Art du roman* où Kundera tente de définir ce qu'est une bonne traduction :

⁹⁸ *Ibid.*, p. 461.

⁹⁹ Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 57.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰¹ Berman conçoit « la visée éthique du traduire » en termes de reconnaissance « de l'Autre ». Pour lui, traduire c'est vivre l' « épreuve de l'étranger ». Cette reconnaissance de l'altérité interlinguistique et interculturelle doit constituer le fondement de tout acte traductif. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 88.

¹⁰² *Ibid.*, p. 16.

Dans une lettre, Chopin décrit son séjour en Angleterre. Il joue dans les salons et les dames expriment toujours leur enchantement par la même phrase : « Oh que c'est beau ! Cela coule comme de l'eau ! » Chopin s'en irritait, comme moi quand j'entends apprécier une traduction par la même formule : « Cela coule bien. » Ou encore : « On dirait que c'est écrit par un écrivain français. » Mais c'est très mauvais de lire Hemingway comme un écrivain français ! Son style est impensable chez un écrivain français ! Roberto Calasso, mon éditeur italien : On reconnaît une bonne traduction non pas à sa fluidité mais à toutes ces formules insolites et originales que le traducteur a eu le courage de conserver et de défendre. (*L'Art du roman* : 150)

De surcroît, Kundera n'est pas satisfait par la manière dont Aymonin a géré les problèmes de traduction des spécificités référentielles tchèques. Le traducteur les a tantôt supprimées, tantôt neutralisées en les adaptant à l'univers français, tantôt conservées en les expliquant dans les notes de bas de page. Ce qui a amené l'auteur à réviser ces modifications en optant le plus souvent pour une stratégie de neutralisation des spécificités culturelles. En pareille perspective, nous pouvons légitimement nous demander si l'auteur, par souci d'universalité, n'a pas cherché à s'adapter au lecteur français en s'efforçant de faire sortir ainsi le roman de son « petit contexte » culturel tchèque.

Les soucis de traduction engendrés par l'édition française de *La Plaisanterie* ne s'arrêtent pas là. En effet, Kundera confie dans sa « Note » comment, quatre ans après la parution en 1980 de la version entièrement révisée en collaboration avec Claude Courtot, il a dû encore une fois se pencher sur cette traduction afin de lever certaines ambiguïtés dues aux « affectations » de style, aux « tournures tarabiscotées » et aux « inexactitudes »¹⁰³. À l'en croire, l'impératif de s'autotraduire procéderait de la volonté d'apporter des rectifications là où son premier traducteur aurait péché par un excès de zèle stylistique qui ne pouvait qu'« éclipser l'aspect artistique du roman »¹⁰⁴. En d'autres termes,

¹⁰³ Milan Kundera, « Note de l'auteur » à *La Plaisanterie*, *Op. cit.*, p. 461.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 462.

Kundera motive son entreprise autotraductrice par le décalage qu'il aurait constaté entre l' « effet visé » par l'original tchèque et l' « effet produit » par la traduction française¹⁰⁵. Suite à ce travail d'autotraduction, le texte français peut désormais se targuer d'avoir le même statut d'authenticité que le texte tchèque. Mieux encore, les nombreuses traductions réalisées à l'étranger sont exécutées à partir de cette version définitive révisée et corrigée par l'auteur lui-même.

Les versions étrangères de *La Plaisanterie* ont eu également leur part de malentendus. « Le choc causé par les traductions » de ce roman « a marqué à jamais » Kundera (*L'Art du roman* : 145). Le traducteur espagnol a, par exemple, jugé utile d'expurger tous les passages érotiques. L'éditeur anglais a pour sa part délibérément changé la forme du roman en ce qui concerne la disposition des chapitres. Il s'est même arrogé le droit de supprimer un chapitre entier sur la musique populaire morave, en adaptant par ailleurs la langue au beau style auquel le lecteur anglais est habitué. Quant à l'édition américaine, elle a curieusement adjoint au titre original le sous-titre « A Novel about Life in Czechoslovakia Today », imposant d'entrée de jeu une interprétation politique¹⁰⁶. Or, Kundera nie avoir écrit un roman politique. Il déclare dans une interview accordée à Normand Biron que les romans politiques sont « toujours de très mauvais romans », précisant que *La Plaisanterie* est « un roman sur la fragilité des valeurs humaines, et non pas un roman qui voudrait dénoncer un régime politique. L'ambition d'un romancier, écrit-il, c'est un peu plus que viser un régime politique éphémère¹⁰⁷ ». Pour Kundera, *La Plaisanterie* est un « roman et rien que roman » (*L'Art du roman* : 462). Il relate une anecdote risible et fort révélatrice des malentendus de la traduction :

Je rencontre mon traducteur : il ne connaît pas un seul mot de tchèque. « Comment avez-vous traduit ? » Il répond : « Avec mon cœur », et me montre ma

¹⁰⁵ Charaudeau utilise cette opposition entre « effet visé » et « effet produit » pour distinguer l'intention du « sujet communicant » de l'effet que le « sujet interprétant » ressent effectivement. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 208.

¹⁰⁶ Michelle Woods, *Translating Milan Kundera*, Clevedon (éd.), Multilingual Matters Ltd, 2006, p. 29.

¹⁰⁷ Norman Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Op. cit.*, p. 20.

photo qu'il sort de son portefeuille. Il était si sympathique que j'ai failli croire qu'on pouvait vraiment traduire grâce à une télépathie du cœur. Bien sûr, c'était plus simple : il avait traduit à partir du rewriting français, de même que le traducteur en Argentine. (*L'Art du roman* : 145)

Suite à la traduction autographe de son œuvre tchèque et au travail de révision fastidieux auquel l'auteur dit avoir consacré plus de temps qu'à l'écriture elle-même¹⁰⁸, Kundera se rend compte des différences culturelles entre les langues et de l'impossibilité qu'il y a à traduire certains mots sans en déformer le sens. Cette prise de conscience a eu un impact sur son style d'écriture. Exilé en France, et convaincu que pour atteindre son nouveau lectorat il a désormais besoin de passer à travers le miroir déformant de la traduction, il opte pour un style « résolument objectif, froidement analytique¹⁰⁹ », conjugué à une langue claire et univoque, une langue « très précise et calculée en fonction de ses objectifs¹¹⁰ ». En 1985, il publie dans *Le Débat*¹¹¹ un dictionnaire personnel de quatre-vingt-neuf mots, lequel sera reproduit ultérieurement dans une version tronquée dans *L'Art du roman*. L'auteur y réfléchit sur ses « mots-clés », ses « mots-problèmes », ses « mots-amours » (*L'Art du roman* : 146). De plus, il introduit la problématique de la traduction et les motifs de l'incompréhension et de l'incommunicabilité dans ses romans. Ainsi, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* figure un chapitre intitulé « Le Petit lexique de mots incompris » qui occupe la troisième partie du roman, sorte de dictionnaire de mots que les protagonistes interprètent différemment.

Il découle de tout ce qui précède que les motivations qui ont incité Kundera à « contrôler » ses traductions se résument à une question de style. Sa conception de l'acte de traduire, fondée sur l'exigence éthique de respect envers le « style personnel » de l'auteur, ne déroge pas à l'éternel débat entre partisans

¹⁰⁸ En effet, note Kundera, le travail d'autotraduction « n'a pas été sans conflits ni sans fatigue : la lecture, le contrôle, la révision de mes romans, anciens et nouveaux, dans les trois ou quatre langues étrangères que je sais lire ont entièrement occupé toute une période de ma vie » (*L'Art du roman* : 146).

¹⁰⁹ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 65.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », dans *Le Débat*, N° 37, 1985/5, pp. 87-118.

de la langue-source et partisans de la langue-cible, ni à la sempiternelle controverse autour du dilemme fidélité/trahison qui oppose les traducteurs depuis des siècles. En effet, Kundera s'inscrit dans la droite ligne d'un certain discours en traductologie qui conçoit le traducteur comme un « être sans épaisseur¹¹² ». Les partisans de ce discours veulent cantonner le traducteur dans le rôle passif d'un « translittérateur¹¹³ » au lieu de lui reconnaître une part de créativité. Conception qui va à rebours de la thèse de Meschonnic pour qui un traducteur qui se contente d'endosser le rôle de traducteur au lieu d'assumer une part d'interprétation et de créativité n'est pas un véritable traducteur¹¹⁴.

En définitive, l'autotraduction appert chez Kundera comme une variante de la traduction. L'auteur la pratique en tant que réécriture d'un même texte source qu'il effectue lui-même sous prétexte d'en restituer l'essence première. Néanmoins, au-delà de cette configuration éthique, l'acte autotraductif permet surtout d'agir sur l'image de soi de l'auteur et son identité énonciative.

2.3. Ethos de l'écrivain autotraducteur

Si la première traduction de *La Plaisanterie* sert à introduire l'œuvre auprès de son nouveau public, la retraduction autographe ne prend-elle pas le relais en tant que « ré-énonciation¹¹⁵ » afin d'actualiser la réception du roman et, du même coup, en élargir le potentiel interprétatif ? Des enjeux bien plus considérables se dessinent dès lors que l'on cherche à comprendre les rapports qu'entretiennent l'acte autotraductif et l'ethos discursif que Kundera cherche à promouvoir dans sa quête de cristallisation du champ littéraire. Mais avant de poursuivre les implications de cette proposition, il convient de s'arrêter sur les formes et les privilèges de l'autotraduction chez Kundera.

¹¹² Antoine Berman, « La traduction et ses discours », *Meta*, vol. 34, N° 4, 1989, p. 677.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, *Op. cit.*

¹¹⁵ Meschonnic conçoit la retraduction comme une « ré-énonciation » destinée à un « public » à une certaine époque. Elle prend le relais pour parachever le travail primaire d'« adaptation » et de « naturalisation » entamé en amont par la « traduction-introduction ». Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 358.

Le pacte de lecture scellé dans la note péritextuelle¹¹⁶ figurant dans l'édition définitive de *La Plaisanterie* montre que l'auteur pratique une forme particulière d'auto-retraduction collaborative. La note montre aussi que l'auteur se sert de la première traduction et de la traduction intermédiaire¹¹⁷ comme œuvres ancillaires préalables à la version définitive. Cette forme d'auto-retraduction collaborative a l'apanage d'optimiser « la coopération interprétative¹¹⁸ » avec le traducteur. Elle confère par ailleurs un privilège auctorial de contrôle traductif. En effet, selon Helena Tanqueiro, l'autotraducteur est un « traducteur privilégié¹¹⁹ ». Il tire un grand bénéfice des privilèges que lui donne son statut de traducteur autographe. Sa traduction est souvent perçue comme un original. En outre, sa double qualité d'auteur et de traducteur donne à sa traduction une autorité indiscutable. L'auteur en tant que traducteur peut décider de perfectionner son œuvre parce qu'il a une autre occasion de l'écrire. Pour Tanqueiro, le statut ancillaire de la traduction face à l'original ne se pose pas dans le cas de la traduction autographe. Et ce, grâce à la double autorité que le double statut juridique et artistique lui confère¹²⁰. Il est donc libre de procéder à une réécriture du texte puisqu'il n'est pas lié par son devoir de fidélité. Par ailleurs, dans le cas de l'autotraduction différée comme la pratique Kundera, l'évolution de l'écriture vers une meilleure maîtrise technique, conduit à des améliorations de l'original. C'est peut-être la raison pour laquelle l'auteur ne se contente pas de réviser la version antérieure, mais en propose une traduction-réécriture.

¹¹⁶ Nous pouvons lire dans cette note péritextuelle : « Traduction du tchèque par Marcel Aymonin entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, version définitive » (*La Plaisanterie* : 5).

¹¹⁷ Le roman a été traduit en 1968 par Marcel Aymonin. Il a été ensuite retraduit en 1980 par Claude Courtot, avant de paraître en 1985 dans sa version définitive corrigée et revue par l'auteur en collaboration avec le second traducteur.

¹¹⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », [1985] 1990.

¹¹⁹ Helena Tanqueiro, « L'Autotraduction en tant que traduction », *Quaderno*, 16, 2009, p. 109.

¹²⁰ Du point de vue juridique, l'autotraducteur dispose du copyright sur son texte ; du point de vue artistique, il est l'auteur du texte original aussi bien que de la version traduite. Double privilège qui fait défaut au traducteur allographe.

En effet, Kundera pratique une « traduction-relais¹²¹ » élaborée directement à partir du texte source. Cette « rétro-traduction¹²² » permet de vérifier la validité de la traduction antérieure. Elle se fait à partir du texte cible vers le texte source. Mais contrairement à la simple révision, cette forme de retraduction conjugue l'impératif socioculturel d' « une meilleure communication du texte¹²³ » à l'impératif historique impliquant « des changements parce que les temps ont changé¹²⁴ ». Ces deux dimensions communicative et pragmatique apparaissent chez Kundera comme les moteurs de l'acte autotraductif. Nous pouvons donc en conclure que l'auteur pratique l'auto-retraduction collaborative par un double souci d'adaptation de soi en vue d'entrer en relation. D'une part, le souci d'adapter le texte original de manière à le repositionner dans un nouvel environnement et, donc, d'en réactualiser la réception. De l'autre, le souci de remodeler son image d'auteur à travers la reconfiguration de son ethos préalable d'écrivain dissident en un ethos discursif de romancier non engagé politiquement. Par conséquent, en passant de la traduction allographe à la traduction autographe, l'œuvre parvient à accéder à un espace de non identification. D'autant plus qu'il s'agit d'une retraduction active que n'appelle pas un changement linguistique ou culturel dans la langue-cible, mais juste un recadrage interprétatif. Par cette affirmation d'une subjectivité auctoriale libre des déterminations idéologiques induites par l'interprétation politique d'Aragon et Sartre, Kundera cherche à rectifier sa réception française relevant initialement du champ littéraire de la dissidence¹²⁵. Or, c'est justement à ce niveau discursif de la problématique autotraductive que nous pouvons saisir les véritables enjeux du translinguisme kundérien.

¹²¹ Yves Gambier, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol. 39, N° 3, 1994, p. 413.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ En effet, à partir des années soixante-dix, l'engagement littéraire, au sens où le politique primerait sur la forme littéraire, n'est plus envisageable. De nombreux écrivains pensent le travail de la forme littéraire comme une manière de s'engager réellement, concrètement dans le monde. Barthes, par exemple, parle d'engagement dans la langue sans pour autant rejeter toute forme d'engagement politique, mais souhaite élargir la notion d'engagement et ses possibilités. Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1991.

En effet, tout porte à croire que l'auteur cherche à se défaire d'une certaine image de l'écrivain engagé qui lui colle depuis la réception de son premier roman dans le champ français. Au fond, la retraduction procède, chez Kundera, de sa volonté de réajuster son image d'écrivain-témoin. Il soumet son œuvre à plusieurs traductions successives afin de rectifier son ethos préalable d'écrivain engagé que la traduction « ethnocentriste » de Marcel Aymonin n'a fait qu'exacerber, et ainsi légitimer sa parole d'auteur non engagé. Rappelons à cet égard que *La Plaisanterie* a été écrite en 1967. Le roman a été traduit une année plus tard en français et Aragon lui a donné une préface poignante dans laquelle il dénonce les abus du régime soviétique. Le « moment discursif¹²⁶ » de Mai 68 a favorisé l'interprétation idéologique du roman et le contexte politique en a subverti l'aspect littéraire. La portée historique du roman s'en est trouvée accrue par les choix esthétiques du premier traducteur. Mais est-ce une raison suffisante pour soumettre le texte à l'autotraduction ? Lagarde pense qu'il existe trois configurations principales motivant l'autotraduction :

Pour franchir le cap de l'autotraduction, encore faut-il en éprouver soi-même le besoin, ou y être incité voire contraint par une configuration personnelle, par exemple une trajectoire de vie (entre autres, l'exil), et/ou par un positionnement d'ordre social, lié à la valorisation/dévalorisation des langues et/ou à l'existence et à la puissance (ou bien, à l'inexistence et à la faiblesse) de ce que Pierre Bourdieu a dénommé un « champ littéraire » propre.¹²⁷

Or, ces trois configurations d'ordre *exilique*, *linguistique* et *littéraire* invoquées par Lagarde ont été décisives dans la trajectoire de l'écrivain-autotraducteur Kundera. Exilé en France et privé de ses lecteurs tchèques, il a dû chercher à s'adapter en vue d'entrer en relation avec son nouveau public, et ce, en

¹²⁶ En analyse du discours, cette expression désigne « le surgissement dans les médias d'une production discursive intense et diversifiée à propos d'un même événement ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 76.

¹²⁷ Christian Lagarde, « De l'individu au global : les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire », Glottopol, Université de Rouen, Laboratoire Dylis, 2015, p. 31. [En ligne] <<https://hal-univ-perp.archives-ouvertes.fr/hal-01263233>> Consulté le 4 mars 2020.

optant pour l'autotraduction. En pareil cas, l'acte autotraductif serait à appréhender en tant qu'étape préalable à la conversion définitive au français comme langue d'écriture. Cette fonction translinguistique échue à l'autotraduction assurerait un passage fluide entre les deux cycles romanesques tchèque et français.

Par ailleurs, l'autotraduction procéderait d'une stratégie d'appropriation d'une langue non maternelle à forte valorisation culturelle. Pour Lagarde, cette « mécanique » diglossique est basée sur un rapport de domination entre la « langue haute » et la « langue basse ». L'auteur bilingue se trouve ainsi contraint de faire un choix. Soit il opte directement pour la langue dominante, soit il choisit par le biais de l'autotraduction de transposer en « langue haute » son œuvre antérieurement écrite en langue dominée¹²⁸. Or, chez Kundera, l'autotraduction s'opère du tchèque, langue maternelle dominée et, donc, ne bénéficiant que d'un champ littéraire restreint, vers le français, langue d'accueil hautement dotée d'un champ littéraire à fort capital culturel. L'acte autotraductif permettrait ainsi délibérément de remédier à l'acte de création en langue dominée. Car, en transposant l'œuvre vers une langue plus valorisée sur le « marché linguistique¹²⁹ », il devient possible d'atteindre un lectorat potentiel plus vaste.

L'acte autotraductif entre donc dans ce qu'on pourrait appeler avec Pascale Casanova une « stratégie d'assimilation¹³⁰ » mise en œuvre dans une perspective d'intégration du champ littéraire. En effet, pour accéder à la légitimité littéraire, beaucoup d'écrivains sont contraints de faire passer leurs écrits dans une langue dotée d'un plus grand « indice d'autorité littéraire » ou, en d'autres termes, d'un plus haut degré de « littéarité » que Casanova définit ainsi :

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Selon Bourdieu, « il y a marché linguistique toutes les fois que quelqu'un produit un discours à l'intention de récepteurs capables de l'évaluer, de l'apprécier, et de lui donner un prix ». Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 123.

¹³⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *Op. cit.*, pp. 297-298.

La transmutation littéraire assurée par le passage de la frontière magique qui fait accéder un texte écrit dans une langue peu ou non littéraire, c'est-à-dire inexistante ou non reconnue sur la « marché verbal », à une langue littéraire. C'est pourquoi je définis ici comme littérisation toute opération – traduction, auto-traduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante – par laquelle un texte venu d'une contrée démunie littérairement, parvient à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes.¹³¹

L'autotraduction du tchèque, « langue quasi inconnue » (*Les Testaments trahis* : 228) selon les propres termes de l'auteur, vers le français, langue dotée d'un capital symbolique et culturel universel susceptible de porter la voix de l'écrivain au-delà des frontières nationales, procéderait donc d'un processus de littérisation.

Outre les trois configurations dont parle Lagarde, il convient de prendre en considération une quatrième dimension impliquant l'identité énonciative de l'auteur. Cette configuration ethotique nous semble décisive pour mieux appréhender les enjeux de l'acte autotraductif. En effet, en choisissant de s'autotraduire avant d'œuvrer directement en français, Kundera souhaite débarrasser son œuvre de la surcontextualisation. Il profite de la traduction autographe pour délester ses romans des références trop prégnantes de l'actualité historique susceptibles de conduire à une lecture réductive et d'interpréter les textes comme autant de pamphlets politiques. Les particularités tchèques se trouvent, de ce fait, généralisées dans la version définitive. Parfois, elles sont même abandonnées. L'œuvre parvient ainsi à se prémunir contre une interprétation « historico-idéologico-politique simple¹³² ». De surcroît, son message devient universel.

En effet, à comparer la traduction d'Aymonin avec la version définitive de *La Plaisanterie*, cette stratégie de neutralisation des spécificités tchèques devient claire. Si le premier traducteur cherche à informer ses lecteurs sur la situation en Tchécoslovaquie d'alors en conservant les éléments étrangers qu'il

¹³¹ *Ibid.*, pp. 202-203.

¹³² François Ricard, « Le point de vue de Satan », postface à *La Vie est ailleurs* de Milan Kundera, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 468.

explique dans ses notes, Kundera se concentre pour sa part sur le message universel et la valeur esthétique du roman. Il profite de son statut d'auteur et se permet de corriger l'original tchèque à la lumière des traductions antérieures. Il se sert des traductions existantes pour les améliorer, voire les réécrire. Voilà où réside la différence essentielle entre les deux approches traductives. L'une, peu sensible à la valeur artistique du texte original, cherche à exacerber son aura historique afin de l'inscrire dans un champ littéraire marqué par la dissidence. L'autre, soucieuse de remodeler l'identité énonciative de l'auteur et d'en cristalliser une certaine image, s'efforce de corriger les effets de contextualisation politique afin de neutraliser la tentation d'une lecture idéologique.

Casanova note fort à propos que c'est « l'autotraduction de Milan Kundera du tchèque au français dans les années 80, qui fit de lui l'un des écrivains les plus consacrés internationalement ces dernières années¹³³ ». En adaptant par l'autotraduction son discours au contexte de réception, Kundera agit donc sur son identité énonciative. L'obligation d'avoir à s'autotraduire et, en particulier, la nécessité de mettre en place un nouveau pacte de lecture, dicté par l'impératif de voir son œuvre réinterprétée autrement, amènera l'auteur à abandonner ultérieurement le tchèque et à œuvrer directement en français.

2.4. Le positionnement linguistique

Pour Maingueneau, lorsqu'il s'agit de littérature, « on doit [...] accorder un rôle privilégié aux paratopies liées à la langue qu'investit un créateur¹³⁴ ». C'est ce que nous comptons faire dans ces pages consacrées au translinguisme de Kundera.

Dans cette optique, il convient de noter qu'avant d'adopter le français comme langue d'écriture fictionnelle, Kundera y a eu d'abord recours en 1981

¹³³ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Op. cit.*, p. 16.

¹³⁴ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, *Op. cit.*, p. 87.

pour rédiger sa variation théâtrale sur le roman *Jacques le fataliste* de Diderot. Il l'a utilisé également pour écrire *L'Art du roman* et *Les Testaments trahis*, essais parus respectivement en 1986 et 1993, et dans lesquels il livre une réflexion lucide sur le roman qu'il considère non seulement comme un genre, mais comme un art majeur¹³⁵. En fait, remarque Rizek, la « francisation » de l'auteur commence dès l'instant où il se met à écrire des articles pour le compte de certaines publications françaises célèbres telles que le *Monde*, le *Débat*, l'*Infini*, l'*Atelier du roman* ou encore la *Revue des deux mondes*¹³⁶.

Une décennie après, le second cycle romanesque français de Kundera sera inauguré avec *La Lenteur*¹³⁷. Comment justifier une telle mutation linguistique ? S'agit-il d'une dissidence esthétique ? Ne faut-il pas y voir plutôt une ultime posture de l'auteur pour couper les ponts avec ses racines et, donc, une tentative de reconfiguration identitaire visant à réajuster son ethos préalable ?

Il faut préciser que notre auteur n'est pas venu au français aussi facilement qu'on pourrait le croire. Dans l'entretien accordé ci-avant à Lise Bloch-Morhange juste après son exil, il avoue son incapacité d'investir le français dans l'écriture fictionnelle :

[...] si je dis que je ne pourrais pas écrire un roman français, ce n'est pas parce que je ne suis pas en mesure de comprendre la société française, mais parce qu'écrire un roman – quand même – implique une connaissance intime des détails à laquelle je ne pourrais jamais parvenir ici. Cela met en jeu des souvenirs d'enfance et autres, qui ont un enracinement très profond. [...] L'inspiration romanesque nécessite un long temps de maturation et beaucoup de souvenirs.¹³⁸

Cette phase de « maturation » pendant laquelle Kundera continuera à écrire ses romans en tchèque va durer une vingtaine d'années et sera couronnée par la publication de *La Lenteur*. Trois ans plus tard, il revient sur la même

¹³⁵ Réflexion que l'écrivain poursuivra dans *Le Rideau*, publié en 2005, et *Une rencontre*, en 2009.

¹³⁶ Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? Op. cit.*, p. 382.

¹³⁷ Écrit en 1993, le roman ne sera publié que deux ans plus tard.

¹³⁸ Lise Bloch-Morhange et David Alper, *Artiste et métèque à Paris, Op. cit.*, p. 185.

question en évoquant l'acharnement qu'il met face à l'improbabilité de son translinguisme :

Quand je parle tchèque, les mots sortent tout seuls, sans aucun effort, peut-être même (voilà l'envers de toute facilité) sans ma pleine présence d'esprit. Quand je parle français, rien n'est facile, aucun automatisme verbal ne me vient en aide. (...) Le français ne remplacera jamais la langue de mes origines ; c'est la langue de ma passion (...) Moins la langue française m'aime et plus elle me passionne.¹³⁹

Cette « surconscience linguistique¹⁴⁰ » qui affecte Kundera en commentateur de sa propre « transculturation¹⁴¹ » laisse entendre que, pour lui, rien ne va de soi : la langue est sans cesse à reconquérir. Un tel phénomène de migration d'une langue maternelle vers une autre, acquise sur le tard, est vécu par Kundera comme une expérience douloureuse qui frise le tragique de l'asymétrie amoureuse et de la violence passionnelle. Qui plus est, la subjectivation de l'expérience translingue réactive, dans une variante ethotique réflexive (« Le français [...] c'est la langue de ma passion »), l'archétype œdipien pour mieux dépasser le schème de ce qu'on pourrait appeler un conflit archaïque entre le sujet transculturel, sa langue maternelle et sa langue d'adoption : « J'ai préféré ma liberté à mes racines. La langue tchèque m'appelle : reviens à la maison, voyou ! Mais je n'obéis plus. Je veux rester avec la langue dont je suis éperdument amoureux¹⁴² ».

Le tranché de cette déclaration d'amour, qui s'inscrit dans la tradition d'une vision « universalisante » de la langue française, fait écho à celle d'un

¹³⁹ Milan Kundera, *Journal de Genève*, 17-18 janvier 1998, cité dans Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, A. Colin, coll. « Écrivains au présent », Paris, 2009, p. 96.

¹⁴⁰ La notion de « surconscience linguistique » renvoie, selon Lise Gauvin, à ce que « la situation d'inconfort dans une langue d'écriture acquise sur le tard peut avoir à la fois d'exacerbé et de fécond » chez les écrivains francophones. C'est « une conscience de la langue qui devient à la fois un objet de discours et de métadiscours ». Lise Gauvin, « Décalage langagier : le sentiment de la langue chez les écrivains québécois », dans *Linguistique et Poétique. L'Énonciation littéraire francophone*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 15-16.

¹⁴¹ Au sens que lui donne Todorov d'« acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien ne soit perdu pour autant », situation qui ne correspond selon lui ni à la « déculturation », ni à l'« acculturation ». Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaysé*, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁴² André Clavel, *L'Express* du 3 avril 2003.

autre expatrié, Emil Cioran, pour qui le transfert linguistique fut une « expérience terrible¹⁴³ » : « Adopter une langue étrangère était peut-être une libération mais aussi une épreuve, voire un supplice, un supplice fascinant néanmoins¹⁴⁴ ». La « surconscience linguistique » fait dire à Vera Linhartova, une autre poétesse tchèque exilée : « L'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue !¹⁴⁵ ». Et à Kundera de concert avec sa compatriote : « [Le romancier] s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale » (*Le Rideau* : 80). Il évoque à cet égard le cas de Kafka qui écrivait en allemand tout en revendiquant le statut d'écrivain allemand : « imaginons un instant qu'il ait écrit ses livres en tchèque. Aujourd'hui, qui les connaîtrait ? » (*Le Rideau* : 47). Et de répondre plus loin : « Non, croyez-moi, personne ne connaîtrait Kafka aujourd'hui, personne, s'il avait été tchèque » (*Le Rideau* : 49).

Le cas de Kafka montre à quel point l'exophonie peut être probante dans le processus de littérisation. Qu'en est-il chez Kundera ? Boyer-Weinmann pense que ce dernier est passé au français après qu'il a eu constaté les dégâts que la traduction ethnocentrique avait fait subir à ses textes rédigés en tchèque¹⁴⁶. Toutefois, sans rejeter le bienfondé de cette interprétation, il semble que le translinguisme assumé de Kundera entre, comme nous l'avons vu plus haut à propos des motivations discursives de son entreprise autotraductive, dans une stratégie d'intégration du champ littéraire.

Véronique Porra abonde dans le même sens, mais elle apporte une nuance fondamentale entre l'écriture essentiellement « centrifuge » des écrivains issus des aires historiques francophones (Maghreb, Afrique noire, Antilles) et celle, « centripète », que pratiquent les auteurs translingues d'origine allophone qui, toujours selon elle, par « leur respect de la langue, leur allégeance à la culture

¹⁴³ Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2005, p. 17.

¹⁴⁴ Emil Cioran, « Entretien avec Gerd Bergfleth (1984), « Glossaire », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1740.

¹⁴⁵ Vera Linhartova, « Pour une ontologie de l'exil », *L'Atelier du roman*, N° 2, mai 1994.

¹⁴⁶ Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 118.

française [...] semblent promouvoir en effet une orthodoxie discursive pour satisfaire des stratégies littéraires et peut-être même des stratégies politiques ou commerciales¹⁴⁷ ». Vu sous cet angle, l'exophonie assumée de Kundera émanerait de sa volonté de mieux se positionner dans le vaste espace « d'une littérature-monde en français¹⁴⁸ » et, partant, légitimer sa stature d'écrivain international. Car, accéder à la langue française offre l'opportunité de s'émanciper du carcan de ce qu'il nomme le « petit contexte » national de son pays d'origine et de sa langue maternelle pour s'appartenir au « grand contexte » de la littérature-monde (*Le Rideau* : 49). En d'autres termes, œuvrer directement en français permet à Kundera de détenir le maximum de légitimité énonciative et, ce faisant, de réajuster son positionnement « périphérique » et « dominé » d'auteur issu d'une « petite littérature », en positionnement « central » et « dominant »¹⁴⁹.

D'ailleurs, Maingueneau nous conforte dans notre thèse lorsqu'il affirme que la langue est fortement impliquée dans le « travail de positionnement¹⁵⁰ ». Le choix linguistique, précise-t-il, « est aussi partie prenante dans ce mouvement par lequel une œuvre s'institue [...] aucune langue n'est mobilisée dans une œuvre pour la seule raison que c'est la langue maternelle de son auteur¹⁵¹ ». La textualisation d'une langue donnée, ajoute Maingueneau, n'est pas neutre en soi, elle est partie prenante dans le positionnement de l'œuvre qui prend sens en fonction de la manière dont elle gère l'investissement linguistique¹⁵².

¹⁴⁷ Véronique Porra, « Des francophones d'adoption au secours de la littérature française », cité dans Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage*, *Op. cit.*, p. 57. Combe fait, à une nuance près, le même distinguo. Il existe, selon lui, deux sortes d'écrivains translingues : d'un côté, « les auteurs francophones individuels », chez qui le français correspond à un « espace de liberté » ; de l'autre, « les écrivains francophones issus des aires historiques », lesquels considèrent leur choix d'écrire en français comme « une contrainte ou un mal nécessaire ». Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 107.

¹⁴⁸ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *Op. cit.*, p. 180.

¹⁴⁹ Pour Maingueneau, le champ discursif n'est pas « homogène » : nous y trouvons des « positionnements dominants et des dominés, des positionnements centraux et d'autres périphériques. Un positionnement « dominé » n'est pas nécessairement « périphérique », mais tout positionnement « périphérique » est « dominé ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁰ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, *Op. cit.*, p. 139.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁵² Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *Op. cit.*, pp. 101-104.

Pour sa part, Véronique Porra parle de stratégies de « positionnement dans le champ franco-parisien, qui ordonne, par les contraintes qu’il impose, la création autant que la réception des œuvres « francophones », en particulier celles des écrivains issus de pays où le français n’est pas en usage¹⁵³ ». Elle cite, parmi ces auteurs allophones d’expression française, Beckett, Alexakis, Huston, Bianciotti, Ionesco, Semprun, Kristeva et, bien entendu, Kundera. Celui-ci, perçu à la toute première heure de la réception de son œuvre en tant qu’écrivain étranger, exotique, voire excentré, va développer une « posture identitaire » pour s’intégrer et devenir un acteur à part entière de la culture française et de sa langue.

Mais, en optant pour un idiome autre que maternel, Kundera ne se soumet-il pas à « l’obligation de jouer en partie double, d’être ici et ailleurs, d’occuper deux lieux à la fois, ce qui le contraint à rester dans l’entre-deux¹⁵⁴ » ? Pour Delbart, l’originalité d’une œuvre « suppose que l’on acquière une langue imaginaire, que l’on devienne étranger à la langue du quotidien [...] et donc, d’une certaine manière, que l’on devienne marginal¹⁵⁵ ». Et c’est justement dans la marginalité d’un entre-deux paratopique, situé quelque part à cheval entre le présent français et le passé tchèque, qu’il convient de saisir l’improbable et complexe identité énonciative de cet écrivain exilé translingue qui revendique, par-dessus tout, le statut paradoxal de romancier « moderniste antimoderne ».

¹⁵³ Cité par Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage*, *Op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁴ Marie Dollé, *L’Imaginaire des langues*, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 13.

¹⁵⁵ Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage*, *Op. cit.*, p. 52.

Chapitre 3

Le positionnement « moderniste antimoderne »

Au-delà de sa situation d'écrivain exilé translingue dont l'examen aux chapitres précédents a été déterminant pour l'appréhension de son ethos auctorial, Kundera se définit avant tout comme un romancier « moderniste antimoderne » (*L'Art du roman* : 169). Ce statut exceptionnel de « romancier et rien que romancier », il le conçoit comme une « *non-identification* consciente », une forme de « défi » et de « révolte » contre toute assignation de son œuvre à une quelconque interprétation idéologique (*Le Rideau* : 86). Ainsi déclinée, l'identité énonciative de l'auteur se révèle d'emblée sous le signe du paradoxe. Ce « *pari personnel* » sur le « modernisme antimoderne » engage l'auteur dans une double quête spirituelle et esthétique, fondée à la fois sur la méditation des œuvres de ses prédécesseurs, en particulier celles qui ont marqué l'expérience du roman pré-balzacien, et le regard « lucide et désabusé » (*Les Testaments trahis* : 191-192) qu'il porte sur le monde moderne et ses « paradoxes terminaux » (*L'Art du roman* : 27). L'ambiguïté de ce parti pris esthétique à cheval entre tradition et modernité pose d'entrée de jeu la problématique de la place authentique que tout écrivain digne de ce nom cherche à investir par l'originalité de son style propre.

Chaque identité énonciative tente de réaménager une position pour se maintenir dans le champ littéraire. Ce dernier se présente, selon Maingueneau, comme « un espace de confrontation entre divers *positionnements* » concurrents¹⁵⁶. Un positionnement désigne « à la fois les opérations par lesquelles une identité énonciative se pose et se maintient dans le champ et cette identité même¹⁵⁷ ». Le linguiste français précise qu'une identité « ne se maintient à travers l'interdiscours que par un travail incessant sur ses propres frontières¹⁵⁸ ». Or, c'est bien aux frontières de la tradition et de la modernité que Kundera tente

¹⁵⁶ Maingueneau renvoie bien entendu à la notion bourdieusienne de « champ », mais il dit ne pas en assumer tous les présupposés théoriques. Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ*, *Op. cit.* p. 24.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

d'instaurer son positionnement littéraire¹⁵⁹. En énonçant à l'intérieur de ce qui semble être une double dynamique de continuité et de rupture explicitement revendiquée, il s'appuie sur un double ancrage esthétique.

Pris dans cette position intenable, qui implique une triple paratopie identitaire, temporelle et spatiale, Kundera semble assumer son excentricité d'écrivain exilé translingue jusqu'au bout. Il n'est ni tout à fait moderniste ni tout à fait antimoderne. Il est, pourrait-on dire, celui qui parmi les modernes perpétue l'héritage des antimodernes. L'ambivalence de cette identité énonciative se nourrit de l'antithétisme qui lui est intrinsèque et de la tension subséquente au paradoxe structurel qui la régit.

Comment Kundera parvient-il à résoudre cette antinomie « moderniste-antimoderne » ? Dans quelle mesure cette improbable négociation entre deux tendances esthétiques contradictoires peut-elle servir de fondement à l'élaboration d'un positionnement exclusif ? Et s'il est possible de parler d'un engagement littéraire « moderniste-antimoderne », quelles sont les valeurs qui soutiennent cette forme d'engagement esthétique ? Par rapport à quels autres courants littéraires cette prise de position prend-elle forme ? Peut-on parler d'un engagement oblique chez Kundera ?

C'est par le biais de la notion de « paratopie » que nous évaluerons ces questions. Il nous semble en effet que cette position paratopique *prima facie* intenable devient plausible dès lors qu'elle est articulée à l'« esprit de continuité » que Kundera promet afin d'instaurer un dialogue ouvert avec les multiples expériences qui jalonnent l'histoire du roman (*L'Art du roman* : 30). La polémique constructive de ce dialogue puise dans l'« archive », cette « mémoire de la littérature¹⁶⁰ », en vue de rejeter certaines tendances artistiques au

¹⁵⁹ Charaudeau nomme « identité de positionnement » cette position que le sujet du discours « occupe dans un champ discursif en rapport avec les systèmes de valeur qui y circulent, non pas de façon absolue, mais du fait des discours que lui-même produit ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 300. Bien entendu, ce type d'identité par lequel Kundera inscrit son positionnement dans le champ littéraire est à distinguer de son identité psychosociale.

¹⁶⁰ Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ*, *Op., cit.*, p. 25.

profit de certaines autres, lesquelles servent de caution au positionnement de l'auteur et légitiment sa propre énonciation.

Dans ce chapitre, nous verrons comment Kundera parvient à instaurer un positionnement littéraire authentique dont les modalités se dessinent à travers les prises de position qu'il porte et qui construisent son identité énonciative. Nous montrerons que celle-ci se traduit par trois refus catégoriques dont le dénominateur commun réside dans ce qu'on pourrait appeler un archi-positionnement « moderniste antimoderne » en porte à faux contre : 1° le réalisme et l'engagement politique ; 2° l'épanchement lyrique et le kitsch ; 3° l'esthétique du Nouveau Roman et sa surcodification générique.

3.1. Contre le Nouveau Roman

En s'inspirant de sa lecture des œuvres de Robert Musil, Hermann Broch et Witold Gombrowicz¹⁶¹, Kundera constate qu'il existe diverses formes de modernisme dont on n'a pas la même vision en France qu'en Europe centrale (*L'Art du roman* : 84). Il souligne cette différence entre les deux traditions en ces termes : « les mots « roman », « art moderne », « roman moderne », écrit-il, signifiaient autre chose pour moi que pour mes amis français » (*Le Rideau* : 63). Il s'épanche ensuite sur les origines de cette divergence conceptuelle qu'il explique par une différence de perspective historique :

Que fut « l'art moderne », ce fascinant orage du premier tiers du XX^e siècle ? Une révolte radicale contre l'esthétique du passé ; c'est évident, bien sûr, sauf que les passés n'étaient pas pareils. Anti-rationaliste, anti-classiciste, anti-réaliste, anti-naturaliste, l'art moderne en France prolongeait la grande rébellion lyrique de Baudelaire et de Rimbaud. Il a trouvé son expression privilégiée dans la peinture et, avant tout, dans la poésie, qui était son art élu. Le roman, par contre, était anathématisé (par les surréalistes notamment), considéré comme dé-

¹⁶¹ En particulier *L'Homme sans qualités* (1930-1932) de Musil, *Les Somnambules* (1930) de Broch et *Ferdynand* (1937) de Gombrowicz.

passé, définitivement enfermé dans sa forme conventionnelle. En Europe centrale, la situation était différente ; l'opposition à la tradition extatique, romantique, sentimentale, musicale, conduisait le modernisme de quelques génies, les plus originaux, vers l'art qui est la sphère privilégiée de l'analyse, de la lucidité¹⁶², de l'ironie : le roman. (*Le Rideau* : 64)

Grâce à une série de termes antinomiques sur lesquels repose l'antithèse quasi symétrique entre les deux traditions, Kundera parvient à établir un contrepoint entre, d'une part, le modernisme conçu en France comme révolution lyrique, et, de l'autre, le modernisme centre européen qui se veut une réaction contre l'exaltation lyrique. Cette dernière « orientation moderniste » est, aux yeux de Kundera, plus originale que la première. C'est celle qu'ont adoptée « quelques génies¹⁶³ » du roman d'Europe centrale qui étaient, selon lui, « possédés par la passion de la forme nouvelle » (*L'Art du roman* : 84). C'est aussi celle de « Beckett, Ionesco, Fellini... », dont l'héritage « antilyrique, antirromantique, sceptique, critique » prolonge le « modernisme antimoderne » de leurs pairs centre-européens (*L'Art du roman* : 168-169).

À l'opposé de ce modernisme auquel s'identifie Kundera¹⁶⁴, il y a « Apollinaire [...], Maïakovski, Léger, les futuristes, les avant-gardes », dont le modernisme confine à l'« extase lyrique », fasciné qu'il est par le progrès¹⁶⁵ et la « technique » (*L'Art du roman* : 168) :

[...] l'avant-garde (l'art moderne dans sa version idéologisée) a toujours relégué le roman hors du modernisme, le considérant comme dépassé, irrévocablement

¹⁶² Antoine Compagnon rejoint en ce point Kundera : « Les vrais modernes sont des antimodernes, c'est-à-dire des modernes lucides, non dupes du moderne ». Antoine Compagnon, *Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 48.

¹⁶³ Les plus originaux de ces génies, Kundera les a baptisés la « pléiade des grands romanciers de l'Europe centrale ». Qui sont-ils ? Musil, Kafka, Broch et Gombrowicz. Qu'ont-ils de commun ? « Ils ont tous conçus le roman comme une grande poésie anti-lyrique » (*Le Rideau* : 65-66).

¹⁶⁴ Kundera est en effet persuadé que « le seul modernisme digne de ce nom est le modernisme antimoderne » (*Le Rideau* : 72). Il revendique cet héritage qui, écrit-il, prend de plus en plus d'ampleur « au fur et à mesure qu'on s'enfonce dans l'avenir » (*L'Art du roman* : 168-169).

¹⁶⁵ À rebours de cette conception orthodoxe du progrès, Antoine Compagnon est persuadé qu'« être moderne revient à adopter une posture non-conformiste à l'égard de la modernité. L'un des traits de cette posture est le rejet du culte du progrès, ce « paganisme des imbéciles » ». Antoine Compagnon, « Après les antimodernes », *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, (collectif), Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 21.

conventionnel. Si, plus tard, dans les années cinquante, soixante, les avant-gardes attardées ont voulu créer et proclamer leur modernisme romanesque, elles y sont parvenues par le chemin d'une négativité : un roman *sans* personnage, *sans* intrigue, *sans* histoire, si possible *sans* ponctuation, roman qui s'est laissé appeler alors *anti-roman*. (*Une Rencontre* : 105)

À rebours du « modernisme antimoderne » se trouve également ce que Kundera nomme péjorativement le « modernisme des normes codifiées », en vogue dans la seconde moitié du 20^e siècle et dont les instigateurs sont les Nouveaux Romanciers (*L'Art du roman* : 84). Pour mettre en branle les démarches surcodifiées du Nouveau Roman qu'il tient pour le contre-modèle du « modernisme antimoderne », Kundera s'appuie, dans son essai intitulé *L'Art du roman*, sur le cas exceptionnel d'un écrivain célèbre, en l'occurrence Broch, qu'il estime « différent par ses racines, par son attitude à l'égard du monde moderne, par son esthétique » (*L'Art du roman* : 84). Le débat avec les Nouveaux Romanciers devient intensif sitôt engagé, prenant une tournure polémique, voire manifestaire¹⁶⁶. Dans cette optique, Kundera se sert d'une structure d'oppositions binaires afin d'opposer le modernisme « novateur » de Broch au modernisme « universitaire », « conventionnel » et « titularisé » des Nouveaux Romanciers (*L'Art du roman* : 84)¹⁶⁷.

Le premier point de discorde concerne la « destruction de la forme romanesque » prônée par les adeptes du Nouveau Roman. Broch, par contre, est convaincu que les ressources formelles du roman sont inépuisables (*L'Art du roman* : 84). Le second point porte sur le statut des personnages : les Nouveaux

¹⁶⁶ Cette « stratégie de captation polémique » reflète l'esprit programmatique qui anime le discours essayistique d'un romancier converti en théoricien pour indiquer la voie que le roman aurait dû emprunter sur le chemin du « modernisme antimoderne ».

¹⁶⁷ Il est intéressant de noter à ce propos que Kundera recourt à l'épanaphore pour structurer son argumentaire : le syntagme nominal « Le modernisme titularisé » est martelé à cinq reprises en tête de phrase. Ce procédé rhétorique d'insistance lui permet d'opposer deux prédicats : « titularisé » *vs* « novateur ». L'antithèse joue sur une logique vériconditionnelle (vrai *vs* faux), « le modernisme titularisé » étant bien entendu stigmatisé comme un faux modernisme (*L'Art du roman* : 84-85).

Romanciers souhaitent se débarrasser de ces « fantoches auxquels [les écrivains] eux-mêmes ont cessé de croire¹⁶⁸ » et derrière lesquels se cache l'identité de l'auteur » ; en revanche, « le moi de l'auteur est indétectable » pour Broch (*L'Art du roman* : 85). Troisièmement, les néo-romanciers appellent à ce que la notion de totalité soit bannie ; Broch, pour sa part, conçoit le roman comme « un des derniers postes où l'homme peut encore garder des rapports avec la vie dans son ensemble » (*L'Art du roman* : 85). Quatrième point litigieux : les partisans du Nouveau Roman érigent une barrière étanche entre le roman traditionnel et le roman moderne, alors que Broch table sur la continuité d'une expérience « à laquelle ont participé tous les grands romanciers depuis Cervantès » (*L'Art du roman* : 85). Enfin, les néo-romanciers décrètent la fin de l'Histoire et l'émergence d'une nouvelle ère ; tandis que Broch garde la nostalgie « d'une Histoire qui s'achève dans des circonstances hostiles à l'évolution du roman » (*L'Art du roman* : 85).

En opposant le « modernisme surcodifié » du Nouveau Roman au « modernisme novateur » de Broch, Kundera s'efforce de justifier son propre « modernisme antimoderne ». En effet, remarque Charaudeau, « le premier acte pour légitimer une position originale ou paradoxale est de légitimer le débat à son sujet, donc de trouver un contradicteur¹⁶⁹ ». Or, à travers cette « stratégie de captation polémique¹⁷⁰ », non seulement Kundera trouve-t-il un opposant farouche dans le Nouveau Roman, mais il se construit aussi un allié idéal en faisant appel à l'autorité de la figure titulaire de Broch, sur le fondement esthétique duquel il s'aligne d'ailleurs en tout point. Le lecteur le moins familier avec les procédés rhétoriques de Kundera l'aura donc compris : la revendication de l'héritage de son prédécesseur autrichien lui permet de s'identifier à

¹⁶⁸ Alain Robe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 28. Robe-Grillet va encore plus loin dans son règlement de comptes à l'encontre du personnage en annonçant sa « mort », rejoignant l'idée avancée par Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, et selon laquelle le personnage n'est plus qu'une « carcasse vide ». Voir *infra*, pp. 86-87.

¹⁶⁹ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 481.

¹⁷⁰ Sur la distinction entre la « captation polémique » et la « captation » par la « dramatisation », voir *supra*, note 84.

l'un des astres de sa prestigieuse « pléiade » (*Le Rideau* : 65-66) et de définir au passage son propre positionnement littéraire. En d'autres termes, lorsque Kundera évoque l'art romanesque de Broch, il ne fait que dessiner en creux les traits de sa propre poétique ; et lorsqu'il fait l'inventaire des génies de la littérature universelle, il édifie en même temps le panthéon qui légitime sa propre énonciation de romancier « moderniste antimoderne »¹⁷¹.

Poursuivant sa « stratégie de captation polémique », Kundera situe sa poétique aux antipodes du modernisme « codifié » de l'une des figures de proue du Nouveau Roman, Nathalie Sarraute, qu'il cite nommément et dont il fustige le projet de paver de nouvelles voies pour le roman sur la base d'une rupture radicale avec les antiennes du roman traditionnel. C'est pourquoi il nous semble édifiant d'exposer ici les thèses antinomiques de Kundera et Sarraute. Une telle confrontation, quoique diligentée sur un fond polémique décalé dans le temps, sera éloquente pour saisir leurs positionnements littéraires réciproques.

Dans *L'Ère du soupçon*, Sarraute se positionne en porte-parole des écrivains de la modernité¹⁷². Elle y préconise *grosso modo* de faire table rase de l'expérience du roman traditionnel et ses poncifs éculés. Elle appelle de ses vœux l'avènement d'une nouvelle forme romanesque, marquée par une très grande richesse psychologique en lieu et place de la fonction mimétique, et par l'abandon de la notion de personnage au profit de la narration à la première personne. Elle propose, par exemple, de remplacer l'histoire du personnage par le passage à ce qu'elle nomme un « « je » anonyme » qu'elle justifie par l'autorité de deux grands romans, *À la recherche du temps perdu* de Proust et *Voyage au bout de la nuit* de Céline, lesquels romans, remarque-t-elle, ont remplacé le personnage par la narration homodiégétique¹⁷³.

¹⁷¹ Boisen remarque à ce propos : « En présentant le modernisme de Broch, Kundera exprime des positions qui en réalité sont les siennes ». Jørn Boisen, *Une fois ne compte pas*, *Op. cit.* p. 18.

¹⁷² *L'Ère du soupçon* recueille quatre essais rédigés entre 1947 et 1956. Jefferson y voit « la première manifestation théorique de l'école du Nouveau Roman ». Ann Jefferson, « Accueil de la critique », dans Jean-Yves Tadié (dir.), *Nathalie Sarraute. Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 2051.

¹⁷³ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 61.

La notion de personnage est le point d'orgue de ce programme de modernisation du roman. Sarraute constate ainsi que ce paradigme traditionnel est devenu à la longue obsolète et que, réduit au statut d'« étiquette » et de « trompe-l'œil »¹⁷⁴, le personnage à la Balzac n'est aujourd'hui que l'« ombre de lui-même »¹⁷⁵, une « carcasse vide » dépourvue de la « substance vivante » de la « matière psychologique »¹⁷⁶. Or, l'aspect psychique, précise-t-elle, est un impératif absolu dicté par la condition de l'homme moderne : « les personnages, tels que les concevaient le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur) ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle »¹⁷⁷. Par conséquent, Sarraute est convaincue que le véritable renouvellement du roman moderne consiste dans le décentrement de l'intérêt romanesque vers ce qu'elle appelle la « mise au jour d'une matière psychologique nouvelle »¹⁷⁸. Elle en appelle à l'autorité de Dostoïevski qu'elle érige en maître de tous les écrivains modernes dans l'étude du psychologique, vaste territoire au sein duquel « Kafka a tracé une voie, une seule voie étroite et longue, il a poussé dans une seule direction et il est allé jusqu'au bout »¹⁷⁹.

Sarraute invoque le « soupçon » de l'écrivain, qui ne croit plus à ses personnages¹⁸⁰, et l'incrédulité du lecteur vis-à-vis de la vraisemblance du récit¹⁸¹. D'où la nécessité pour elle de renoncer à la représentation du réel et aux descriptions détaillées et fastidieuses du « vieux roman »¹⁸². Elle propose, pour transformer le roman en art novateur, de ne plus chercher à imiter la réalité, mais bien plutôt à analyser des « parcelles de réalité » dans une « recherche de la vérité »¹⁸³.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 89-90.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁰ Le modèle du personnage type balzacien se désintègre par le « soupçon », perdant ainsi son ancrage réaliste que lui confèrent ses caractéristiques physiques et son « état civil ». *Ibid.*, pp. 60-61.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 59-60.

¹⁸² *Ibid.*, p. 67.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 139-140.

En fin de compte, pour sortir de l'impasse esthétique du roman traditionnel, Sarraute propose une solution ultime. Elle réside pour elle dans le dialogue qu'elle situe à la frontière du passage entre l'âge classique et l'âge moderne, entre les anciens et les modernes. Le dialogue doit être adapté aux nouvelles découvertes pour en faire le lieu de convergence de la création romanesque, c'est-à-dire, dans la rencontre entre les interlocuteurs et dans l'échange des paroles¹⁸⁴. Car, ajoute Sarraute, les paroles sont l'outil principal dont dispose l'écrivain et derrière lesquelles se cache la substance vivante de la matière psychologique¹⁸⁵. Elle prône donc un dialogue capable de saisir les « mouvements internes de la conscience¹⁸⁶ ». Le dialogue remplacerait ainsi l'action du roman classique, à condition de le vider des antiennes traditionnelles qui le cantonnaient dans l'échange enregistré ou analysé par l'écrivain qui a tout moment prenait les rênes en scandant « dit-il », « dit-elle », mais de l'appréhender au contraire comme un phénomène à part entière derrière lequel se cache quelque chose¹⁸⁷. Elle propose pour y arriver de combiner la méthode analytique de Proust et la tendance béhavioriste en matière de dialogue¹⁸⁸. La matière psychologique pourrait ainsi être exposée sans recours aux indications du narrateur, mais par l'alliance des compétences analytiques et descriptives issues des techniques novatrices de Proust et des béhavioristes.

Ce programme moderniste qu'offre Sarraute pour transformer le roman en un art moderne émane d'une volonté de rupture radicale¹⁸⁹ avec les outils périmés du roman traditionnel. Elle est persuadée que même le modernisme du

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 116-117.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 104-105.

¹⁸⁸ Le roman béhavioriste est un récit raconté à la troisième personne. Le dialogue y imite les échanges réels dans lesquels l'écrivain intervient, mais au lieu de livrer les pensées des personnages, il se borne à décrire de l'extérieur leurs faits et gestes. Quant à l'originalité du dialogue tel que le pratique Proust, Sarraute est persuadée que celui-ci a été capable d'interpréter l'écart entre ce qu'elle appelle la « conversation » et la « sous-conversation ». *Ibid.*, pp. 113-114.

¹⁸⁹ *L'Ère du soupçon* est un recueil de quatre essais. Tout au long des trois premiers essais, Sarraute met l'accent sur l'idée d'évolution : elle fait par exemple de Kafka l'héritier légitime de Dostoïevski, faisant fi de la thèse selon laquelle les deux romanciers représenteraient deux branches littéraires opposées qui relèveraient l'une de

début du 20^e siècle est révolu, exprimant le vœu d'aller au-delà des précurseurs modernes et de se projeter dans l'avenir¹⁹⁰. Or, c'est justement là que réside le désaccord majeur entre Sarraute et Kundera.

En effet, contrairement à Sarraute, Kundera met en exergue ce qu'il appelle la « conscience de la continuité » :

Appliquée à l'art, la notion d'histoire n'a rien à voir avec le progrès ; elle n'implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée ; elle ressemble à un voyage entrepris pour explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte. L'ambition du romancier est non pas de faire mieux que ses prédécesseurs, mais de voir ce qu'ils n'ont pas vu, de dire ce qu'ils n'ont pas dit. La poétique de Flaubert ne déconsidère pas celle de Balzac de même que la découverte du pôle Nord ne rend pas caduque celle de l'Amérique. (*Le Rideau* : 29)

Dans cette optique, Kundera renoue avec le « plaisir de fabuler¹⁹¹ » et la tradition des « formes simples » cultivant « l'anecdote, la plaisanterie, la mystification, la nouvelle¹⁹² ». Il place, dans le panthéon de ses écrivains préférés, Boccace, Rabelais, Cervantès et Diderot. Fumaroli note à ce propos :

[...] trahie ou vilipendée, peu importe, la grande insurrection que fut le modernisme est éternelle et universelle. Elle est faite à la fois de la fidélité créatrice aux classiques des arts européens, Rabelais, Cervantès, Sterne, Diderot, Vélasquez, Beethoven, Chopin, et de la recherche exigeante d'une forme neuve capable de déceler la vérité humaine là où on l'attend le moins. Une poétique qui dérange aujourd'hui, mais qui ne vieillit pas.¹⁹³

À l'opposé donc de Sarraute, Kundera prône l'« évolution historique » comme critère pour juger objectivement de la valeur esthétique d'une œuvre d'art (*Le Rideau* : 29). Il s'attache au personnage qu'il considère comme un des

l'analyse psychologique, l'autre de la mise en scène métaphysique de l'« *homo absurdus* ». Mais, dans le quatrième essai intitulé « Ce que voient les oiseaux », elle adopte une position de rupture.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 116-117.

¹⁹¹ Pour Chvatik, « le problème de la modernité se traduit, pour le roman, par la perte du « plaisir de fabuler ». Il cite Jakob Wassermann selon qui notre époque est une époque de « défabulation ». Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁹² *Ibid.*, p. 14.

¹⁹³ Marc Fumaroli, « Une Rencontre de Milan Kundera. Kundera apôtre du modernisme », *Le Monde des Livres* du 20 mars 2009. [En ligne]. <<https://www.lemonde.fr/Livres/article/2009/03/20>> Consulté le 2 décembre 2019.

piliers sur lesquels repose l'échafaudage du roman. Néanmoins, le personnage tel qu'il le conçoit ne se réduit pas à la simple « simulation d'un être vivant », mais il l'appréhende comme une sorte d' « ego expérimental » (*L'Art du roman* : 47) ancré dans une esthétique de l'imaginaire. C'est ainsi que Kundera invente les caractères de ses romans en dehors des références mimétiques. Il les fait surgir tantôt de l'exploration d'un mot, tantôt d'une situation ou d'une métaphore, et non selon les procédés naturalistes de la description physique et/ou psychologique : « Il serait sot de la part de l'auteur, écrit Kundera, de vouloir faire croire au lecteur que ses personnages ont réellement existé. Ils ne sont pas nés d'un corps maternel, mais de quelques phrases évocatrices ou d'une situation clé » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 63).

Quant à l'observation interne essentielle pour révéler la « substance vivante du dedans » que Sarraute tient pour un *modus operandi* du Nouveau Roman et un gage de sa nouveauté, elle est tout court rejetée par Kundera qui souhaite placer son écriture « au-delà de l'esthétique du roman qu'on appelle d'habitude psychologique » (*L'Art du roman* : 35). Dans cette optique, il n'admet pas la description d'obédience naturaliste et la peinture balzacienne. Certes, à l'instar de tous les romans de tous les temps, Kundera se penche sur l'énigme du moi, mais de façon non psychologique. Il s'ingénie à donner une essence à ses personnages en cherchant à dégager la perception du monde de chacun d'eux, au lieu de décrire leur physionomie ou leurs motivations psychologiques. Car, ce qui compte pour le romancier, c'est « l'essence » de la « problématique existentielle » du personnage, son « code existentiel » qu'il s'attache à saisir en le plaçant dans des situations de la vie courante (*L'Art du roman* : 42). Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera s'épanche sur sa manière d'inventer ses personnages et de leur insuffler la vie :

[...] j'examine le code existentiel de Franz et celui de Sabina en analysant plusieurs mots : la femme, la fidélité, la trahison, la musique, l'obscurité, la lumière, [...]. Chacun de ces mots a une signification différente dans le code existentiel

de l'autre. Bien sûr, ce code n'est pas étudié *in abstracto*, il se révèle progressivement dans l'action, dans les situations. (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 47)

L'essence du personnage surgirait donc de son rapport au monde et non pas de l'exhaustivité d'un présumé état civil dressé par le narrateur, selon le procédé canonique hérité de Balzac. Un autre aspect fondamental des personnages kundériens réside dans la prédominance de leur physionomie intellectuelle sur leur allure physique et leur vécu. De surcroît, il existe un lien entre les personnages et les thèmes qui conduisent, selon le principe de la variation, à un retour des personnages à travers les différents romans. Mais ce retour épisodique se distingue du retour du personnage cher à Balzac. En effet, Kundera opte pour une autre forme de récurrence : non pas le retour du même personnage, mais le retour d'une figure, que Ricard explicite ainsi :

Plus générale que le personnage, mais moins désincarnée que le « type » ou le « caractère », la figure est une catégorie à la fois abstraite et concrète. Abstraite, en ce qu'elle rassemble à l'intérieur d'une même famille [...] plusieurs personnages ayant chacun leur nom et leur histoire propre mais possédant en commun certains traits. Et concrète, en ce qu'on ne peut pas comprendre la « figure » ainsi entendue en dehors de l'existence singulière de tous et de chacun des personnages qui la manifestent, en tout ou en partie, de manière constante ou passagère, essentiellement ou accidentellement.¹⁹⁴

L'une des figures les plus développées dans le cycle français est celle de l'exilé qui revient pratiquement dans tous les romans, doté de noms, d'identités et d'expériences différentes, mais toujours confronté à l'expérience existentielle de la déterritorialisation¹⁹⁵. L'embrayage paratopique de ce thème fondamental permet d'en énoncer la problématique phénoménologique sur un ton résilient et loin de tout parti-pris axiologique ou politique.

¹⁹⁴ François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, « Arcades », 2003, p. 75.

¹⁹⁵ Voir à ce propos le chapitre (1) de cette partie.

3.2. Contre l'engagement politique

Dans son « Discours de Jérusalem¹⁹⁶ », Kundera établit une subtile distinction entre l'« écrivain » et le « romancier ». Ce dernier refuse d'endosser le « rôle d'homme public » et souhaite « disparaître derrière son œuvre¹⁹⁷ ». Il conteste le fait que celle-ci soit assimilée à « un simple appendice de ses gestes, de ses déclarations, de ses prises de position » (*L'Art du roman* : 189-190). Car, déclare Kundera : « 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 » (*L'Art du roman* : 190). C'est dans un tel esprit de désengagement hostile à toute interprétation idéologique que Kundera conçoit la « sagesse supra-personnelle » du roman (*L'Art du roman* : 190). Il prend ainsi le contrepied de la doctrine sartrienne qui réduit le romancier au statut d'un écrivain mettant l'écriture au service de ses idées. Pour mieux saisir cette posture anti-sartrienne, il faut remonter aux années soixante, date de réception en France des premiers écrits de Kundera.

En effet, l'auteur tchèque voit publier en 1964 une de ses toutes premières nouvelles¹⁹⁸ dans la revue *Les Temps modernes*, codirigée à l'époque par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. La ligne éditoriale de cette revue littéraire, philosophique et politique aura un impact sur la catégorisation de l'auteur tchèque comme écrivain dissident. Quatre ans plus tard, Aragon signe pour la traduction française du premier roman de Kundera, *La Plaisanterie*, une préface retentissante dans laquelle il interprète le roman comme une œuvre satirique. En 1970, Sartre évoque l'écriture engagée de l'auteur tchèque dans sa préface au livre d'entretiens que le critique Antonin Liehm consacre à la culture

¹⁹⁶ Intitulé « Le rire de Dieu », ce discours a été prononcé par Kundera en 1985 à l'occasion de sa réception du prix Jérusalem pour son roman *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

¹⁹⁷ Kundera réfère ici à Flaubert qui, insistant sur le droit de réserve impératif du romancier, confie dans une lettre à Louise Colet : « l'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu ». Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 62.

¹⁹⁸ Il s'agit de la nouvelle « Personne ne va rire » que recueillera plus tard *Le Livre du rire et de l'oubli*.

tchécoslovaque¹⁹⁹. Il le décrit comme un écrivain engagé et assigne à son écriture une mission, celle de la lutte contre l'oppression.

C'est donc sous l'étiquette de l'écrivain engagé que Kundera fait son entrée dans le champ littéraire français. La critique française des années soixante-dix, sous la tutelle d'Aragon et Sartre, les deux sommités consacrantes de l'intellectualisme procommuniste, a tout bonnement appliqué aux textes de Kundera le canon de l'engagement politique, et ne pouvait qu'orienter leur lecture vers une interprétation idéologique. Pendant plus de seize ans, *La Plaisanterie* sera rééditée en France sous l'autorité bienveillante de la préface d'Aragon, jusqu'au jour où, curieusement, Kundera se résout à s'en défaire pour la remplacer par une postface intitulée « Note de l'auteur²⁰⁰ ». Il y revient sur le contexte de sa réception en France et, en particulier, les malentendus qu'auraient suscités et la préface d'Aragon et la perspective assimilatrice de son premier traducteur. Pour Kundera, ont été biaisées et la traduction²⁰¹ de son roman et la lecture délibérément politique qu'en a faite Aragon. L'ombre de ce dernier et celle de Sartre seraient-elles devenues à la longue trop pesante ? Retour sur les malentendus d'une réception polémique.

Nous sommes en août 1968. Suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie, le Printemps de Prague vit ses derniers jours²⁰². La censure sévit contre certains écrivains et intellectuels récalcitrants. Soupçonné de dissidence, Kundera est interdit de publier dans son pays. Ses livres sont expurgés des librairies, mais ils continuent à circuler en samizdat.

¹⁹⁹ Dans sa préface intitulée « Le socialisme qui venait du froid », Sartre prend fait et cause pour les intellectuels tchèques et slovaques. Antonin Liehm, *Trois générations. Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1970.

²⁰⁰ Milan Kundera, « Note de l'auteur » à *La Plaisanterie*, *Op. cit.*

²⁰¹ Sur les malentendus de la traduction, voir le chapitre précédent.

²⁰² En janvier 1968, Alexandre Dubček, fraîchement élu secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque, entreprend une série de réformes libérales : la censure et le délit d'opinion sont supprimés, l'État adopte une ligne de conduite plus conciliante avec l'Église, etc. Mais ce « socialisme à visage humain » inquiète les autorités soviétiques. Dans la nuit du 20 au 21 août, les chars russes entrent en Tchécoslovaquie, mettant fin à la courte période de démocratisation du Printemps de Prague. D'après *Encyclopédie Larousse*. [En ligne]. <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/printemps_de_Prague/> Consulté le 2 mai 2019.

Dans cette ambiance de suspicion généralisée, Antonin Liehm, un ami de l'auteur, parvient à « exfiltrer » le manuscrit de *La Plaisanterie* en France. Le roman est publié en traduction française chez Gallimard. Aragon, connu à l'époque pour son soutien aux écrivains et intellectuels issus du monde communiste, donne volontiers une préface retentissante : « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure²⁰³ ». Kundera y est salué comme l'auteur de « l'un des plus grands romans de ce siècle²⁰⁴ ». D'emblée, il acquiert le statut d'un écrivain prometteur, et, par conséquent, trouve en France un nouveau public. La traduction française et la préface d'Aragon relancent la carrière de Kundera, mais un Kundera affublé de l'image de l'écrivain dissident témoin du naufrage tchèque. Au fil des rééditions successives de *La Plaisanterie*, la fameuse préface d'Aragon sera soigneusement reprise. Mais Kundera décide de reprendre la main. Il ne se reconnaît plus dans le portrait flatteur d'Aragon ni dans l'ethos préalable d'écrivain martyr imposé par cette surinterprétation politique. Il s'en explique dans la « Note de l'auteur », qui, datée de 1985, remplacera désormais la préface d'Aragon dans les rééditions de *La Plaisanterie* parues chez Gallimard en Folio.

Kundera commence par reconnaître sa dette envers Aragon. « Sans lui, écrit-il, *La Plaisanterie* n'aurait jamais vu le jour en France et mon destin aurait pris un chemin tout à fait différent (et bien moins heureux). Au moment où mon nom était gommé des lettres tchèques », ajoute-t-il, l'édition française de *La Plaisanterie* « a lancé mon roman dans le monde entier²⁰⁵ ». Néanmoins, changeant subitement de ton, il renchérit :

L'accueil à Paris, l'année d'après, m'a flatté et attristé à la fois : mon roman fut couvert d'éloges mais lu d'une façon unilatéralement politique. La faute en incombait aux circonstances historiques du moment (le roman a paru deux mois

²⁰³ Louis Aragon, Préface à *La Plaisanterie* de Milan Kundera, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1968] 1985.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Milan Kundera, « Note de l'auteur » à *La Plaisanterie*, *Op. cit.*, p. 459. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera évoque le geste bienveillant d'Aragon en ces termes : « comment pourrais-je oublier qu'il m'a tendu la main à un moment difficile de ma vie ? » (*Les Testaments trahis* : 277).

après l'invasion), à la préface d'Aragon (qui n'a parlé que de politique), à la prière d'insérer, à la traduction (qui ne pouvait qu'éclipser l'aspect artistique du roman), et aussi à la transformation de la critique littéraire occidentale en commentaire journalistique hâtif assujéti à la dictature de l'actualité.²⁰⁶

Si l'on en croit Kundera, la réception française biaisée de son œuvre serait due à cinq conjonctions : le contexte spécifique de la fin des années soixante marqué par la guerre froide et l'invasion de la Tchécoslovaquie par les chars russes ; l'interprétation testimoniale qu'Aragon a donné de son roman, cristallisant de lui l'image d'un écrivain dissident ; la stratégie éditoriale privilégiant une lecture idéologiquement orientée ; la traduction passée à côté de l'essentiel de la valeur du roman, à savoir son aspect esthétique ; enfin, la désincarnation de la critique littéraire de fond supplantée par l'actualité.

Bref, selon Kundera, toutes ces circonstances réunies ont infléchi la lecture du roman vers une interprétation politique et testimoniale, colportant de lui l'image d'un écrivain engagé. Or, cette image qui correspond peut-être à l'écrivain que fut Kundera, du moins avant 1975, date de son exil en France, semble ne plus convenir à celui qu'il est devenu. Désormais, Kundera s'emploiera à orienter la lecture de son œuvre vers une réception ahistorique, rejetant par cette prise de position anti-idéologique sa réduction à la banale critique d'un régime politique²⁰⁷.

Ricard écrit à ce propos :

²⁰⁶ Milan Kundera, « Note de l'auteur » à *La Plaisanterie*, *Op. cit.*, p. 462.

²⁰⁷ De ce point de vue, il semble que Sabina, le personnage central de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, constitue l'embrasseur paratopique qui aurait le plus d'affinités avec l'auteur. Comme lui, cette artiste peintre conçoit la vie comme une source d'inspiration existentielle. Comme lui, elle pense qu'on ne peut pas vivre dans un monde soumis à la dictature de la vérité unique. Elle s'efforce d'inscrire ses interrogations existentielles sur ses toiles, lesquelles remportent un succès indéniable, certes, mais sont souvent ramenées aux origines tchèques de l'artiste, ce qui lui semble insensé et incongrument déplacé. Elle veut que ses tableaux soient appréciés pour ce qu'ils valent en tant qu'expression artistique au lieu d'être ravalés à la seule interprétation politique. Comme Kundera, elle prône un art libre de tout déterminisme idéologique : « Un jour, un mouvement politique organisa une exposition de toiles de Sabina en Allemagne. Sabina prit le catalogue : devant sa photo étaient dessinés des fils de fer barbelés. À l'intérieur, il y avait sa biographie qui ressemblait à l'hagiographie des martyrs et des saints : elle avait souffert, elle avait combattu l'injustice, elle avait été contrainte d'abandonner son pays torturé et elle continuait le combat. " Avec ses tableaux, elle se bat pour la liberté ", disait la dernière phrase du texte. Elle protesta, mais on ne la comprenait pas. Comment, n'est-il pas vrai que le communisme persécute l'art moderne ? Elle répondit avec rage : « Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch ! » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 368-369).

La « subversion politique », ici, est globale, elle ne s'attaque pas seulement à telle ou telle réalisation mais bien à l'idée même, à l'*idole* (dirait Valéry, à qui Kundera ressemble par plus d'un côté) de la politique. Le regard que Kundera jette sur l'histoire et la politique n'est ce qu'il est, au fond, que parce qu'il ne traite pas l'histoire et la politique avec *sérieux*, mais plutôt avec *recul*, un recul qui n'a rien à voir avec l'« objectivité » scientifique ou historienne ni avec l'analyse d'un militant d'opposition (reculs purement tactiques), car c'est un recul absolu, inconditionnel, le recul de l'incroyance.²⁰⁸

Ce scepticisme se traduit par une démystification de l'Histoire et des choses humaines, par un goût du rire, cet « ennemi juré de tous les absolus²⁰⁹ ». Le rire pour déjouer les pensées préétablies, les préjugés, et les idées reçues ; le rire pour mettre en lumière les paradoxes de notre modernité.

Outre la lecture idéologique, la réception des romans de Kundera dans les années quatre-vingt a donné lieu à un autre malentendu. Certains critiques y ont vu des romans à thèse. Or, Kundera ne s'est jamais réclamé d'une pensée philosophique arrêtée. Même dans ses quatre essais, il ne se fait le porte-parole d'aucune idéologie, bien que son intérêt pour la phénoménologie de Husserl et de Heidegger soit manifeste dans *L'Art du roman*.

Le seul engagement qui préoccupe Kundera est l'engagement littéraire, à l'opposé d'un Sartre qui refuse le purisme esthétique et la conception canonique d'une littérature détachée de la sphère publique, et qui assigne *ipso facto* une fonction sociopolitique à la littérature, et, du même coup, un devoir d'intervention directe dans les affaires du monde : « l'écrivain, pense Sartre, est médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation²¹⁰ ». En revanche, Kundera est convaincu que le romancier doit œuvrer en dehors des considérations politiques et sociales, afin de préserver l'autonomie de son art et d'éviter la compromission du fait littéraire. L'écrivain, nuance-t-il, « s'inscrit sur la carte spirituelle de son temps, de sa nation, sur celle de l'histoire des

²⁰⁸ François Ricard, « Le Point de vue de Satan », *Op. cit.*, p. 469.

²⁰⁹ Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, *Op. cit.*, p. 11.

²¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 84.

idées » (*L'Art du roman* : 176). Par conséquent, ce qu'il dit porte la marque de sa « pensée », de sa « voix », et reste inséparable de l'ensemble de ses productions artistiques (*L'Art du roman* : 176). En revanche, le romancier « ne fait pas grand cas de ses idées » : au lieu de se compromettre dans la présentation d'« une historiographie romancée » à travers « l'illustration d'une situation historique » et « la description d'une société à un moment donné », il s'attache à examiner la « dimension historique de l'existence humaine » (*L'Art du roman* : 50).

Bref, pour Kundera, le romancier « n'a de comptes à rendre à personne, sauf à Cervantès » (*L'Art du roman* : 176-177). Par conséquent, il est appelé à renouer avec « l'ancienne tradition du roman comique » représentée par Rabelais, Cervantès et Fielding, et dont Gombrowicz s'inspire « si bien que les problèmes existentiels apparaissent chez lui sous un jour non-sérieux et drôle » (*Les Testaments trahis* : 293), c'est-à-dire, aux antipodes du sérieux que préconise l'existentialisme engagé de Sartre.

Fort de ce premier constat sur le non alignement affiché de Kundera sur la doctrine sartrienne de l'engagement, il devient clair que la posture de romancier mal-compris que l'auteur s'ingénie à construire dans ses paratextes émane d'un parti-pris anti-idéologique. Le romancier s'insurge contre l'image de témoin d'une époque qui lui colle à la peau depuis la parution en France de ses premiers écrits. Répondant aux questions de Norman Biron, Kundera parle de sa conception du roman en ces termes :

Le roman nous apprend à comprendre les vérités des autres et le caractère limité de notre propre vérité ; il nous apprend à comprendre le monde comme une interrogation à multiples visages. C'est pourquoi le roman est un art profondément anti-idéologique, car l'idéologie nous présente toujours le monde du point de vue d'une seule vérité ; elle nous le présente comme une illustration de cette

vérité. C'est pourquoi, je le répète, le roman est un art anti-idéologique, et il est, dans notre monde follement *idéologisé*, nécessaire comme le pain.²¹¹

Rien n'est donc plus étrange à Kundera que la conception du roman à thèse, dont « la détermination des valeurs, ainsi que des règles d'action, note Susan Suleiman, se fait par référence à une doctrine » externe, que celle-ci soit d'obédience marxiste, fasciste, nationaliste, catholiciste ou autre, et qui « fonctionne comme son contexte intertextuel »²¹². Pour Kundera, le roman est inconciliable avec les crédos philosophiques et les idées toutes faites. C'est un art qui ne s'accommode d'aucune interprétation utilitaire et encore moins téléologique. L'univers romanesque se veut comme un « *Lebenswelt* » au sens de Husserl, c'est-à-dire comme « le monde de la vie, le monde de l'expérience humaine, celle qui existe *avant les concepts*²¹³ ». C'est une forme autonome d'interprétation du monde comme il l'a été pour les grands créateurs du roman moderne : Flaubert, Proust, Joyce, Kafka, Musil, Broch, Mann et Gombrowicz. Le roman est l'ennemi mortel du totalitarisme du pouvoir illimité du dogme et d'une vérité unique. Son essence polysémique réside dans l'ouverture des valeurs qu'il véhicule et dans la polyphonie de sa scénographie énonciative. Une telle poétique qui ne laisse aucune place à l'idéologie ni au « sérieux unilatéral et à signification unique », est celle du « comique-sérieux », de l'humour et d'un certain esprit pénétré de « sensibilité carnavalesque » qui fait du relatif et du rire la mesure de toute chose²¹⁴.

Malgré la présence de l'Histoire dans l'univers fictionnel de Kundera, celle-ci n'est pas traitée pour elle-même, mais « en elle-même ». Le romancier y recourt comme un arrière-plan abstrait dépourvu de toute dénotation, une sorte de décor en carton-pâte comme il l'explique :

²¹¹ Norman Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Op. cit.*, p. 32.

²¹² Dans sa tentative de définition du roman à thèse, Suleiman dégage trois principes : « un système de valeurs inambigu, dualiste », « une règle d'action adressée au lecteur » et « un intertexte doctrinal ». Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983, p. 70.

²¹³ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 199.

²¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 195.

Voici quelques principes qui sont les miens. Premièrement : toutes les circonstances historiques, je les traite avec une économie maximale. Je me comporte à l'égard de l'Histoire comme le scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action.

Deuxième principe : Parmi les circonstances historiques je ne retiens que celles qui créent pour mes personnages une situation existentielle révélatrice. [...]

Troisième principe : L'historiographie écrit l'histoire de la société, non pas celle de l'homme. C'est pourquoi les événements historiques dont mes romans parlent sont souvent oubliés par l'historiographie. [...]

Mais c'est le quatrième principe qui va le plus loin : non seulement la circonstance historique doit créer une situation existentielle nouvelle pour un personnage de roman, mais l'Histoire doit *en elle-même* être comprise et analysée comme situation existentielle. [...] La situation historique n'est pas [...] un arrière-plan, un décor devant lequel les situations humaines se déroulent, mais est en elle-même une situation humaine, une situation existentielle en agrandissement. (*L'Art du roman* : 50-53)

Les événements ne sont pas décrits dans leur « dimension politico-historico-sociale », mais comme des « situations existentielles fondamentales » dans lesquelles les personnages sont placés (*L'Art du roman* : 53). Pour Kundera, l'œuvre ne doit pas être interprétée en fonction de son contexte ; elle doit rester ouverte à « l'indétermination de l'univers romanesque et [...] à sa dimension esthétique²¹⁵ ». C'est de cette manière qu'on parviendra à préserver le roman du piège de l'Histoire, en restant attaché à l'esthétique du non-sérieux qui a su s'affranchir de l'« asservissement du roman à une philosophie, cette « mise en récit » des idées morales ou politiques » étrangère à l'esprit du roman (*Les Testaments trahis* : 211).

²¹⁵ Jørn Boisen, « Le malentendu – Kundera et ses paratextes », *Neohelicon*, N° 37, 2010, p. 299. [En ligne]. <<https://doi.org/10.1007/s11059-010-0064-7>> Consulté le 8 avril 2019.

Nous avons vu jusqu'à présent comment Kundera s'efforce de réajuster son identité énonciative. Il cherche à se détacher de son image préalable d'écrivain engagé et tente de construire une autre image plus authentique à travers l'énonciation d'un ethos discursif de romancier loin des préoccupations idéologiques. Il s'ingénie ainsi à redessiner les contours de son positionnement littéraire. Comme le remarque Ruth Amossy, cette construction discursive de l'image de soi est le lieu d'une négociation entre une certaine position ou état préalable et une volonté de positionnement et de maintien dans le champ²¹⁶. Dans ce processus de reconfiguration ethotique, Kundera efface la stéréotypie lyrique de sa biographie en faisant table rase de son passé de poète.

3. 3. Le positionnement anti-lyrique

Kundera érige le roman en « genre canonique²¹⁷ » de la modernité, et ce, *a contrario* de la poésie lyrique :

Jusqu'à l'âge de trente ans, j'ai écrit plusieurs choses : de la musique, surtout, mais aussi de la poésie et même une pièce de théâtre. Je travaillais dans plusieurs directions différentes - cherchant ma voix, mon style et me cherchant moi-même. Avec le premier récit de *Risibles amours*²¹⁸(je l'ai écrit en 1959), j'ai eu la certitude de "m'être trouvé". Je suis devenu prosateur, romancier, et je ne suis rien d'autre.²¹⁹

L'auteur tourne ainsi le dos à la poésie et à son discours lyrique pour devenir « romancier et rien que romancier » (*Le Rideau* : 86). Cette conversion générique a suscité une vive polémique. D'aucuns y ont vu un excès de posture de la part d'un auteur obnubilé par son image, notamment Martin Rizek²²⁰. Ce

²¹⁶ Ruth Amossy, *La Présentation de soi*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, p. 98.

²¹⁷ Selon Maingueneau, la notion de « genre canonique », introduite par Frédéric Cossutta pour l'étude du discours philosophique, « peut être étendue à l'ensemble des discours constituants », notamment le discours littéraire. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 92.

²¹⁸ Il s'agit de la nouvelle « Personne ne va rire ».

²¹⁹ Lois Oppenheim, « Clarifications, Elucidations: An Interview with Milan Kundera », *The Review of Contemporary Fiction*, Elmwood Park (Illinois), vol. 9, N° 2, Summer 1989, P. 11. Cité par François Ricard, « Le recueil du collectionneur », postface à *Risibles Amours*, Gallimard, coll. « Folio », 1994, pp. 306-307.

²²⁰ Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? Op. cit.*

dernier, après avoir procédé dans sa monographie à un bilan d'étape de la réception des œuvres de Kundera au cours des années soixante, met en relief le caractère polygraphe de la production kundérienne. Il note au passage que les écrits de l'auteur ont connu un grand succès auprès du lectorat tchèque, ce qui explique leurs nombreuses rééditions, « si bien que paraissent simultanément prose, poèmes et essai²²¹ ». Et de conclure : « Nous sommes encore très loin de l'unique trajectoire de romancier forgée en France²²² ».

Dans le même ordre d'idées, Marie-Odile Thirouin remarque :

On ne parle pas du même écrivain ni de la même œuvre, selon que l'on en parle en français ou en tchèque. Les Tchèques ne peuvent en effet faire abstraction de la partie immergée de l'œuvre, celle qu'a récusée l'auteur et dont il n'existe pas de traduction française, sinon partielle : il s'agit de la poésie des années 1950 et des pièces de théâtre qui l'ont suivie dans les années 1960, de trois nouvelles comprises dans la version tchèque de *Risibles amours*, ainsi que des essais et articles parus avant l'installation en France ; ces textes n'ont pas été réédités, mais on peut les lire dans leurs éditions d'origine, et ils sont parfaitement connus en Bohême. En revanche, les Tchèques n'ont pas accès à la totalité des romans et des essais postérieurs à 1975.²²³

Un autre commentateur tente de lever le voile sur le « mystère Kundera » en interrogeant : « Quelle est l'image qu'Aragon peut avoir de Kundera quand il lui porte secours en 1968 ? À quel Kundera vient-il en aide ?²²⁴ ». Avant de répondre quelques lignes plus loin : « Ce que savait Aragon ? À coup sûr, que Kundera était une figure connue d'intellectuel critique, membre du Parti communiste, et un écrivain déjà reconnu²²⁵ ». Et d'ajouter :

Même s'il l'a probablement peu lu, Aragon devait avoir de Kundera l'image d'un écrivain polygraphe (poète, prosateur, essayiste, dramaturge, publiciste et

²²¹ *Ibid.*, p. 97.

²²² *Ibid.*

²²³ Marie-Odile Thirouin, « Le mystère Kundera », dans Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer Weinmann (dir.), *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, 2009, p. 10

²²⁴ Reynald Lahanque, « Aragon et Kundera : la lumière de *La Plaisanterie* », dans *Recherches croisées*, Aragon/Elsa Triolet, N° Spécial, 2008, p. 8.

²²⁵ *Ibid.*

scénariste également), un intellectuel communiste qui prend part au débat politique, et qui œuvre en faveur d'une démocratisation du régime.²²⁶

D'ailleurs, Aragon évoque dans sa préface une pièce de Kundera, *Les Propriétaires des clés*, présentée alors qu'il était de passage à Prague. Or cette pièce, ainsi que d'autres textes théâtraux et poétiques qualifiés par Kundera d'œuvres de jeunesse, l'auteur finira par les « gommer » de sa bibliographie sous prétexte de leur immaturité. Il s'agit de deux pièces de théâtre (*Les Propriétaires des clés* et *Ptakovina*²²⁷) et, surtout, de trois recueils poétiques (*L'Homme, ce vaste jardin*, 1953, *Le Dernier mai*, 1955, et *Monologues*, 1957) que Kundera ne compte plus dans le répertoire de ses œuvres majeures²²⁸ : « vers mes vingt-huit ans, écrit-il, toute ma poésie (publiée et non publiée) m'a subitement, radicalement et totalement déplu (tout ce qui, parmi ces vers, était original est entré plus tard comme un « matériau motivique » dans mes romans)²²⁹ ».

Mais pourquoi Kundera met-il autant d'acharnement à passer sous silence un pan de sa vie et une partie de son œuvre, prêtant le flanc aux critiques les plus acerbes ? Il s'en explique longuement dans ses essais, en s'appuyant sur l'exemple de Kafka qui ne souhaitait pas voir publier l'intégralité de son œuvre, en particulier ses écrits intimes. Or, on sait le destin posthume que lui a réservé son légataire testamentaire, argumente Kundera : « Max Brod a créé l'image de Kafka et celle de son œuvre ; il a créé en même temps la kafkologie » (*Les Testaments trahis* : 54).

Kundera définit ce néologisme par une « tautologie » qui souligne le processus de déformation auquel ont été exposés l'ethos discursif de Kafka et son

²²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²²⁷ *Les Propriétaires des clés* est une « copie d'écolier [...] ostensiblement virtuose », note Kundera. Cette pièce est tellement truffée de « stéréotypes moraux » qu'il a dû en interdire la représentation partout dans le monde. Quant à *Ptakovina*, il la qualifie d'« ouvrage inaccompli ». Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, pp. 238-239.

²²⁸ Lahanque affirme que « c'est l'ensemble de sa production tchèque d'avant 68 qu'il a fait rejeter hors de son œuvre, à l'exception de *La Plaisanterie* et de quelques nouvelles de *Risibles amours* ». Reynald Lahanque, « Aragon et Kundera », *Op. cit.*, p. 9.

²²⁹ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 238.

image d'auteur : « La kafkologie est le discours destiné à kafkologiser Kafka. À substituer à Kafka le Kafka kafkologisé » (*Les Testaments trahis* : 55). Il dresse le portrait de la « kafkologie » : plutôt que d'étudier Kafka dans le « *grand contexte* de l'histoire littéraire », elle se contente de le ramener au « *microcontexte biographique* », dépouillant ainsi son œuvre de sa profonde valeur artistique, car « *la kafkologie ignore l'existence de l'art moderne* », et, en tant que telle, elle n'a rien d'une critique littéraire, qui, elle, doit examiner « les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence dévoilés par l'œuvre, les innovations esthétiques par lesquelles elle a infléchi l'évolution de l'art, etc. » (*Les Testaments trahis* : 56-57). Bref, conclut Kundera, « la kafkologie » se présente comme une « *exégèse* » allégorique des textes de Kafka, à l'affût de la moindre connotation religieuse, psychanalytique, existentialisante, marxiste ou politique (*Les Testaments trahis* : 56-57).

Voilà en somme les grands traits de la « kafkologie », du moins telle que la conçoit Kundera. Encore une fois, l'auteur fait appel à son compatriote pour légitimer l'une de ses postures. En effet, nous avons déjà vu plus haut comment Kundera convoque le « testament trahi » de son aîné pour justifier la traduction autographe à laquelle il a soumis son œuvre romanesque écrite initialement en tchèque. Cette fois, il s'appuie sur le destin posthume de ce qu'il appelle le Kafka « kafkologisé » pour brocarder les « *fouilleurs de poubelles* », et, du même coup, se prémunir contre une éventuelle kundérologie dont il anticipe les conséquences désastreuses sur son œuvre :

Il peut arriver, en effet, qu'au moment du bilan l'auteur constate qu'il désaime ses livres. Et qu'il ne veuille pas laisser après lui ce lugubre monument de sa défaite. Je sais, je sais, vous lui objecterez qu'il se trompe, qu'il succombe à une dépression malade, mais vos exhortations n'ont pas de sens. C'est lui qui est chez lui dans son œuvre, et pas vous, mon cher ! (*Les Testaments trahis* : 305)²³⁰

²³⁰ Kundera ajoute plus loin : « à l'heure du bilan, l'auteur, guidé par ses exigences esthétiques, écarte souvent ce qui ne le satisfait pas » pour décourager les « *fouilleurs de poubelles* » (*Les Testaments trahis* : 321).

Or, rappelle Kundera, il se trouve que ce droit de regard exclusif de l'auteur sur son œuvre n'a pas été respecté dans maints cas, et que l'histoire littéraire et artistique est jalonnée de « testaments trahis²³¹ ». C'est la raison pour laquelle il revendique, dans son dictionnaire personnel de soixante-treize mots, à l'entrée « Testament », le droit d'exercer un contrôle total sur son œuvre :

TESTAMENT. Nulle part au monde et sous quelque forme que ce soit ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j'ai jamais écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des Éditions Gallimard, le dernier en date. Et pas d'éditions annotées. Pas d'adaptations. (*L'Art du roman* : 181)

En se séparant de ses écrits de jeunesse jugés immatures, Kundera souhaite donc reconfigurer son ethos discursif de prosateur sur la base d'un nouveau « contrat de communication²³² » avec son vaste public de lecteurs qui n'est plus constitué que d'un simple lectorat tchèque entiché de lyrisme et de poésie. Par ailleurs, Chvatik pense que Kundera en profite pour régler « ses comptes avec son propre passé, son propre âge lyrique²³³ » lorsque celui-ci confie :

Ma propre jeunesse (l'âge lyrique), mon activité lyrique et l'intérêt que j'ai porté à la poésie se confondent pour moi avec les pires années du stalinisme. D'où certainement cet éclairage méchant dans lequel je vois l'âge de jeunesse et le lyrisme.²³⁴

Kundera tente ainsi d'effacer de sa biographie son passé de poète lyrique afin de promouvoir un nouveau visage, non pas la facette engagée qu'en a re-

²³¹ Dans ses *Testaments trahis*, Kundera déplore le « déni absolu de la volonté esthétique de l'auteur » qu'il assimile à un « viol ». Il fustige la « *fureur biographique* » à laquelle ont été livrés de nombreux écrivains et artistes, méthode « *misomuse* » dont le parangon, selon Proust, est Sainte Beuve (*Les Testaments trahis* : 318-319).

²³² En s'autoproclamant romancier anti-lyrique, Kundera propose à ses lecteurs un nouveau « contrat de communication » que Charaudeau définit comme « l'ensemble des conditions dans lesquelles se réalise tout acte de communication [...]. Il est celui qui permet aux partenaires d'un échange langagier de se reconnaître l'un l'autre avec les traits identitaires qui les définissent en tant que sujets de cet acte (identité), de reconnaître la visée de l'acte qui les surdétermine (finalité), de s'entendre sur ce qui constitue l'objet thématique de l'échange (propos) et de considérer la pertinence des contraintes matérielles qui déterminent cet acte (circonstances) ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, pp. 140-141.

²³³ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde Romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 107.

²³⁴ Cité par Chvatik, *Ibid.*

tenue Sartre en daignant publier dans sa revue l'une des toutes premières nouvelles de l'auteur, ni encore celle qu'Aragon a « excessivement » promulguée dans sa fameuse préface, mais un visage authentique de « romancier et rien que romancier » (*Le Rideau* : 86), c'est-à-dire, pour en esquisser sommairement les traits caractéristiques, un romancier « *antilyrique*, antiromantique, sceptique, critique », revendiquant sa part de l'héritage « moderniste antimoderne » (*L'Art du roman* : 168-169). C'est la raison pour laquelle, nous l'avons signalé *supra*, Kundera adopte une position catégorique contre la « *fureur biographique* ». Le romancier doit être réduit à néant dans ses textes, sa voix doit rester imperceptible car seule la voix de l'œuvre importe : « un livre, dit Proust, est le produit d'un *autre moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ; le moi de l'écrivain ne se montre *que* dans ses livres » (*Les Testaments trahis* : 319).

Néanmoins, certains critiques, nous en avons cité plus haut quelques-uns, se montrent sceptiques à l'égard de la conversion « orchestrée » de Kundera et son refus épidermique de l'interprétation biographique²³⁵. Son compatriote Martin Hybler y voit par exemple une tentative de « manipulation » visant à occulter la dimension tchèque de l'auteur, notamment en ce qui concerne sa poésie communiste reniée ultérieurement, dont il refuse la traduction et qui reste ainsi inconnue de la critique occidentale²³⁶. De son côté, Martin Rizek est persuadé qu'une telle posture vise à dissimuler les relents politiques qui émanent du passé communiste de l'auteur, étant donné que ses poèmes tchèques contiennent des odes au régime stalinien²³⁷. En effet, Martin Rizek écrit : « Pour ce qui est de la fonction des paratextes kundériens, on peut discerner deux objectifs principaux chez l'écrivain : corriger d'une part la réception de

²³⁵ Dans son article consacré aux malentendus suscités par l'œuvre de Kundera, Boisen précise qu'il ne souscrit pas à la « lecture paranoïaque » de Martin Hybler, Milan Jungmann, Christina Nehring et Martin Rizek, lesquels soupçonnent l'auteur de vouloir « détourner notre attention » d'un passé dont il aurait « honte ». Jørn Boisen, « Le malentendu – Kundera et ses paratextes », *Op. cit.*, p. 293.

²³⁶ Cité par Jørn Boisen, *Ibid.*

²³⁷ Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, *Op. cit.*, p. 66.

son œuvre et de l'autre l'image de sa personne²³⁸ ». De surcroît, l'intérêt de Kundera pour les écrivains de l'Ouest, constate Rizek, relève d'une énième posture auctoriale : puisqu'il s'agit de s'adresser à un nouveau public, il vaudrait mieux parler des écrivains que le public connaît²³⁹. Il en est pour preuve, ajoute le critique, la passion de Kundera pour la poétique de Vladislav Vancura, un écrivain tchèque dont il analyse les œuvres dans son essai de jeunesse intitulé *Umeni Romanu*. Or, dans la copie remaniée ultérieurement par l'auteur et publiée sous le titre qu'on connaît, *L'Art du roman*, le nom de Vancura ne sera évoqué que sporadiquement comparé aux écrivains de l'Ouest²⁴⁰.

Sans entrer dans cette polémique qui se nourrit de la mauvaise foi alléguée à tort ou à raison à Kundera, il nous semble qu'un tel revirement, que nous trouvons d'ailleurs légitime du point de vue discursif, le seul qui nous préoccupe dans ce travail de recherche, ne peut s'expliquer que par une volonté plus ou moins consciente et assumée, de réajustement de l'image de soi pour ainsi la mettre en phase avec les attentes de ses nouveaux lecteurs et les exigences du « modernisme antimoderne » que Kundera, depuis qu'il s'est converti au roman « antilyrique », conçoit comme le seul modernisme digne de ce nom. Cette prise de position vise, *in fine*, de prendre le contrepied de l'attitude lyrique du jeune poète qu'il fût. Attitude négative dont nous trouvons d'ailleurs un embrayage paratopique magistral dans *La Vie est ailleurs*, roman qui raconte les désarrois et les (dés)illusions d'un jeune poète engagé.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 178-179.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Afin d'étayer le bienfondé de son scepticisme face à la conversion générique de Kundera, Rizek consacre un chapitre entier à « l'influence incontestable » de Sartre sur l'auteur français d'origine tchèque et l'admiration qu'aurait ce dernier pour l'écrivain français. Pourtant, remarque Rizek, Kundera va rejeter plus tard et avec « véhémence » l'idée sartrienne de littérature engagée. Bien plus, chaque fois qu'elle sera évoquée, la figure de Sartre apparaîtra dans « un contexte négatif », comme lorsqu'en 1982, dans la préface à *Miracle en Bohême* de Josef Skvorecky, Kundera écrit : « Abêti par la conception brechtienne ou sartrienne (ou soljenitsyenne) de l'art engagé, le journalisme occidental ne cherche dans l'art derrière le rideau de fer qu'une dénonciation du totalitarisme ». Selon Rizek, le parti-pris anti-sartrien et le statut exclusif de « romancier et rien que romancier », dont se targue Kundera, procèderaient d'une énième posture de la part d'un écrivain obsédé par son image d'auteur. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, *Op. cit.*, pp. 449-472.

Par surcroît, même d'un point de vue moral, et là nous rejoignons Boisen et tant d'autres critiques intéressés par l'œuvre bien plus que par le moi de l'écrivain, « corriger quelque chose n'est pas un acte condamnable en soi²⁴¹ ». En revanche, ce qui semble déplacé d'un point de vue axiologique aussi bien qu'esthétique, c'est d'être obnubilé par la personne et indifférent à son œuvre. En effet, Kundera n'est certes pas maître de son destin d'homme, mais nous devons lui reconnaître au moins le droit de regard sur son œuvre. Ou pour mieux le dire avec l'auteur lui-même et sa touche d'humour teintée de sarcasme : « C'est lui qui est chez lui dans son œuvre, et pas vous, mon cher ! » (*Les Testaments trahis* : 305).

Quoi qu'il en soit, la posture d'un Kundera « pleinement romancier et rien que romancier » (*Le Rideau* : 86), prise dans sa dimension artistique, est motivée par l'évolution poétique de l'auteur vers « l'art du roman et son champ d'exploration qui est la prose de la vie » (*Le Rideau* : 108). Tel un rite de passage, le romancier ne peut accéder à la « maturité » sans « déchirer sa chrysalide lyrique » (*Le Rideau* : 108), geste qui devient très symbolique dans le cas d'un romancier dont nous savons qu'il a non seulement renié son œuvre de jeunesse, mais qu'il en a interdit aussi et la traduction et la publication. Cette « conversion anti-lyrique », Kundera l'explique en ces termes :

Depuis longtemps, la jeunesse est pour moi l'âge lyrique, c'est-à-dire l'âge où l'individu, concentré presque exclusivement sur lui-même, est incapable de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de lui. Si on part de cette hypothèse (nécessairement schématique mais qui, en tant que schéma, me paraît juste), le passage de l'immatunité à la maturité est le dépassement de l'attitude lyrique.

Si j'imagine la genèse d'un romancier en forme de récit exemplaire, de « mythe », cette genèse m'apparaît comme l'histoire d'une conversion ; Saül devient Paul ; le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique. (*Le Rideau* : 106-107)

²⁴¹ Jørn Boisen, « Le malentendu – Kundera et ses paratextes », *op. cit.*, p. 293.

Lorsqu'il abandonne donc la poésie, Kundera entre en tant que romancier dans l'âge anti-lyrique, celui du roman dont il a adopté la dimension ironique comme antidote à sa jeunesse lyrique²⁴². C'est pourquoi ces romans s'offrent à lire comme des manifestes anti-lyriques, en particulier *La Vie est ailleurs*²⁴³, roman qui devait s'intituler *L'Âge lyrique*. Car la raison implique de « vivre dans la vérité » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 144) que Kundera définit comme la passion du réel, en faisant place à toutes les dimensions de la vie, à toutes ses contradictions, sans nier le réel, au lieu de se servir du langage pour se débarrasser du réel, pour en évacuer les aspérités, à l'instar de Jaromil, le jeune poète de *La Vie est ailleurs* qui, par son lyrisme excessif, confond volontairement ces illusions avec la réalité :

Le génie du lyrisme est le génie de l'inexpérience. Le poète sait peu de choses du monde mais les mots qui jaillissent de lui forment de beaux assemblages qui sont définitifs comme le cristal ; le poète n'est pas un homme mûr et pourtant ses vers ont la maturité d'une prophétie devant laquelle il reste lui-même interdit. (*La Vie est ailleurs* : 320)

À rebours du poète, le romancier « n'est pas fasciné par sa voix », ni par ses mots, mais par « une forme qu'il poursuit » (*L'Art du roman* : 176-177). Cette forme essentiellement anti-idyllique, loin de vouloir faire qu'un avec le monde, est en revanche consciente de la menace que représentent la pureté totalitaire et la persistance dangereuse de « l'envoûtante nostalgie d'un paradis moniste d'unité et d'harmonie » (*La Vie est ailleurs* : 332). Et c'est justement sur ce critère essentiel de « maturité » que se fonde Marthe Robert dans sa subtile nuance entre la vocation de l'écrivain et celle du romancier :

²⁴² Dans un entretien accordé à Normand Biron, Kundera confie : « 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. Pour moi, la poésie lyrique, ce n'est pas seulement un genre littéraire mais avant tout une conception du monde, une attitude vis-à-vis du monde. J'ai quitté cette attitude comme on quitte une religion ». Normand Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Op. cit.*, p. 17.

²⁴³ Chvatik note que ce roman a pour thème principal « la description phénoménologique de l'attitude lyrique en tant qu'attitude fondamentale face au monde ». Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 99.

Abstraction faite de toute considération esthétique, et sans parler des significations conscientes ou non que chaque auteur inclut dans son monde imagé, l'écrivain qui imite les conflits humains avec leurs nuances psychologiques et leur chronologie, les faits avec leurs conséquences et leur inextricable enchevêtrement, les personnes avec leurs caractères et leurs variations, *n'a pas le même âge psychique* que le romancier dont l'imagination engendre d'emblée monts et merveilles sans leur donner la moindre touche de naturel. Non qu'il soit plus clairvoyant, plus apte à fournir un rendu parfait ou forcément plus génial, mais il montre une certaine maturité en ce qu'il reconnaît le monde comme extérieur à sa propre personne, donc comme un ensemble de données positives impossibles à entamer du dedans, fût-ce par une rêverie sans frein.²⁴⁴

Cependant, il ne faut pas croire que le refus catégorique du lyrisme corresponde automatiquement à un rejet définitif de la poésie. Car, en tant que « poésie antilyrique²⁴⁵ », le roman « moderniste antimoderne » a la capacité d'intégrer une forme particulière de poésie transcendante et d'en « assumer les exigences », sans pour autant « lyriser » le roman, ni déroger à la perspective fondamentale de l'ironie (*L'Art du roman* : 175). En d'autres termes, un romancier peut devenir poète, il doit même être les deux à la fois, romancier autant que poète, mais à la seule condition de rester « violemment antilyrique », ce qui suppose un regard ironique projeté sur le « monde extérieur » (*L'Art du roman* : 175-176). Bref, l'imagination poétique et l'essence ironique du roman sont deux choses conciliables :

L'école de la « lyrique » est indispensable pour un romancier moderne. N'oublions pas que c'est la poésie lyrique qui a apporté les plus grandes innovations et initiatives à la littérature moderne – depuis Baudelaire jusqu'aux surréalistes. L'imagination libérée, l'expression condensée, la faculté d'évoquer et d'émouvoir par une seule image. Je voudrais que tout chapitre de mon roman soit condensé, intense et expressif comme un petit poème. Mais ce qui est décisif chez moi, c'est la perspective de l'ensemble qui comprend la perspective de l'ironie,

²⁴⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *Op. cit.*, p. 73.

²⁴⁵ Dans son dictionnaire personnel de « Soixante-treize » mots, à l'entrée « Roman (et poésie) », Kundera fait de *Madame Bovary* de Flaubert le prototype du « roman devenu poésie ». Il en conclut, après avoir évoqué Joyce, Kafka et Gombrowicz, que le roman est une « poésie antilyrique » (*L'Art du roman* : 175-176).

la perspective de la démystification, la perspective de la « relativisation » des vérités, des sentiments, des attitudes. Bref, une attitude que je trouve anti-lyrique.²⁴⁶

Par ailleurs, le roman en tant que « poésie antilyrique » se veut critique et lucide face à un monde couvert sous le voile de la « préinterprétation ». La destruction de ce paravent « magique, tissé de légendes » qui se dresse devant le monde, et la distance critique qui découle de la prise de conscience du décalage entre ce qui est réellement et ce que « les choses veulent être ou pensent être », sont nécessaires pour découvrir, derrière l'illusion lyrique, « la nudité comique » de la « prose » de la vie²⁴⁷. Ce geste profanateur initié par Cervantès est, note Kundera, le « *signe d'identité de l'art du roman* » (*Le Rideau* : 110-111). Dans le sillage de Cervantès, Kundera, héritier contemporain du « modernisme antimoderne », prolonge à sa manière l'esprit de son prédécesseur dans sa tentative de dévoiler un monde soumis à l'utopie du kitsch.

3.4. La posture anti-kitsch

Le « kitsch » est un concept que Kundera a emprunté à Hermann Broch. Ce dernier le conçoit comme une catégorie esthétique née avec le Romantisme²⁴⁸. Pour lui, le « miroir embellisseur » du kitsch déforme l'œuvre d'art autant que la vie elle-même. Le « *Kitschmensch* » (l'homme-kitsch) se complaît dans l'image idyllique que lui renvoie le miroir mensonger du kitsch, image « inauthentique » certes, mais dans laquelle il trouve une « satisfaction sincère »²⁴⁹. Avant d'étudier l'anti-kitsch kundérien en tant que posture antimoderne, nous tenterons de préciser les contours *a priori* flous de la notion de « kitsch ».

²⁴⁶ Norman Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Op. cit.*, p. 18.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁴⁸ Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001, p. 12.

²⁴⁹ *Ibid.*

3.4.1. *Le kitsch ou le mal du siècle*

Dans sa tentative de définir le kitsch, Kundera reprend les idées de Broch. Il souligne qu'en Allemagne et en Europe centrale, le kitsch renvoie au « *mal esthétique suprême* » (*L'Art du roman* : 67). Il remarque qu'en France, la traduction du terme a longtemps fait défaut : jusqu'aux années soixante et soixante-dix, le terme est approximativement rendu par « art de pacotille » (*L'Art du roman* : 67). Dans *Le Rideau*, il qualifie le kitsch de « déchet sirupeux du grand siècle romantique », de « voile rose jeté sur le réel » et d'« exhibition impudique du cœur sans cesse ému » (*Le Rideau* : 67).

La notion de « kitsch » apparaît sous la plume de Kundera comme une notion davantage existentielle qu'esthétique. Il se manifeste dans le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue » (*L'Art du roman* : 160). Cette forme d'« auto-contemplation valorisante » et de « transfiguration dans laquelle l'homme-kitsch forge une image fallacieuse mais satisfaisante de son être propre²⁵⁰ » se nourrit d'un sentimentalisme à outrance. Subjugué par un idéal factice qu'il se reconstruit de toutes pièces, l'individu kitsch se laisse envahir par l'émotion jusqu'aux larmes :

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première dit :
comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité
à la vue de gosses courant sur une pelouse !

Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch. (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 361-362)

La métaphore de la « deuxième larme » montre ici que l'attitude kitsch n'est pas fondée sur l'émotion en tant que réaction de l'affect suite à une expérience réellement vécue, mais plutôt sur l'imitation d'un sentiment communément admis et fonctionnant selon le schéma d'une idée reçue : la réjouissance

²⁵⁰ Cédric Cagnat, *Anti-kitsch. Une brève introduction à l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, coll. « Quelle drôle d'époque ! », 2016, p. 12.

ne vient pas de la scène elle-même, mais du cliché qui veut que l'enfance²⁵¹ rime avec l'idée d'innocence, et, par conséquent, du sentiment que l'on éprouve devant le constat de notre capacité à nous émouvoir, comme tout un chacun, devant des « chérubins » en train de gambader et de la satisfaction que l'on en tire. Fondée sur l'idée d'un mimétisme consubstantiel à l'attitude kitsch, cette acception métaphorique recoupe la définition psychologique qu'en donne Abraham Moles : « La *position Kitsch* se situe entre la mode et le conservatisme comme l'acceptation du « plus grand nombre »²⁵² ». Prise dans ce sens, l'attitude kitsch est, remarque Kundera, proche de la vulgarité au sens étymologique du terme : « vulgaire vient de *vulgus*, peuple ; est vulgaire ce qui plaît au peuple » (*Le Rideau* : 68).

Dans son roman *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera consacre des pages entières à l'attitude kitsch. Il la définit comme « l'accord catégorique avec l'être » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 308-311), une manière de vivre reposant sur l'évacuation de tout ce qui, dans la réalité, déplaît : « Le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 357). Ou encore : « Le kitsch est un paravent qui dissimule la mort » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 367). Dans sa monographie consacrée à l'œuvre de l'auteur, Éva Le Grand tente de saisir le kitsch kundérien en ces termes :

Au fond de toutes les fois kitsch, Kundera place 'le premier chapitre de la Genèse', l'Eden où l'homme et la femme vivent nus, heureux et innocents, en accord absolu avec l'être. Au paradis, l'homme ne connaît ni la mort, ni la merde, ni le désir. En le chassant du paradis, Dieu lui a révélé son immonde nature.

²⁵¹ Dans *L'Art du roman*, Kundera évoque la menace d' « un avenir infantocratique ». Il définit l' « infantocratie » comme un idéal kitsch « imposé à l'humanité » (*L'Art du roman* : 157-158), ce qui fait dire à Rizek que « l'une des valeurs clés du kitsch [est] l'enfance ». Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, *Op. cit.*, p. 344.

²⁵² Abraham Moles, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Denoël/Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 1971, pp. 23-24.

Cachant désormais ce qui lui fait honte et désirant le voir, l'homme découvre du même coup l'excitation.²⁵³

Par son « aversion hypersensible » contre le kitsch (*Le Rideau* : 67), l'auteur tente ainsi d'attirer notre attention sur le danger que représentent les utopies. D'ailleurs, un des motifs qui revient le plus souvent dans son œuvre est celui de l'endoctrinement idéologique. Il met dans le même sac l'utopie communiste et les valeurs chrétiennes, qui, selon lui, vantent l'illusion d'un bonheur kitschifié :

L'art inspiré par le rire de Dieu est, par son essence, non pas tributaire mais contradictoire des certitudes idéologiques. À l'instar de Pénélope, il défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille. (*L'Art du roman* : 193)

Kundera fustige les mass médias qu'il traite de « collabos de la modernité » à cause de l'admiration béate qu'ils suscitent et dont ils profitent pour propager les idées reçues. Dans un autre endroit, il revient sur la définition du mot « kitsch » en le comparant à un autre phénomène existentiel, la bêtise humaine, que Flaubert traite dans *Emma Bovary* non pas comme un « simple défaut corrigible par l'instruction », mais comme « une dimension inséparable de l'existence humaine », et qui, paradoxalement, prolifère au fur et à mesure que la modernité progresse (*L'Art du roman* : 195). Voici la définition qu'il en donne dans son « Discours de Jérusalem » :

Le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. Il nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons et sentons. [...] Vu la nécessité impérieuse de plaire et de gagner ainsi l'attention du plus grand nombre, l'esthétique des mass media est inévitablement celle du kitsch ; et au fur et à mesure que les mass media embrassent et infiltrent toute notre vie, le kitsch devient notre esthétique et notre morale quotidienne. Jusqu'à

²⁵³ Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Op. cit., p. 73.

une époque récente, le modernisme signifiait une révolte non-conformiste contre les idées reçues et le kitsch. Aujourd'hui, la modernité se confond avec l'immense vitalité mass-médiatique, et être moderne signifie un effort effréné pour être à jour, être conforme, être encore plus conforme que les plus conformes. La modernité a revêtu la robe du kitsch. (*L'Art du roman* : 196-197)

Kundera soutient que le kitsch est intrinsèque au monde moderne. Il s'appuie sur un syllogisme : le monde moderne est actuellement dominé par les médias dont la survie dépend de la publicité et de l'audimat ; or, dans leur souci de « plaire » au plus grand nombre, les médias sont obligés de suivre une ligne éditoriale qui promeut la banalité et la bêtise ; en conséquence, plus les médias prennent de l'envergure plus les sociétés modernes basculent dans le conformisme et le kitsch.

Éva Le Grand résume de façon pertinente la « réprobation esthétique » qu'éprouve Kundera vis-à-vis de « l'expression de cette fascinante et indéracinable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur (paradis perdu comme avenir radieux) à notre réalité²⁵⁴ ». Cette attitude kitsch découle, explique Le Grand, de notre tendance à « travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupule toute conscience éthique et critique²⁵⁵ ».

Face à la généralisation de ce phénomène moral et esthétique, Kundera est persuadé que le roman est le seul remède anti-kitsch. L'auteur lui assigne la mission de désillusionner les images trompeuses que reflète le miroir aux alouettes du kitsch, en particulier celui qu'agitent depuis longtemps des idéologies comme le communisme, le christianisme, et, de nos jours, la publicité²⁵⁶. Comment ? En montrant l'homme nu, dépouillé de toutes les duperies et de

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 38-39.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ En particulier les enjeux de pouvoir qu'entretiennent l'information et la publicité, la première étant devenue aujourd'hui un sous-produit de la seconde.

tous les mensonges, ou, pour mieux le dire avec Ricard, en dénonçant les dangers de l' « idylle »²⁵⁷ :

Toute l'œuvre de Kundera, pourrions-nous dire, est fascinée par l'Idylle ainsi entendue, qui constitue bel et bien, dans cette œuvre, un mythe central, et donc un moyen de comprendre à la fois l'existence de l'homme et le monde où nous vivons, ou du moins leurs horizons. Mais c'est un mythe qui, au lieu d'attirer, repousse, et dont la fascination s'exerce à l'envers, non comme aspiration mais comme menace. C'est par là, peut-être, par cette critique impitoyable de l'Idylle et la destruction, pièce à pièce, des merveilles qu'elle promet, que se manifeste le mieux le « satanisme » kundérien. Une telle critique est radicale. Elle ne vise pas seulement telle ou telle image de l'Idylle, telle ou telle idéologie ou politique en laquelle celle-ci prétendrait s'incarner. C'est, dans ses dimensions aussi bien sociales qu'individuelles, l'aspiration, la foi idyllique elle-même qui est en cause, c'est-à-dire la préférence accordée à l' « au-delà » plutôt qu'à l' « ici-bas », à l'unité plutôt qu'à la discordance.

Cette critique emprunte plusieurs formes. Elle est tantôt explicite, tantôt voilée ; tantôt elle s'exprime par le cynisme, tantôt par la moquerie ; mais toujours elle met à nu, dans l'Idylle, et le mensonge et l'horreur.²⁵⁸

C'est de cet effort lucide et subversif, qui se veut critique vis-à-vis de l'attitude kitsch, que participent les romans de Kundera : « Je ne connais pas [...] d'œuvre littéraire qui aille plus loin, qui pousse plus avant l'art de la désillusion et qui dévoile à ce point la tromperie essentielle dont se nourrissent la vie et la pensée²⁵⁹ », conclut Ricard.

3.4.2. L'énonciation romanesque face au kitsch

Le discours radicalement anti-kitsch est une donnée fondamentalement constitutive de l'énonciation romanesque kundérienne. Elle se présente comme

²⁵⁷ Kundera définit l' « idylle » comme concept existentiel. C'est « l'état du monde d'avant le premier conflit ; ou, en dehors des conflits ; ou, avec des conflits qui ne sont que malentendus, donc faux conflits » (*L'Art du roman* : 157).

²⁵⁸ François Ricard, « L'Idylle et l'idylle. Relecture de Milan Kundera », postface à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 466.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 458.

une « sorte d’embrayage [...] sur la situation paratopique de l’auteur²⁶⁰ » anti-moderne stigmatisant la « kitschification » du monde moderne. Cette « kitschification » n’est pas à chercher dans les objets, mais dans la conscience ou l’attitude des individus qui les possèdent. Le kitsch s’intègre au caractère des personnages et constitue « à des degrés divers, le « code existentiel » le plus insidieux²⁶¹ ». En particulier dans *L’Insoutenable légèreté de l’être*, où, comme le remarque Yves Hersant, le kitsch est le plus explicitement confronté au romanesque. En effet, dans ce roman, le kitsch est « conçu à la manière de Broch comme un enjolivement du monde accompagné du refus de le connaître, comme le remplacement de l’ambiguïté des choses par le conformisme des certitudes, comme l’illusion lyrique du sujet qui dissimule l’intolérable réalité²⁶² ».

Dans l’espace de la fiction sont ainsi mis en scène tous les comportements kitsch de la modernité, notamment le sentimentalisme, l’« imagologie » et un type particulier de kitsch que Kundera nomme le kitsch totalitaire. Le communisme est selon Kundera le prototype du kitsch totalitaire. Ce kitsch historique est lié aux rêves idylliques qui ont suivi l’installation du communisme en Tchécoslovaquie, le communisme étant alors un rêve d’un monde meilleur. Dans ce royaume utopique de l’harmonie, le kitsch puritain aspire à la fraternité de cœur de tous les hommes : « le monde ne se dresse pas en étranger contre l’homme et l’homme contre les autres hommes, [...] le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière » (*Le Livre du rire et de l’oubli* : 21-22). Un exemple du kitsch historique est pour Kundera le défilé du 1^{er} mai où les gens sont en accord non pas avec le communisme, mais en accord catégorique avec l’être à travers le slogan utilisé par le régime : « Vive la vie ! » Comme l’explique Éva Le Grand, le kitsch totalitaire est fondé sur l’idéologie

²⁶⁰ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l’œuvre littéraire*, *Op. cit.*, p. 133.

²⁶¹ Guy Scarpetta, « Une lecture complice », préface à Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, *Op. cit.*, p. 28.

²⁶² Yves Hersant, « Milan Kundera. La légère pesanteur du kitsch », dans *Critique*, N° 450, Paris, 1984, p. 879.

des bons sentiments qui cachent les horreurs de la répression. Cette hypertrophie émotionnelle du réel s'exprime à travers l'exacerbation du patriotisme et l'idéalisation des guerres. Le totalitarisme cultive le culte de la pureté : la beauté et l'eugénisme y sont sacrés²⁶³.

En tant qu'expérience historique totalitaire, le communisme fut pour Kundera et les écrivains de sa génération un choc purement existentiel. Ce traumatisme a eu un impact semblable à celui de la Révolution française chez les antimodernes. Antoine Compagnon y voit le même sentiment de désenchantement qui a touché autant la génération du début du 19^e siècle que celle de la moitié du 20^e siècle, les deux ayant connu les pires moments de l'histoire²⁶⁴.

La stigmatisation du kitsch communiste s'énonce dans les romans de Kundera selon une tonalité souvent moqueuse, mais constructive. Car il ne s'agit nullement de donner des leçons ni d'instituer des règles. La perspective est celle de l'appréhension ludique du jeu et du relativisme. La méditation de l'auteur sur le kitsch totalitaire se déploie par l'embranchement paratopique du cercle, du cortège et de la ronde. Ces motifs, nous l'avons vu plus haut, sont récurrents dans les romans tchèques de Kundera. Les jeunes, aveuglés par leur patriotisme naïf, défilent dans des parades festives empreintes de gravité. Tous, les spectateurs et ceux qui marchent au pas, se retrouvent piégés dans l'euphorie collective que procure l'ostentation de la communion patriotique :

Quand le cortège approchait de la tribune, même les visages les plus moroses s'éclairaient d'un sourire, comme s'ils avaient voulu prouver qu'ils se réjouissaient comme il se doit, ou, plus exactement, qu'ils étaient d'accord comme il se doit. Et il ne s'agissait pas d'un simple accord politique avec le communisme, mais d'un accord avec l'être en tant que tel. (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 358)

²⁶³ Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, *Op. cit.*, p. 58.

²⁶⁴ En particulier dans le chapitre intitulé « Pessimisme ». Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 63-87.

Pour Kundera, le danger réside aussi bien dans le totalitarisme que dans l'illusion collective de la possibilité d'un consensus idéologique. Le kitsch existe partout. Même les adversaires du totalitarisme autoproclamés démocrates y ont recours. Comme ils « ne peuvent [...] lutter avec des interrogations et des doutes », eux aussi ont « besoin de leur certitude et de leur vérité simpliste qui doivent être compréhensibles du plus grand nombre et provoquer une sécrétion lacrymale collective » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 368). Qu'ils soient donc d'instigation totalitaire ou libérale, la ronde et le cortège sont deux phénomènes existentiels favorables à l'expression collective de l'idéal kitsch. C'est que toutes les sociétés de masse exaltent l'esprit grégaire au détriment de la personnalité individuée.

En effet, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, une partie entière du roman est dédiée au kitsch totalitaire. Intitulée « La Grande Marche », cette partie évoque une manifestation droit-de-l'hommiste surmédiatisée qui a été organisée pour soutenir le Cambodge. Kundera y montre que cette forme idyllique d'être au monde n'est pas l'apanage des régimes totalitaires, mais qu'en tant que phénomène existentiel, elle est prégnante dans toutes les sociétés modernes, qu'elles soient communistes ou libérales²⁶⁵. Ce kitsch universel s'appelle l'« imagologie ».

Le kitsch imagologique est lié au règne de la publicité, instrument de la propagande capitaliste. Le narrateur de *L'Immortalité* en découvre le substrat existentiel en France :

Imagologie ! Qui, le premier, a forgé ce magistral néologisme ? Paul ou moi ? N'importe. Ce qui compte, c'est qu'existe enfin un mot qui permette de rassembler sous un seul toit des phénomènes aux appellations si différentes : agences publicitaires ; conseillers en communication des hommes d'État ; dessinateurs

²⁶⁵ Hamon souligne le caractère existentiel du kitsch en ces termes : « Ce kitsch des régimes totalitaires modernes est plus lié à des cérémonies et à des mises en scène collectives qu'à des objets industriels comme au XIX^e siècle ». Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 69.

projetant la ligne d'une nouvelle voiture ou l'équipement d'une salle de gymnastique ; créateurs de mode et grands couturiers ; coiffeurs ; stars du *show business* dictant les normes de la beauté physique, dont s'inspireront toutes les branches de l'imagologie. (*L'Immortalité* : 172)

L'ère de l' « imagologie » accorde une place primordiale au symbole dont la force subsume toute forme de pensée originale. C'est un système idéologique dont la vocation ultime vise à orienter les émotions. Le pouvoir de « kitschification » de l' « imagologie » est tel qu'il a un impact même sur la politique moderne : « les mouvements politiques ne reposent pas sur des attitudes rationnelles mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel kitsch politique » (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 373). Les médias ont une grande part de responsabilité dans la cristallisation de l' « imagologie » par leur tendance à la réduction du sens des choses et leur simplification. Ils participent à la société du spectacle et à la mise en place d'une forme soft de totalitarisme uniformisateur où la connaissance et l'art ont cédé leur place à l'empire du divertissement.

Guy Scarpetta analyse cette emprise postmoderne de l' « imagologie » sur tous les pans de la vie par le biais de la culture de masse :

[...] le triomphe du Spectacle (et de sa variante que Kundera désigne du terme d' « imagologie ») a désormais supplanté le règne de l'idéologie, et a été à ce point intériorisé que tout un chacun est constamment amené à vivre comme s'il était « sous l'œil des caméras ». ²⁶⁶

En dénonçant « l'oligarchie médiatique postmoderne ²⁶⁷ », les romans de Kundera stigmatisent la dictature des apparences qui sévit avec la prolifération des mass médias. Pour Kundera, la confusion du privé et du public en est une conséquence inéluctable qui s'applique ainsi à l'ensemble de la société moderne. Dans cette confusion généralisée, l'individu cherche un semblant de confort au fond du « miroir embellisseur mensonger » des médias :

²⁶⁶ Guy Scarpetta, « Une lecture complice », préface à Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, *Op. cit.*, pp. 16-17.

²⁶⁷ Marc Fumaroli, « Une Rencontre de Milan Kundera », *Op. cit.*

Le désir de violer l'intimité d'autrui est une forme immémoriale de l'agressivité qui, aujourd'hui, est institutionnalisée (la bureaucratie avec ses fiches, la presse avec ses reporters), moralement justifiée (le droit à l'information devenu le premier des droits de l'homme) et poétisée (par le beau mot : transparence). (*L'Art du roman* : 178)

Dans cette société asservie par les médias, Éva Legrand remarque que l'impératif de « voir » subsume toute forme de « désir » et qu'« un tel rapt de la réalité » représente un danger d'autant plus insidieux qu'il passe inaperçu²⁶⁸. Elle définit le kitsch imagologique à partir de sa lecture de *L'Immortalité* :

Dans *L'immortalité*, le kitsch est examiné à l'époque imagologique, ce royaume qui évacue toute réalité conflictuelle au profit de belles *images* auxquelles tous adhèrent pour échapper au temps qui passe, et peu leur importe qu'il ne s'agisse que d'images compensatoires. Dans ce monde imagologique, il est même interdit d'être en désaccord avec les autres, interdiction qui semble d'ailleurs superflue puisque presque tous n'aspirent qu'à être conformes à la dernière image fabriquée par les imagologues, de sorte que le kitsch cesse d'être menaçant car en accord avec le 'plaisir' du plus grand nombre...

Le monde imagologique et narcissique par excellence de ce roman devient en même temps celui du voyeurisme légalisé : les caméras omniprésentes réduisent la mémoire, même la plus intime, à quelques images jetées en pâture au public. [...]

Même la mort devient médiatique, donnée en pâture aux caméras qui traquent l'homme jusqu'à son agonie devant les yeux de tous, transformant le monde en un inimaginable panopticon version imagologique. Tous veillent à ce que le moindre recoin de vie privée et intime soit publicisé et immortalisé. [...]

Mais le plus important, du point de vue formel du roman, c'est que cette société imagologique transforme toute communication 'interrogative' qui caractérise notre 'société du roman' en une *communication imagologique*. [...]

Tout cela n'est pas sans conséquences, on pouvait s'y attendre, pour la structure d'un roman qui persiste à poursuivre son interrogation de l'existence dans un monde de réponses préfabriquées. [...]

²⁶⁸ Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, *Op. cit.*, p. 74.

D'où, précisément, la nouvelle nécessité d'une composition romanesque qui ne soit pas *racontable et adaptable*, dessein esthétique et éthique que Kundera explicite clairement.²⁶⁹

Outre la dictature de l'« imagologie », les romans de Kundera exhalent l'horreur du kitsch sentimental. Il s'agit d'un sentiment inauthentique non pas éprouvé en tant qu'intériorisation personnelle, mais une sorte de socialisation du sentiment transformé afin de correspondre à un modèle préconçu et imposé à la majorité. C'est une dépersonnalisation du sentiment qui fait que « la connaissance même du monde devient contaminée et cela d'autant plus qu'elle ne repose pas sur un sentiment vécu mais sur une imitation du sentiment » (*L'Immortalité* : 288). L'embrayage paratopique de cette forme de kitsch se fait sur des personnages qui illustrent ce que Kundera nomme l'« *homo sentimental* » :

Il faut définir l'*homo sentimental* non pas comme une personne qui éprouve des sentiments (car nous sommes tous capables d'en éprouver), mais comme une personne qui les a érigés en valeurs. Dès que le sentiment est considéré comme une valeur, tout le monde veut le ressentir ; et comme nous sommes tous fiers de nos valeurs, la tentation est grande d'exhiber nos sentiments. (*L'Immortalité* : 289)

Dans *L'Immortalité*, Kundera analyse cette forme de kitsch sentimental à travers le désaccord moral et esthétique entre deux personnages historiques : d'un côté, Goethe, dernier représentant des Lumières et, donc, de l'*homo rationalis* ; de l'autre, Bettina von Arnim, égérie de la jeune génération romantique allemande et parangon de l'*homo sentimental*. D'ailleurs, la transition entre le 18^e et le 19^e siècle se fera sur la base de ce changement existentiel radical observé chez les deux protagonistes du roman. Après le règne de la raison si caractéristique du 18^e siècle, place à l'exaltation romantique et à l'« hypertrophie de l'âme » auxquelles le 19^e siècle vouera un culte sans précédent (*L'Immortalité* : 301). Une nouvelle situation existentielle voit le jour : c'est la beauté

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 164-165.

des sentiments et non plus la raison qui pousse à agir. Ce changement de grande ampleur modifiera considérablement le rapport de l'homme à l'Histoire.

Un autre parangon de l'*homo sentimentalis* est Milada, la jeune fille romantique de *L'Ignorance*. Déçue par son amour envers Josef, l'adolescente projette de se suicider :

L'insatisfaction qu'elle éprouvait à l'égard d'elle-même fut insupportable et elle voulut à tout prix s'en affranchir ; elle voulut atteindre une grandeur dans laquelle sa petitesse se perdrait ; une grandeur devant laquelle il finirait par s'incliner ; elle voulut mourir. (*L'Ignorance* : 121)

Milada est mue par un désir d'éternité. Fascinée par la projection de son image en train de mourir, elle rêve d'immortaliser la beauté de son geste :

Ne voyait-elle pas une disproportion criante entre l'insignifiance de la cause et l'énormité de l'acte ? Ne savait-elle pas que son projet était une outrage ? Si, mais c'est précisément l'outrage qui l'attirait. Elle ne voulait pas être raisonnable. Elle ne voulait pas se comporter d'une façon mesurée. Elle ne voulait pas mesurer, elle ne voulait pas raisonner. Elle admirait sa passion, sachant que la passion, par définition, est outrage. Enivrée, elle ne voulait pas sortir de l'ivresse. (*L'Ignorance* : 123)

Le sentimentalisme exacerbé de la jeune fille est dû à ce que Kundera nomme l' « âge lyrique », c'est-à-dire les années de jeunesse pendant lesquelles l'individu se laisse submerger par l'émotion. La jeune fille aime ses amants non pas pour ce qu'ils représentent véritablement dans sa vie amoureuse, mais parce que chacun « ressemble étrangement à celui de naguère [et] le rend encore plus exceptionnel, encore plus original, et elle croit qu'il lui est mystérieusement prédestiné » (*L'Ignorance* : 95). Ironie du sort, elle rate son suicide et en garde comme séquelle une oreille amputée. Devenue adulte, elle reste pourtant en harmonie avec son être et ne peut s'empêcher d'admirer la beauté de son visage mutilé.

Au-delà de l'attitude kitsch de Milada, Kundera est persuadé que le kitsch est partout. Il est universel :

La source du kitsch, c'est l'accord catégorique avec l'être. Mais quel est le fondement de l'être ? Dieu ? L'humanité ? La lutte ? L'amour ? L'homme ? La femme ? Il y a là-dessus toutes sortes d'opinions, si bien qu'il y a toutes sortes de kitsch : le kitsch catholique, protestant, juif, communiste, fasciste, démocratique, féministe, européen, américain, national, international. (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 373)

Chaque individu mène son existence en fonction du kitsch qu'on lui a imposé ou qu'il s'est choisi. Cechoripsky, le savant pragois de *La Lenteur*, défend avec une « fierté mélancolique » la beauté des accents tchèques : « Ils sont si poétiques, ces accents circonflexes renversés ! [...] Comme des oiseaux en vol ! Comme des colombes aux ailes déployées ! [...] comme des papillons » (*La Lenteur* : 73-74). Ce chauvinisme kitsch fait écho à l'attitude d'un autre personnage kitsch que Kundera baptise du nom de « danseur ». À l'instar de l'intellectuel Berck et du député Duberques, le « danseur » est mû par un désir de gloire. Il souhaite transmuier sa vie en œuvre d'art :

C'est dans cette obsession de voir en sa propre vie la matière d'une œuvre d'art que se trouve la vraie essence du danseur ; il ne prêche pas la morale, il la danse ! Il veut émouvoir et éblouir le monde par la beauté de sa vie ! Il est amoureux de sa vie comme un sculpteur peut être amoureux de la statue qu'il est en train de modeler. (*La Lenteur* : 33)

La littérature elle aussi est soumise au règne du kitsch. À maintes reprises, Kundera dit sa répugnance vis-à-vis des adaptations cinématographiques ou théâtrales des grands romans. Cette éthique d'adaptation au grand nombre nuit à l'œuvre, car elle procède d'un esprit de marchandisation de l'art et s'avère le plus souvent kitschifiante²⁷⁰. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles l'auteur exprime son aversion pour les romans réalistes du 19^e siècle. Grâce à la *story* intrinsèque à leur composition, ces derniers se laisseraient facilement adapter, contrairement aux romans pré-balzaciens. D'où la prédilection de Kundera pour les auteurs et les œuvres de ce qu'il appelle la « première mi-

²⁷⁰ Dans sa typologie du kitsch, Moles désigne cette tendance moderne à l'adaptation massive des œuvres littéraires par le terme « *ophélimité* ». Abraham Moles, *Psychologie du kitsch*, *Op. cit.*

temps » du roman. Selon lui, ils disent « ce que seul le roman peut dire » (*L'Art du roman* : 50). Or, c'est là que réside la morale du roman.

3.5. La morale du roman

Kundera érige l' « archi-roman » comme un antidote face au kitsch et à l' « ophélimité ». L' « archi-roman » est un genre récalcitrant. Il n'admet aucune transposition générique sans risque de le mutiler. Sa modernité tient en deux points : « primo, il se concentre sur ce que seul le roman peut dire ; secundo, il fait revivre toutes les possibilités négligées et oubliées que l'art du roman a accumulées pendant les quatre siècles de son histoire » (*Le Rideau* : 105).

Dans son histoire du roman européen, Kundera distingue trois phases ou « mi-temps » comme il les nomme métaphoriquement (*Les Testaments trahis* : 73-76).

La « première mi-temps » commence avec Cervantès, « le fondateur des temps modernes²⁷¹ », et Rabelais. Elle s'étend jusqu'à la fin du 18^e siècle, avec Laclos et Sterne. Elle trouve son incarnation ultime dans *Jacques le fataliste* de Diderot. Quelles sont les caractéristiques de cette période ? D'abord, la liberté euphorique de la composition ; ensuite, le voisinage constant des histoires libertines et des méditations romanesques ; enfin, le caractère non sérieux, ironique et parodique de ces méditations.

La « seconde mi-temps » est marquée par l'esthétique du roman réaliste. À partir du 19^e siècle, l'esprit du non-sérieux a été remplacé par l'impératif de la vraisemblance (*Les Testaments trahis* : 75). Cette phase débute selon Chvatik avec Flaubert et atteint son apogée avec Zola, Henry James et Friedrich Spielhagen : « Le récit est remplacé par la description, par une étude sociologique bien documentée du milieu, par une introspection psychologique fondée sur

²⁷¹ Kundera est convaincu que « le fondateur des Temps modernes n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantès » (*L'Art du roman* : 14).

une observation méticuleuse qui poursuit, jusque dans leurs plus fines nuances, les variations de la conscience individuelle²⁷² ».

À ces deux étapes de l'évolution historique du roman Kundera ajoute une « troisième mi-temps ». Elle se démarque selon Chvatik par « le plaisir renaissant de l'intrigue anecdotique et d'un style se rapprochant de l'intonation du discours oral²⁷³ ». Kundera est persuadé que les plus grands romanciers de la période post-proustienne, à savoir Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz et Fuentes, ont été extrêmement sensibles à l'esthétique du roman pré-balzacien :

Ils ont intégré la réflexion essayistique à l'art du roman ; ils ont rendu libre la composition ; reconquis le droit à la digression ; insufflé au roman l'esprit du non-sérieux et du jeu ; renoncé aux dogmes du réalisme psychologique en créant des personnages sans prétendre concurrencer (à la manière de Balzac) l'état civil ; et surtout : ils se sont opposés à l'obligation de suggérer au lecteur l'illusion du réel : obligation qui a souverainement gouverné toute la deuxième mi-temps du roman.

Le sens de cette réhabilitation des principes du roman de la première mi-temps n'est pas un retour à tel ou tel style rétro ; pas plus qu'un refus naïf du roman du XIX^e siècle ; le sens de cette réhabilitation est plus général : *redéfinir* et *élargir* la notion même du roman ; s'opposer à sa *réduction* effectuée par l'esthétique romanesque du XIX^e siècle ; lui donner pour base *toute* l'expérience historique du roman. (*Les Testaments trahis* : 92)

Par ailleurs, Kundera s'interroge sur l'avenir du roman. D'après lui, « si le roman doit vraiment disparaître », ce n'est pas parce qu'il aura épuisé toutes ses potentialités, mais parce qu'« il se trouve dans un monde qui n'est plus le sien²⁷⁴ », un monde sourd à « quatre appels spécifiques » qui fondent ce genre littéraire : l'« appel du jeu », l'« appel du rêve », l'« appel de la pensée » et

²⁷² Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 9.

²⁷³ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁴ Cette paratopie temporelle du roman qui « se trouve dans un monde qui n'est plus le sien » implique, bien évidemment, celle du romancier « moderniste antimoderne » lui-même, qui rappelle, par bien des égards, la paratopie de l'écrivain étranger au monde parmi les siens, dont l'expression emblématique se trouve, nous l'avons vu plus haut, chez Lamartine et Baudelaire.

l' « appel du temps », et auxquels un romancier « moderniste antimoderne » digne de ce nom devrait être « sensible » (*L'Art du roman* : 26-28).

Selon Kundera, les deux œuvres qui, de toute l'histoire du roman européen, ont su répondre le mieux à l' « appel du jeu » sont *Tristram Shandy* et *Jacques le Fataliste*. En effet, Diderot et Sterne ont élaboré leurs romans comme « un jeu grandiose » : « Ce sont deux sommets de la légèreté jamais atteints ni avant ni après » (*L'Art du roman* : 27). Leurs immenses possibilités artistiques auraient infléchi différemment l'évolution du roman si leur héritage n'avait pas été abandonné par le roman du 19^e siècle. Au lieu de cela, le roman réaliste « se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie » (*L'Art du roman* : 27)²⁷⁵.

En rupture avec l'esthétique de la mimesis, le deuxième appel réside dans la « fusion du rêve et du réel ». Grâce à Kafka, écrit Kundera, le roman devient un « lieu où l'imagination peut exploser comme dans un rêve » (*L'Art du roman* : 27).

L' « appel de la pensée » a trait à la capacité du roman d'intégrer la méditation essayistique, ce qui permet de transformer le récit en une « suprême synthèse intellectuelle » susceptible d' « éclairer l'être de l'homme » (*L'Art du roman* : 27).

Quant à l' « appel du temps », le roman est sensé pouvoir y répondre dans une perspective « polyhistorique²⁷⁶ » plus large que le « problème proustien de la mémoire personnelle » (*L'Art du roman* : 28). C'est ainsi que le romancier peut saisir, à l'époque des « paradoxes terminaux », « l'énigme du temps collectif », en intégrant « plusieurs époques historiques » dans l'espace du roman (*L'Art du roman* : 28).

²⁷⁵ En ce sens, Kundera transcende cette « alternative de principe » que « la critique maintient si obstinément » et selon laquelle, note Marthe Robert, « le roman est soit vrai et utile, soit faux et stérile ». Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *Op. cit.*, pp. 34-35.

²⁷⁶ Kundera se réfère à Broch pour définir le mot « polyhistorique » qui a un sens particulier chez l'écrivain autrichien. Il veut dire : « mobiliser tous les moyens intellectuels et toutes les formes poétiques pour éclairer « ce que seul le roman peut découvrir » : l'être de l'homme » (*L'Art du roman* : 82).

Outre ces quatre critères esthétiques dont la synthèse fonde l'art du roman kundérien, l'auteur met l'accent sur d'autres éléments poétiques à partir de sa lecture personnelle des *Somnambules*. Il constate que le chef-d'œuvre de Broch contient « une part d'inaccompli » qu'il résume en trois points.

Premièrement, la perspective « polyhistorique » du roman nuit à la « clarté architecturale » de l'ensemble parce qu'elle n'utilise pas la « technique de l'ellipse ». Ensuite, l'unité « polyphonique » susceptible de souder toutes les voix du roman fait défaut. Enfin, l'intégration de l'essai au sein de la fiction risque de contrevenir à « l'indispensable relativité de l'espace romanesque » (*L'Art du roman* : 83).

Cette « part d'inaccompli » devient par conséquent fort édifiante à condition que le romancier parvienne à en saisir les enjeux. Elle l'incite, le cas échéant, à pratiquer le roman comme « un nouvel art du *dépouillement radical* (qui permette d'embrasser la complexité de l'existence dans le monde moderne sans perdre la clarté architectonique » (*L'Art du roman* : 83). De surcroît, elle montre l'importance de la technique musicale du « contrepoint » dont le romancier pourra se servir afin de « souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve ». Par ailleurs, elle invite à intégrer la méditation existentielle sous forme d'un « *essai spécifiquement romanesque* », c'est-à-dire « hypothétique, ludique, ou ironique », loin des discours « apodictiques » et des *laïus* monosémiques (*L'Art du roman* : 83)²⁷⁷.

Kundera conçoit le roman comme le seul grand art européen où il est possible d'« unir l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme » (*L'Art du roman* : 116), et ce, dans une perspective de démystification du monde comme l'explique Ricard à propos de *La Vie est ailleurs* :

Car elle [cette œuvre] n'offre aucune connaissance, si ce n'est celle de la relativité, je dirais presque de la théâtralité de toute connaissance (même poétique,

²⁷⁷ Selon Le Grand, ces trois principes de composition que sont « l'art de l'ellipse, l'art du contrepoint et celui de l'essai spécifiquement romanesque », sont caractéristiques du roman kundérien. Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, *Op. cit.*, p. 30.

même onirique) ; elle n'affirme rien, si ce n'est l'insuffisance et donc l'impertinence de toute affirmation ; elle ne démontre rien, si ce n'est l'empire éternel et dérisoire du hasard et de l'erreur, qu'aucune idéologie ni aucune science ne peut tolérer ni non plus recouvrir, c'est-à-dire la conscience qu'à toute réalité se mêle autant d'irréalité, que dans tout ordre subsiste un désordre encore plus profond, et que moi-même je suis autre et moins que moi-même, ce qui, en définitive, ne mérite pas mieux qu'un éclat de rire, mais le mérite pleinement.²⁷⁸

Kundera considère le roman comme « le plus grand trésor de la sagesse existentielle » (*Les Testaments trahis* : 196). Après les tentatives avortées du Nouveau Roman et les excès académiciens du formalisme, Kundera prône un roman soucieux d'éclairer notre perception de l'être humain. Dans sa propre pratique romanesque, il puise aux sources de la méditation philosophique en vue d'analyser des situations humaines, sans pour autant céder à la tentation du système.

Dans son essai consacré à l'œuvre de l'auteur, Chvatik interroge : « Pourquoi Kundera renonce-t-il à la motivation psychologique, à la description du milieu, et à l'analyse des personnages aux différentes étapes de leur vie ?²⁷⁹ ». Et de répondre : « de même que Janacek²⁸⁰ se débarrassait de la technique traditionnelle de la composition, le romancier moderne doit dans sa tête détruire les règles traditionnelles du roman, « détruire l'ordinateur » des conventions romanesques²⁸¹ ». Chvatik cite les propos de l'auteur qui répond aux questions de Christian Salmon sur l'art de la composition : « Mon impératif est « janačekien » : débarrasser le roman de l'automatisme de la technique romanesque, du verbalisme romanesque, le rendre dense²⁸² ».

²⁷⁸ François Ricard, « Le point de vue de Satan », postface à *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », pp. 473-474.

²⁷⁹ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 78.

²⁸⁰ Kundera n'a cessé de revenir, au cours de ses livres, sur l'admiration passionnée qu'il voue à Leos Janacek, le grand compositeur dont le père de Milan, pianiste et musicologue, fut l'élève et l'ami. Dans *Une Rencontre*, dernier essai en date de Kundera, la septième partie est entièrement dédiée au compositeur tchèque (*Une Rencontre* : 175-195).

²⁸¹ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, pp. 78-79.

²⁸² Cité par Kvetoslav Chvatik, *ibid.*, p. 79.

Pour Kundera, l'autorité esthétique du roman est au-dessus des discours historiques et politiques qu'il incorpore. Jean Bessière abonde dans le même sens :

L'autorité du roman permet de présenter ces discours et, en même temps, les irrealise, puisqu'ils ne sont plus que de l'autorité de la littérature, de l'imaginaire et de la représentation de son geste. [...] La représentation littéraire n'est que le geste de représenter, qui se défait à la fois de la contrainte et du refus de la *mimesis*. Ce seul geste de représenter fait de la littérature ce qui expose la puissance d'aller contre toute représentation, contre toute autorité qui fonde toute représentation, quelle que soit cette autorité.²⁸³

Contrairement à Sartre et aux tenants du roman à thèse, Kundera rejette la mission sociale de l'écrivain et toute forme de littérature en prise directe sur le politique. Même l'essai, dont on se sert d'habitude comme support à l'engagement, Kundera le pratique d'une manière essentiellement littéraire²⁸⁴.

Kundera se définit comme un « moderniste antimoderne ». Dans cette optique, Il adhère à une forme de modernité lucide et ironique ; en même temps, il adopte une position résolument opposée aux adeptes du « modernisme » codifié. À travers son œuvre, il s'efforce de comprendre les possibilités existentielles de l'Homme. Selon lui, la culture postmoderne²⁸⁵ a besoin de l'héritage des siècles passés. Le travail du romancier doit refléter ce processus de dégradation des valeurs dans la période des « paradoxes terminaux²⁸⁶ ».

²⁸³ Jean Bessière, « Perte des paradigmes de la révolution et littérature contemporaine », dans J. Bessière et S. Michaud (dir.), *La Main hâtive des révolutions. Esthétique et désenchantement en Europe de Leopardi à Heiner Müller*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2001, p. 180.

²⁸⁴ Fumaroli remarque, en effet, que les essais de Kundera sont une « critique d'artiste, critique des beautés calomniées, intransigente envers la critique universitaire et journalistique ». Marc Fumaroli, « Une Rencontre de Milan Kundera », *Op. cit.*

²⁸⁵ Au sens où Lyotard l'entend : « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du 19^e siècle. » Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

²⁸⁶ Décivant la nouvelle époque postmoderne, ce concept kundérien renvoie à celui de Lyotard, le « déclin des métarécits ». Lyotard tente d'établir le paradigme esthétique du postmodernisme, dont l'un des traits est l'incrédulité face aux « métarécits ». Il fait par-là référence aux grands récits qui ont fondé la modernité, à savoir le Progrès, les Lumières, l'Émancipation et le Marxisme. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *Op. cit.*, p. 7.

En effet, dans son essai *L'Art du roman*, Kundera définit notre époque comme celle des « paradoxes terminaux », lesquels sont nombreux selon lui. Le paradoxe le plus important se manifeste dans la défaite de l'idéal cartésien :

Kafka et Hasek nous confrontent [...] à cet immense paradoxe : pendant l'époque des Temps modernes, la raison cartésienne corrodait l'une après l'autre toutes les valeurs héritées du Moyen Âge. Mais au moment de la victoire totale de la raison, c'est l'irrationnel pur (la force ne voulant que son vouloir) qui s'emparera de la scène du monde parce qu'il n'y aura plus aucun système de valeur communément admis qui pourra lui faire obstacle. (*L'Art du roman* : 21)

De « maître et possesseur de la nature », l'homme s'est transformé en « une simple chose » : « Plus il avançait dans son savoir, plus il perdait des yeux et l'ensemble du monde et soi-même, sombrant ainsi dans ce que Heidegger [...] appelait, d'une formule belle et presque magique, « l'oubli de l'être » (*L'Art du roman* : 14).

Un autre paradoxe majeur relevé par Kundera concerne le progrès scientifique. Ce dernier va de pair avec la montée de l'individualisme qui a abouti à l'uniformisation des sociétés modernes. En conséquence, l'Histoire se termine par un paradoxe : le rêve d'unité paisible entre les humains s'est réalisé grâce aux deux dernières guerres mondiales ; de plus, cette unité fragile a fini par basculer le monde dans le conformisme :

[...] l'adjectif « mondial » exprime d'autant plus éloquemment la sensation d'horreur devant le fait que, désormais, rien de ce qui se passe sur la planète ne sera plus affaire locale, que toutes les catastrophes concernent le monde entier et que, par conséquent, nous sommes de plus en plus déterminés de l'extérieur, par les situations auxquelles personne ne peut échapper et qui, de plus en plus nous font ressembler les uns aux autres. (*L'Art du roman* : 40)

L'homme s'aperçoit ainsi de son impuissance face à l'Histoire. L'époque des « paradoxes terminaux » est donc profondément ambiguë : elle est « dégradation et progrès à la fois et, comme tout ce qui est humain, contient le germe de la fin dans sa naissance » (*L'Art du roman* : 14).

Face à ces « paradoxes terminaux », Kundera table sur le roman pour tenir « le monde de la vie sous un éclairage perpétuel » (*L'Art du roman* : 16), et ainsi continuer à sonder la vie en découvrant à chaque fois « une portion jusqu'alors inconnue de l'existence » (*L'Art du roman* : 20). Car telle est la vocation du romancier « moderniste antimoderne ».

Conclusion

En conclusion de cette partie liminaire que nous avons consacrée à l'identité énonciative et aux stratégies de positionnement littéraire chez Kundera, il est pertinent de récapituler l'hypothèse formulée au départ, à savoir que les mutations générique et linguistique sont intimement liées à l'expérience exilique de l'auteur. Par ailleurs, son discours fictionnel aussi bien que son méta-discours mettent en évidence un ethos radicalement subversif, érigé exactement en contre-modèle du discours normalisant et canonique de la sempiternelle souffrance associée au pathos de l'émigration, revendiquant pour sa part le droit à l'expression d'une « exilience » positive. Cette résilience exiliale se manifeste dans la proposition d'une dichotomie authentique dialectisant l'exil du dedans, perçu en tant qu'espace d'annihilation de la parole, en regard de l'exil libérateur, présenté comme lieu privilégié d'une réappropriation verbale. L'émancipation pleine de la perte de la parole exige une double décentralisation du « chez-soi » qu'il incombe de réinstaller dans les entrelacs d'une langue acquise dans la douleur, mais qui n'en reste pas moins fascinante par son potentiel énonciatif, et dans l'immense territoire d'un art nommé roman, qui, cultivant l'esprit du « non sérieux » par son essence anti-idéologique, « nous apprend à comprendre le monde comme une interrogation à multiples visages²⁸⁷ ». C'est là, dans ce « paradis imaginaire des individus [...] où personne n'est possesseur de la vérité absolue, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine » (*L'Art du roman* : 201), qu'il est loisible, pour un écrivain venu d'ailleurs comme Kundera, de trouver sa place pour loger son exil, ou plutôt ses exils, en compagnie de Cervantès, Rabelais et Diderot.

²⁸⁷ Norman Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Op. cit.*, p. 32.

Ce pari esthétique et existentiel incite l'auteur à se retirer de la scène médiatique, ce petit monde soumis à la dictature du kitsch et de l'« imagologie²⁸⁸ ». Depuis qu'il a remarqué que ses propos étaient le plus souvent déformés dans les médias, il refuse d'accorder des interviews, sauf par écrit. Et à l'instar du quadragénaire de *La Vie est ailleurs*, il vit « le dos tourné à l'Histoire et à ses représentations dramatiques, le dos tourné à son propre destin, tout occupé de soi-même, de ses divertissements privés et de ses livres » (*La Vie est ailleurs* : 418)²⁸⁹. Livres qu'il conçoit en dehors de toute appartenance à un « mouvement mondialement connu », ni à aucun « programme esthétique qui précède » (*Les Testaments trahis* : 300). À cet effet, il décline le terme « post-moderniste » et préfère être considéré plutôt comme un « moderniste antimoderne » qui cultive une vision lucide de la modernité, en adoptant une position critique à l'égard d'un certain modernisme ostentatoire et par trop codifié, en particulier celui des adeptes du Nouveau Roman. Énième paradoxe esthétique que Kundera assume dans un ultime exil, celui de l'entre-deux vertigineux de la tradition et de la modernité.

Fort de ces multiples réajustements, Kundera parvient à reconfigurer son identité énonciative en se détachant de son image préalable d'écrivain engagé et en construisant une identité plus authentique à travers l'énonciation d'un ethos discursif de romancier indifférent aux préoccupations idéologiques. Ainsi redessinés, les contours de son positionnement littéraire lui permettent de légitimer son énonciation et de faire œuvre d'art sur la base de sa triple paratopie créatrice d'écrivain à la fois exilé, translingue et « moderniste antimoderne ».

Rappelons pour clore cette première partie que l'œuvre fictionnelle en français de Kundera comprend jusqu'à l'heure quatre romans qui, au-delà de leur statut linguistique de textes directement écrits dans la langue de Molière,

²⁸⁸ Kundera pense que l'« imagologie » promeut, face au kitsch totalitaire, un kitsch tout aussi terrible, sinon plus, celui de la dictature de l'image (*Les Testaments trahis* : 171).

²⁸⁹ Dans une curieuse identification à l'un de ses protagonistes, lui qui prône l'autonomie du roman, Kundera révèle que « le personnage hédoniste du quadragénaire [qui] tient à « l'idylle de son non-destin » est le plus proche de tous [ses] personnages » (*L'Art du roman* : 152).

se démarquent de l'œuvre en tchèque par la brièveté et la simplicité de leur composition. Par ailleurs, l'écriture hybride de ces romans français repose sur le mélange des genres, et ce, dans la mesure où ils réinvestissent différentes formes d'expressions littéraires telles la nouvelle, le théâtre ou encore l'essai. Se pose dès lors la question de leur identité générique sur laquelle nous allons à présent nous pencher.

DEUXIÈME PARTIE

IDENTITÉ GÉNÉRIQUE

ET SCÉNOGRAPHIE

POLYPHONIQUE

De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être « poétique ».

Marthe Robert, *Roman des origines
et origines du roman.*

Introduction

Notre tentative pour dégager et définir chez Kundera une stratégie d'investigation du champ littéraire à travers l'élaboration d'une identité énonciative fondée sur le positionnement « moderniste antimoderne », d'une part, et de l'autre, un ethos anticonformiste de l' « exilience » mobilisant une triple paratopie spatiale, temporelle et linguistique, doit tenir aussi compte d'un constat simple mais qui s'impose : contrairement aux « laborieuses machines narratives²⁹⁰ » du cycle tchèque, les romans français se distinguent par leur brièveté et la simplicité de leur composition. En effet, que ce soit *La Lenteur* ou *L'Identité*, *L'Ignorance* ou *La Fête de l'insignifiance*, tous s'offrent à lire comme autant de « romans courts²⁹¹ ».

Outre leur forme brève et leur composition simple, ces récits se caractérisent par l'adoption inconditionnelle des traits propres à d'autres genres littéraires. Ils incorporent les codes de la nouvelle, du théâtre et de l'essai, qui, comme le constate Nemcova Banerjee, « [...] jouent leur partition à titre individuel, et aussi de concert, [...] produisant ainsi des formes de transition hybrides²⁹² » à l'intérieur de l'espace romanesque. Ce processus de généricité par hybridation procède, selon François Harvey, de « la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre²⁹³ ».

En nous fondant donc sur des notions issues de l'analyse du discours littéraire, telles la « scène générique », la « généricité » et la « scénographie », nous tenterons d'analyser les relations qu'entretiennent la nouvelle, le théâtre

²⁹⁰ François Ricard, « Le piège de l'émigration », *Op. cit.*, p. 234.

²⁹¹ François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », *Op. cit.*, p. 186.

²⁹² Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, *Op. cit.*, p. 370.

²⁹³ François Harvey, *Alain Robbe-Grillet, le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 128.

et l'essai au sein de ces romans qui semblent, en effet, se réaliser par hybridation à travers le décloisonnement du romanesque sur d'autres formes d'expression littéraires, et, par conséquent, se situent au confluent de plusieurs genres.

L'examen de la scène d'énonciation générique partira donc de l'hypothèse que le modèle d'hybridation, mis en œuvre par Kundera dans son cycle français composé à ce jour de quatre « romans courts », viserait à créer de fait une forme romanesque authentique dont la brièveté générique et la scénographie polyphonique ouvriraient la voie qui mène du roman à l'« archi-roman ». Ce genre littéraire que le romancier appelle de ses vœux repose sur deux principes : d'une part, « il se concentre sur ce que seul le roman peut dire » (*Le Rideau* : 105) ; de l'autre, « il fait revivre toutes les possibilités négligées et oubliées que l'art du roman a accumulées pendant les quatre siècles de son histoire » (*Le Rideau* : 105).

Après un premier chapitre centré sur les affinités génériques entre l'esthétique de la nouvelle et les romans brefs de Kundera, nous examinerons, au second chapitre, la théâtralité et ses effets de dramatisation du récit, avant d'interroger, au troisième chapitre, les implications discursives de la présence de l'essai dans les romans de notre corpus.

Chapitre Premier

Généricité du « roman court »

Ce chapitre porte sur les relations génériques entre les romans français de Kundera et l'esthétique de la nouvelle. Mais avant de procéder à l'examen de la généricité qui émane de l'interpénétration des codes de l'écriture spécifique à ces deux formes respectives d'expression littéraire, nous commencerons d'abord par analyser certains éléments péritextuels tels le titre, l'illustration et la postface, lieux périphériques de fortes tensions génériques.

1.1. L'ambiguïté des titres-concepts

Que ce soit dans le cycle tchèque ou français, nous pouvons aisément dégager une constante synthétique dans l'appareil titulaire de Kundera : l'auteur a tendance à réduire les noms de ses romans à l'essentiel minimal. De plus, la fonction descriptive des titres est évidente. Ils font appel à des notions admises et à des valeurs reconnues par la doxa : « plaisanterie », « immortalité », « lenteur », « identité », « ignorance », etc. De cette façon, ils agissent comme des « macro-actes de langage²⁹⁴ » dominants qui servent à décrire le texte par le moyen de l'un de ses traits, qui est le plus souvent de contenu thématique et encyclopédique.

Selon la typologie des titres proposée par Genette²⁹⁵, les titres des romans kundériens relèvent nettement de la catégorie thématique, à l'exception du *Livre du rire et de l'oubli*, où la mention rhématique « livre » joue sur l'ambiguïté générique du texte.

L'appareil titulaire trahit le goût du romancier pour les titres qui tiennent en un seul mot et atteste la prédominance statique du singulier féminin. De plus, le syntagme nominal apparaît comme une forme grammaticale privilégiée. En effet, de *La Plaisanterie* à *La Fête de l'insignifiance*, en passant par *Risibles*

²⁹⁴ Jean-Michel Adam pose que la textualité se constitue autour d'un « macro-acte de langage unifié ». De ce fait, ajoute-t-il, appréhender « l'action langagière engagée » comme « macro-acte de langage » est « une façon de résumer un texte et donc de l'interpréter dans sa globalité ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 359.

²⁹⁵ Genette distingue deux catégories de titre : les titres thématiques indiquent un trait sémantique tandis que les titres rhématiques signalent une caractéristique générique. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Amours, La Vie est ailleurs, La Valse aux adieux, Le Livre du rire et de l'oubli, L'Insoutenable légèreté de l'être, L'Immortalité, La Lenteur, L'Identité et L'Ignorance, les deux cycles confondus affichent en guise de titre un syntagme nominal. Cette constante souligne la volonté du romancier de cerner les problèmes existentiels énoncés au seuil de ses romans qu'il définit comme l'exploration phénoménologique de thèmes existentiels à travers des situations romanesques et des personnages conçus comme des « ego expérimentaux²⁹⁶ ».

Il est par ailleurs significatif que Kundera recoure à des titres aussi faciles à mémoriser, qui sont allusifs et ne disent pas tout. Car, comme le remarque Leo Hoek, les intitulés ainsi libellés provoquent la séduction par leur condition d'« ellipse[s] contextuelle[s]²⁹⁷ ». En plus de cette fonction esthétique, ils promettent savoir et plaisir, ce qui en fait un acte de parole performatif²⁹⁸.

Néanmoins, en raison de leur décontextualisation et leur polysémie, les titres des romans de notre corpus jouent sur l'ambiguïté énonciative et l'horizon d'attente du lecteur. En effet, bien que résolument thématiques, ils interrogent en même temps l'identité générique des textes qu'ils désignent.

Ainsi, dans *La Lenteur*, premier texte écrit directement en français, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir une allusion à ce que François Ricard nomme, pour décrire une certaine « représentation esthétique » propre à l'écriture fictionnelle de Kundera, l'art du « roman-chemin » :

Le roman-chemin [...] se plaît à la lenteur et aux détours, multiplie les digressions, les intermèdes, les « haltes » philosophiques et ne craint ni les actions dites « adventices » ni les bifurcations dans l'*épisodique*, faisant en somme comme si l'auteur et le lecteur avaient du temps à perdre, ne comptaient pas leurs pas et

²⁹⁶ Dès son premier essai, Kundera est persuadé que le roman est un genre littéraire majeur qui consiste en l'exploration des aspects inconnus de l'existence par le truchement des « ego expérimentaux » que représentent les personnages, parfois aussi nommés « ego imaginaires » ou encore « ego existentiels » (*L'Art du roman* : 175).

²⁹⁷ Leo H. Hoek, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981, p. 187.

²⁹⁸ *Ibid.*

n'adoraient rien tant que de s'arrêter à tout moment pour converser et regarder le paysage.²⁹⁹

Contrairement à Theodor Adorno qui préconise que « les titres, comme les noms doivent désigner et non dire³⁰⁰ », le titre kundérien énonce et son rapport référentiel et son lien sémantique avec l'œuvre. Il en va ainsi de *L'Identité*. Ce second roman français de Kundera pose ouvertement la question générique. Le titre qu'il porte, en sus de la thématique encyclopédique énoncée de manière elliptique et qui dicte une interprétation de contenu, se veut également rhématique. Il commande une inférence interprétative qui, révisée à l'usage du texte, annonce déjà l'incertitude quant au statut narratif du récit.

Intitulé *La Fête de l'insignifiance*, le quatrième roman français de Kundera arbore un titre aussi ambigu que les deux premiers. D'un point de vue thématique, les termes « fête » et « insignifiance » renvoient à des référents inscrits dans la mémoire encyclopédique du lecteur. Parallèlement, ce titre fait écho au projet esthétique du personnage orthonyme de l'auteur qui, déjà dans *La Lenteur*, rêve d'écrire un roman où aucun mot ne serait sérieux. Pour s'en convaincre, lisons ce passage où Véra s'adresse à son mari :

Tu m'as souvent dit vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux. Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir. J'ai peur que le moment ne soit venu. Je veux seulement te prévenir : fais attention. »

[...]

« Te rappelles-tu ce que te disait ta maman ? J'entends sa voix comme si c'était hier : Milanku, cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra. Tu offenserai tout le monde et tout le monde finira par te détester. Te rappelles-tu ?

– Oui, dis-je.

– Je te préviens. Le sérieux te protégeait. Le manque de sérieux te laissera nu devant les loups. Et tu sais qu'ils t'attendent, les loups. (*La Lenteur* : 110-111)

²⁹⁹ François Ricard, « Mortalité d'Agnès », Postface à *L'Immortalité* de Milan Kundera, Paris, Gallimard, 1993, pp. 510-511.

³⁰⁰ Cité par J. Besa Camprubi, *Les Fonctions du titre, Nouveaux actes sémiotiques*, N° 82, Presses Universitaires de Limoges, 2002, p. 13.

Or, au lieu d'écouter les conseils de Véra, Kundera semble avoir exaucé pleinement, avec ce dernier roman en date, le vieux rêve esthétique qu'il caressait dans *La Lenteur* à travers le personnage orthonyme de Milanku.

Un autre type d'ambiguïté induit par l'appareil titulaire kundérien réside dans la confusion générique entre le roman et l'essai³⁰¹. Ces titres abstraits pourraient convenir à un traité de philosophie. Kundera révèle à ce propos que *La Vie est ailleurs* devait s'appeler initialement *L'Âge lyrique* : « Je l'ai changé au dernier moment sous la pression d'amis qui le trouvaient insipide et rébarbatif. En leur cédant, j'ai fait une bêtise. En effet, je trouve très bon de choisir comme titre d'un roman sa principale catégorie » (*L'Art du roman* : 45). C'est d'ailleurs pour cette raison que l'auteur qualifie le roman de quête intellectuelle à la poursuite de « définitions fuyantes » (*L'Art du roman* : 155) où les situations et les réflexions coexistent :

Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux [qui sont] « analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégories de l'existence. Le roman est bâti sur quelques catégories comme une maison sur des piliers. (*L'Art du roman* : 104)

La « catégorie » de chaque roman se trouve pour ainsi dire annoncée et énoncée dès le titre, lequel se joue des attentes du lecteur par un effet de suspense générique. La frontière entre le genre essayistique et le genre romanesque semble, *ipso facto*, ténue, même si le roman demeure la forme dominante : « [...] le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation. L'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits » (*L'Art du roman* : 45).

³⁰¹ Sur ce point, voir le troisième chapitre de cette partie.

Les tensions génériques qui découlent de l'ambiguïté des titres-concepts sont renforcées par d'autres effets de généricité cette fois-ci iconiques que semblent exercer les illustrations des romans de notre corpus.

1.2. Effets d'iconicité et mise en abyme

En guise de couverture, les romans français de Kundera affichent tous des représentations abstraites³⁰² dont l'iconicité et les conditions plastiques auxquelles elles sont réductibles ajoutent à l'« énigmaticité » du texte littéraire³⁰³. Ces illustrations semblent en dialogue constant avec l'œuvre romanesque dans la mesure où ils interrogent son identité générique en même temps qu'ils soulèvent un questionnement existentiel sur le statut de l'apparence dans un monde livré tout entier à la glorification de l'image du corps. De ce fait, elles ouvrent de singulières perspectives d'interprétation qu'il nous incombe d'explorer.

Illustrée par une peinture de Kristján Davidsson, la première de couverture de *La Lenteur* montre des couleurs primaires vives dont le mélange aléatoire vire au noir et semble construire un champ de formes centrifuges et flottantes. Ce refus ostentatoire de la figuration se prolonge dans la couverture des romans suivants qui affichent unanimement des esquisses de portraits aux contours indécis. Ainsi, la problématique du corps, en particulier celle du visage, semble préoccuper d'un commun accord et les auteurs de ces portraits et Kundera. En effet, ce dernier est persuadé que le visage « concentre plus d'attention et d'intérêt que le corps et encore plus que les draperies du fond » (*Les Testaments trahis* : 190). De plus, lieu par excellence du jeu des apparences et de l'identité, le visage est généralement le symbole iconographique de la connaissance et de la vérité.

³⁰² Par souci pédagogique, nous reproduisons en annexes les premières de couverture des romans de notre corpus.

³⁰³ Jean Bessière, *Énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XX^e siècle*, Paris, Puf, 1993.

Dans la construction des trois portraits que nous offrent les premières de couverture de *L'Identité*, *L'Ignorance* et *La Fête de l'insignifiance*, les visages sont très dépouillés. Nous observons une sobriété poussée jusqu'à l'extrême, une vacuité étrangement inquiétante et un trait rudimentaire sans relief ni profondeur qui président à leur exécution, donnant un sentiment d'échec devant l'illustration de la figure humaine. Ces aspects de figuration posent la problématique de la mimesis. En conséquence, la question plastique « qu'est-ce qu'une tête ? » et la question poétique « qu'est-ce qu'un roman ? » se recourent et interrogent l'identité générique à même le péri-texte.

L'Identité affiche une seconde illustration de Kristján Davidsson montrant un visage aux contours abstraits. Dépouillée de toute profondeur, la tête, longiligne, est représentée de face comme une simple sphère aux contours irréguliers et dont la surface est épurée à l'extrême. Dans cette matière à peine esquissée ressortent deux yeux surdimensionnés dont la disposition asymétrique fixe le spectateur et renforce l'expression désabusée du visage. Les yeux semblent traduire la perpétuelle interrogation existentielle de l'individu blasé. Il s'en dégage un sentiment de dérélition accentué par le rictus bougon et renforcé par le contraste entre, d'un côté, les contours chauds du visage exécutés en rouge orange, et, de l'autre, l'arrière-plan qui baigne dans la froideur sombre d'un intense vert bleu.

Pour sa part, la couverture de *L'Ignorance* arbore un collage de Marie José Paz. Le visage y est au cœur d'un fin système de correspondances métaphoriques entre l'intérieur et l'extérieur. Il se présente comme une palette de couleur jaune orange que tient une main curieusement bleue aux ongles teintés d'un rouge pourpre. En lieu et place des yeux, Marie José Paz a incrusté un fascinant paysage bucolique. En conséquence, la sensation visuelle est mise en exergue au détriment de l'organe de vision : les yeux sont métonymiquement relayés par ce qu'ils voient, un vaste champ parsemé d'arbres et de buissons qui s'étale devant une véranda blanche dans l'infinie profondeur de l'arrière-plan.

Dans cette forme-protée qui n'est ni tout à fait tête, ni tout à fait palette, l'omission plastique des organes auditif et olfactif exacerbe les autres sens en les rendant plus intenses. La sensation tactile est ainsi suggérée par la main bleue aux ongles rouge pourpre qui semble directement sortie d'un rêve fantastique. En revanche, la bouche apparaît plus vraie que nature avec ses lèvres pleines et saturées de rouge dont le beurre tendre accentue la sensualité humide et tranche avec la vacuité iconique du visage.

En choisissant ce collage pour illustrer la couverture de son roman, Kundera semble nous dire : « Toute matière est admissible dans un roman : comme dans un collage, l'unité ne dépend pas de l'homogénéité des matériaux ; c'est quelque chose de plus profond, de plus structurel, quelque chose de plus spirituel³⁰⁴ ».

La Fête de l'insignifiance présente en guise de couverture un dessin de Kundera qui montre la figure spectrale d'un visage en dislocation. L'architecture de la tête est réduite à minima. Les deux parties du visage sont divergentes. Cet effet de contraste est d'autant plus frappant au niveau des yeux où l'on note une évidente distorsion entre les dimensions plastiques du visage³⁰⁵. L'œil droit est ainsi représenté à l'intérieur, tandis que l'œil gauche semble échapper à l'orbite oculaire et à l'architecture de la face toute entière pour ne plus appartenir au visage. Mais il est récupéré par la main gauche, laquelle contraste avec l'absence de la main droite. Cette double distorsion au niveau aussi bien du visage que du corps traduit le refus catégorique de la représentation figurative.

Bref, mis à part *La Lenteur*, les romans français offrent une variation de portraits dans lesquels le regard est dissymétrique. Ironique, cette expression sans relief semble être un pied de nez à la représentation mimétique. Nous pouvons y voir par ailleurs une interrogation sur l'existence en l'associant avec les

³⁰⁴ Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer Weinmann (dir.), *Désaccords parfaits*, *Op. cit.*, p. 320.

³⁰⁵ Dans son essai intitulé *Une Rencontre*, Kundera évoque l'admiration de Bacon pour l'œuvre de Picasso qui aurait découvert, selon lui, « une *forme organique* qui se rapporte à l'*image humaine* mais en est une *complète distorsion* » (*Une Rencontre* : 18).

catégories romanesques énoncées dans les titres, à savoir la « lenteur », l' « identité », l' « ignorance » et l' « insignifiance », autant de thématiques développées au fil de ces « romans courts » dont les postfaces de François Ricard sont censées souligner l'authenticité en en proposant « une lecture plus pertinente » susceptible de renforcer leur textualité d'œuvres littéraires³⁰⁶.

1.3. La postface : Ricard lecteur de Kundera

François Ricard a commencé à rédiger les postfaces des romans de Kundera, et à en devenir le signataire privilégié, depuis la parution de son article « Le point de vue de Satan » dans la revue *Liberté*³⁰⁷. Le texte a plu au romancier, d'autant plus que le commentateur s'y était penché sur l'écriture de *La Vie est ailleurs* au lieu de son aspect politique. En effet, explique Ricard :

Ce n'était pas un grand texte, à vrai dire. Mais il se trouve que Kundera l'a aimé. Beaucoup aimé. Trop aimé, peut-être. Il a été touché, je suppose, par l'enthousiasme d'un jeune lecteur (j'avais trente ans) qui trouvait dans ses livres une sorte de révélation, l'expression la plus exacte, et grâce à elle la découverte, de sa propre vision du monde et de la vie. Mais, plus probablement, ce qui a retenu l'attention du romancier est le fait que je mettais surtout l'accent sur les qualités esthétiques de son œuvre et sur les questions et les hypothèses existentielles auxquelles elle me conduisait. Nous nous rappellerons que presque partout, dans ces années-là, y compris en France, l'auteur de *La Plaisanterie* était considéré généralement, sinon exclusivement, comme un représentant de la littérature « dissidente », c'est-à-dire comme l'un de ces écrivains (presque tous parisiens d'adoption) en qui l'on voyait avant tout des victimes de divers régimes autoritaires, de gauche comme de droite, d'Europe centrale comme d'Amérique latine, et de qui l'on attendait donc nécessairement des œuvres de dénonciation et de lutte politique. Or ce n'était pas du tout ainsi que se voyait Kundera, et mon article de *Liberté*, sans doute, lui a paru le signe que ses livres pouvaient échapper aux

³⁰⁶ Genette note que la pertinence de cette lecture que propose la postface d'une œuvre « s'entend aux yeux de l'auteur et de ses alliés ». Gérard Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 8.

³⁰⁷ François Ricard, « Le point de vue de Satan », *Liberté*, 21 (1), 1979.

lectures politiques et être compris autrement, dans un esprit plus proche de celui où lui-même les avait conçus...³⁰⁸

De l'aveu même de Ricard, la « pertinence » de ses postfaces réside non pas dans l'originalité de leur discours critique, mais dans la lecture empathique³⁰⁹ qu'elles proposent des romans de Kundera. C'est pour cette raison principale que le romancier demandera à ce que le premier article de Ricard soit repris comme préface à *La Vie est ailleurs*, avant de lui servir de postface. Quelques années plus tard, il lui commandera des postfaces pour tous ses romans parus en « Folio » chez Gallimard³¹⁰.

En tant que discours d'accompagnement, les postfaces de Ricard proposent des développements explicatifs afin de donner envie de redécouvrir les livres de l'auteur qui ont parfois été lus et interprétés pour leur seule dimension politique. Elles figurent comme un « *addendum* » à la suite d'une réédition dans la mesure où elles se présentent comme des postfaces ultérieures, et non pas comme des postfaces originales qui, selon la terminologie de Genette, accompagnent le texte dès sa première édition³¹¹. Elles permettent d'instaurer un dialogue avec le lecteur et canalisent son interprétation de l'œuvre.

En outre, Genette admet que, par son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective³¹².

³⁰⁸ François Ricard, *Le Roman de la dévastation. Variations sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. « Arcades », 2020, p. 6.

³⁰⁹ Contrairement à Noël Audet, dont nous avons vu à l'entame de notre thèse qu'il stigmatisait la lecture empathique de l'œuvre kundérienne, Ricard met en exergue ses affinités avec son « maître » qu'il dit accompagner « un peu comme Sancho son chevalier ». Plus loin, il file la métaphore de la relation magistrale : « Ainsi, peu à peu, de livre en livre, je mettais mes pas dans les siens, et il m'accueillait comme un marcheur solitaire accueille parfois un compagnon de route, ou un maître son élève. Un lien de confiance se créait entre nous, une complicité, voire une amitié, fondée sur le partage d'une même vision et d'un même amour du roman ». *Ibid.*, p. 7.

³¹⁰ Ricard continue à mettre en scène son statut de postfacier exclusif de l'œuvre kundérienne et à le motiver en ces termes : « Finalement, c'est dans une lettre écrite de la Martinique le 7 décembre 1991 qu'il [Kundera] m'a demandé de rédiger systématiquement des postfaces pour les éditions (ou les rééditions) en « Folio » de tous ses romans, les anciens comme les nouveaux. Sur le coup, j'ai beaucoup hésité, lui faisant valoir que ses livres se défendaient parfaitement tout seuls. Mais il n'a rien voulu entendre et a continué d'insister. Si bien que je me suis engagé de bonne grâce, considérant que cette « commande » était à la fois un grand honneur qu'il me faisait et l'occasion, pour moi, de poursuivre ma réflexion sur son œuvre, d'approfondir et de méditer les liens de toutes sortes, thématiques aussi bien que formels, que je voyais se tisser entre ses romans ». *Ibid.*, p. 7.

³¹¹ Gérard Genette, *Seuils, Op. cit.*, pp. 240-242.

³¹² *Ibid.*

Néanmoins, les postfaces de Ricard assument, en plus de leur rôle d' « *addendum* », l'une des fonctions cardinales de la préface, à savoir celle de guider le lecteur.

Par ailleurs, ces postfaces sont guidées par un principe de cohérence. Ricard s'applique à y montrer qu'il n'y a pas de rupture entre les cycles romanesques tchèque et français malgré le changement de langue : « c'est bel et bien du Kundera, et le lecteur de *La Vie est ailleurs* ou de *L'Insoutenable légèreté de l'être* se retrouvera ici dans un territoire stylistique et rhétorique familier³¹³ ».

Ricard se sert également des vertus de la postface pour fournir des clés de lecture. Il attire l'attention du lecteur sur la brièveté des quatre romans qui contrastent avec « l'ampleur et la construction élaborée³¹⁴ » des textes tchèques : « Avec *La Lenteur*, Kundera aborde donc pour la première fois une forme nouvelle, qu'on pourrait appeler le roman court³¹⁵ ». Cette innovation générique servira par la suite de fil conducteur aux trois postfaces ultérieures. Ricard y reviendra à plusieurs reprises pour confirmer son hypothèse de la naissance d'un nouveau cycle dans l'œuvre de Kundera. Néanmoins, le postfacier affirme que la brièveté et le changement de langue restent des éléments secondaires et que la grande nouveauté réside dans une scène du roman où le personnage orthonyme confie à sa femme vouloir écrire un « roman où aucun mot ne serait sérieux ». Pour Ricard, c'est ce vœu d'écrire un « roman absolu, un roman épuré, libéré de tout ce qui n'est pas lui-même, de tout ce qui n'est pas de son ordre propre, c'est-à-dire de l'ordre de la prose, de l'ordre du rire et de l'incertitude, de l'ordre satanique³¹⁶ », qu'il faut méditer car c'est là où réside la nouveauté du cycle français. Il précise ensuite que l'esthétique kundérienne du non-sérieux repose sur deux modes contrapuntiques : la parodie et l'idylle³¹⁷.

³¹³ François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », *Op. cit.*, p. 186.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 186.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 189.

³¹⁷ *Ibid.*

Comparée aux trois postfaces suivantes qui sont plutôt confirmatives, la première postface se démarque par son ton prospectif fondé sur l'hypothèse d'un nouveau cycle et un nouveau genre dans l'œuvre de Kundera. Dans le même esprit, la postface de *L'Identité* commence par un constat sur la ressemblance entre le second et le premier roman du cycle français : même brièveté, même composition impaire en 51 chapitres. Le postfacier y postule l'hypothèse que les deux romans feraient partie d'un nouveau cycle dont la caractéristique principale serait l'exploration d'une nouvelle forme, celle du « roman court » déjà annoncée dans la première préface.

Dans la troisième postface, le ton est plus catégorique : « Avec *La Lenteur* et *L'Identité*, *L'Ignorance* forme ce qu'on peut maintenant appeler le « cycle français » de l'œuvre romanesque de Milan Kundera, pour le distinguer des sept romans qui, de *La Plaisanterie* à *L'Immortalité*, en constituaient le « cycle tchèque »³¹⁸ ». Ricard note cependant que le changement de langue reste superficiel : « le lecteur familier du Kundera tchèque se sent d'emblée chez lui en abordant le Kundera français : c'est la même « voix », la même « méthode », le même univers esthétique³¹⁹ ». Par conséquent, au-delà de la nouvelle langue d'écriture, l'élément novateur le plus important réside, selon Ricard, dans le changement de la forme générique, et, donc, le choix du « roman court » dont la gageure esthétique se manifeste dans sa capacité de « contenir dans un minimum d'espace textuel une variété et une densité dramatiques et sémantiques maximales³²⁰ ». Ricard insiste également sur un aspect technique que les romans français de Kundera auraient pu résoudre et qui est lié à la mémoire du lecteur. Or ces romans ont pour vocation de réduire à l'extrême le temps de la

³¹⁸ François Ricard, « Le piège de l'émigration », *Op. cit.*, p. 232.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 233. Scarpetta abonde dans le même sens : « Tout se passe, en somme, comme si Kundera écrivait, depuis le début, un même long roman – dont l'unité ne serait pas assurée, comme dans le cycle balzacien, par le retour des personnages mais par celui d'un même arsenal thématique, sans fin varié, réactivé, prolongé, développé, corrigé ». Guy Scarpetta, « Jeux de l'exil et du hasard », *Le Monde diplomatique*, mai 2003.

³²⁰ François Ricard, « Le piège de l'émigration », *op. cit.*, p. 234.

lecture, sans pour autant réduire l'abondance et la diversité de la matière romanesque³²¹.

Dans la dernière postface qui accompagne *La Fête de l'insignifiance*, Ricard évoque cette « liberté vespérale³²² » de l'âge mûr qui permet à l'écrivain d'œuvrer dans une liberté totale et sans nul souci pour la critique et la réception de son œuvre. Nous apprenons par ailleurs que les romans du cycle français sont écrits dans la forme musicale de la fugue et que le dernier roman, composé en sept parties et plusieurs chapitres à l'instar des romans tchèques, serait la « synthèse », voire l'« aboutissement » d'une longue carrière littéraire³²³.

Bref, il est significatif de noter que ce discours ricardien de légitimation procède de la lecture empathique d'un postfacier qui, bien plus tard, sera chargé de la préface et de la biographie de Kundera dans la célèbre édition de La Pléiade. Cette double consécration scellera à jamais le destin commun du romancier et de son commentateur, lequel se trouve pour ainsi dire récompensé pour la « pertinence » de ses commentaires qui soulignent, chaque fois et avec une justesse rare, les aspects fondamentaux de la poétique kundérienne. L'un de ces aspects réside sans aucun doute dans le statut générique de « romans courts » que Ricard donne aux textes français de Kundera et par lequel ils s'assimilent à l'esthétique de la nouvelle.

1.4. Une transition par la nouvelle

Avant d'examiner les affinités génériques entre l'esthétique de la nouvelle et les romans français de Kundera, revenons sur le rôle capital qu'a joué la nouvelle dans l'évolution artistique de l'auteur.

³²¹ *Ibid.*, p. 237.

³²² François Ricard, « L'insignifiance est une fête », postface à *La Fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 127.

³²³ *Ibid.*, p. 128.

En effet, c'est par l'entremise de la nouvelle que l'auteur a réussi sa transition générique de la poésie et du théâtre à la prose romanesque. Kundera confie ainsi lui-même avoir trouvé son chemin de romancier grâce à sa première nouvelle « Moi, un lamentable Dieu », en 1958 :

[...] pour la première fois, [...] je m'étais alors trouvé moi-même, comme on dit, [...] j'avais trouvé mon ton, la distance ironique à l'égard du monde et de ma propre vie, bref, mon chemin de romancier ; en effet, ce n'est qu'à partir de ce moment que commence mon évolution littéraire continue qui m'a apporté, il est vrai, bien des surprises mais plus jamais aucun changement essentiel dans mon orientation esthétique.³²⁴

Dans *Les Testaments trahis*, Kundera évoque son baptême du feu dans ces termes : « C'est par ces nouvelles [*Risibles amours*] que, vingt ans avant, j'avais commencé mon itinéraire de prosateur » (*Les Testaments trahis* : 203). Chvatik explique l'importance de ce recueil dans la trajectoire du romancier en précisant que sa première œuvre en prose, la nouvelle « Moi, un lamentable dieu », a été publiée en 1963 avec « Petite sœur de mes petites sœurs » et « Personne ne va rire » sous le titre *Risibles Amours*. Ce premier cahier de *Risibles Amours*, ajoute Chvatik, porte en sous-titre la mention générique « Trois anecdotes mélancoliques », ce qui en souligne le caractère de nouvelles indépendantes dont le seul lien qui les tient ensemble est l'unité thématique³²⁵.

D'un point de vue narratif, l'aspect anecdotique et ludique domine dans ces récits drolatiques qui cultivent l'esprit du non-sérieux et le plaisir de la fabulation. Chvatik constate par ailleurs :

[...] c'est précisément dans ces textes plus courts qu'il [Kundera] a développé son art du récit, essayé différents masques narratifs et différentes stratégies, et trouvé la voie de ses romans. Je considère *Risibles Amours*, même si l'ouvrage n'a pris sa forme définitive qu'en 1970, soit cinq ans après *La Plaisanterie*,

³²⁴ Cité par Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Op. cit., p. 241.

³²⁵ *Ibid.*, p. 50.

comme l'initiation de Kundera à l'œuvre romanesque, comme son ouverture artistique.³²⁶

Dans le même ordre d'idées, Bertrand Vibert soutient que *Risibles Amours* peut être lu comme un « laboratoire » qui annonce la forme que prendront ultérieurement les romans de Kundera³²⁷. Nemcova Banerjee abonde dans le même sens. Selon elle, ce « livre-laboratoire » annonce « la structure elliptique des romans à venir de Kundera »³²⁸. Le recueil de nouvelles *Risibles Amours*, ajoute-t-elle, servirait d'ouverture à l'œuvre du romancier : « nous pouvons considérer *Risibles amours* comme un maillon expérimental dans la chaîne de ses romans, et la source de quelques-uns de ses thèmes majeurs³²⁹ ».

Le Livre du rire et de l'oubli a été, lui aussi, conçu d'abord comme recueil de nouvelles. Kundera relate comment, après son déménagement en France en 1975, il s'est mis à écrire un nouveau recueil de courts récits indépendants. Après avoir terminé le deuxième, il s'est aperçu qu'il écrivait en fait « un roman en sept parties indépendantes mais à tel point unies que chacune d'elles, lue isolément, perdrait une grande partie de son sens » (*Les Testaments trahis* : 203). Une fois le livre achevé, il l'a intitulé *Le Roman du rire et de l'oubli*. L'un de ses amis, critique littéraire de son état, lui aurait suggéré de changer le mot « roman » par le mot « livre » : « Ne voulant pas provoquer, ni chez mes lecteurs ni chez les critiques, une discussion inutile sur le genre de mon ouvrage, j'ai suivi son conseil. (Je ne nie pas que, ensuite, je l'ai regretté)³³⁰ ».

Du point de vue de sa généricité, ce livre a divisé la critique. Là encore, Kundera tranche. En dépit de l'absence d'unité d'action, il s'agit bel et bien d'un roman, « un roman en forme de variations », assure-t-il :

[...] dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la cohérence de l'ensemble est créée *uniquement* par l'unité de quelques thèmes (et motifs) qui sont variés. Est-ce un

³²⁶ *Ibid.*, p. 41.

³²⁷ Bertrand Vibert, « L'entre-deux de *Risibles amours* et du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera : recueils de nouvelles ou romans ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 4, décembre 2014, p. 927.

³²⁸ Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, *Op. cit.*, p. 63.

³²⁹ *Ibid.*, p. 64.

³³⁰ Cité par Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 242.

roman ? Oui, selon moi. Le roman est une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires. (*L'Art du roman* : 101-102)

À travers cette large définition du roman, Kundera suggère qu'il serait réducteur de déterminer le genre uniquement par sa forme, alors que cet art européen a depuis toujours cultivé une « liberté quasi illimitée » (*L'Art du roman* : 103). L'auteur persiste ainsi à souligner le caractère romanesque de ses premiers récits. D'ailleurs, les éditions allemande et espagnole font apparaître le recueil sous le titre *Le Livre de risibles amours*. Les récits y sont désignés non pas comme des nouvelles, mais comme les différentes parties d'un roman :

[...] en donnant à chaque partie le caractère d'une nouvelle j'ai rendu inutile toute la technique apparemment inévitable de la grande composition romanesque. J'ai rencontré dans mon entreprise la vieille *stratégie de Chopin*, la stratégie de la *petite composition* qui n'a pas besoin de passages a-thématiques. (Est-ce que cela veut dire que la nouvelle est la petite forme du roman ? Oui. Il n'y a pas de différence ontologique entre nouvelle et roman, alors qu'il y en a entre roman et poésie, roman et théâtre. Victimes des contingences du vocabulaire, nous n'avons pas un terme unique pour embrasser ces deux formes, grande et petite, du même art). (*Les Testaments trahis* : 203)

C'est d'ailleurs pour cette raison que Kundera est persuadé que le *Décameron* de Boccace « est une des premières tentatives de créer une grande composition de la prose narrative et qu'en tant que tel il fait partie de l'histoire du roman *au moins* comme son inspirateur et précurseur » (*L'Art du roman* : 103).

Il appert donc que par leur brièveté et la simplicité de leur composition, les textes français de Kundera, contrairement aux romans du cycle tchèque, se rapprochent davantage de la nouvelle que du genre romanesque. Toutefois, malgré leur convergence évidente vers ce que Ricard nomme le « roman court », ils ne renoncent pas à « représenter la profusion de tout un univers » dont parle George Lukács dans sa tentative de définition de la nouvelle :

L'essence de la nouvelle, c'est en quelques mots la vie d'un homme exprimée par la force infiniment sensible de l'heure où se joue son destin. La différence d'étendue de la nouvelle et du roman ne fait que symboliser [...] le fait

que le roman restitue aussi dans son contenu la totalité d'une vie, en plaçant l'homme et son destin dans la pleine profusion de tout un univers, et que la nouvelle ne remplit cette fonction que d'un point de vue formel, en façonnant un épisode vécu de manière si sensible qu'à côté de sa portée universelle tous les autres moments de l'existence deviennent superflus.³³¹

L'un des traits spécifiques qui rapproche ces « romans courts » de l'esthétique de la nouvelle se traduit par leur caractère fragmentaire de « petites compositions » à la Chopin.

1.5. Le dialogisme fragmentaire

En effet, la fragmentarité des romans du cycle français est un trait de composition original. *La Lenteur* et *L'Identité* se composent ainsi de 51 chapitres, *L'Ignorance* en fait 53, tandis que *La Fête de l'insignifiance* est fragmentée en 45 petits chapitres.

La première remarque que l'on peut faire en ce qui concerne cette technique de composition fragmentaire est qu'elle est fondée sur une structure impaire. Une telle façon d'envisager la forme romanesque est d'inspiration musicale, nous explique Kundera :

Les nombres ont une signification non pas magique, mais complètement rationnelle. Si on divise un roman en deux, quatre ou huit parties, le roman a tendance à se couper, se scinder en deux moitiés. Il n'est pas suffisamment lié, uni, compact. Pour créer une vraie unité de la construction, cette construction doit être indivisible.³³²

Contrairement aux trois autres romans du cycle français, *La Fête de l'insignifiance* déploie un appareil titulaire suffisamment varié pour que nous nous y attardions. Grâce à l'intertitrage, le texte exhibe sa propre structure discontinue. À la manière des romans du cycle tchèque, il est composé de sept parties

³³¹ Cité par François Genton, « Goethe, le roman et la nouvelle : le cas des *Affinités électives* », Cahiers d'études italiennes, 10 | 2010. [En ligne]. <<https://cei.revues.org/177>> Consulté le 20 avril 2020.

³³² Cité par Norman Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Op. cit.*, p. 24.

portant chacune un titre thématique. Les parties sont divisées en courts chapitres ne dépassant guère deux ou trois pages.

Les intertitres fonctionnent comme des résumés, des canevas souvent parodiques du récit. Ils rappellent constamment l'état de la lecture. En ce sens, ce sont tantôt une réponse par anticipation aux attentes du lecteur, tantôt une forme de validation de son travail interprétatif ou encore une invite au lecteur pour coopérer au processus textuel de signification.

Il est à noter par ailleurs que Kundera recourt dans son dernier roman aux longs titres-arguments de la Renaissance, rendant ainsi hommage à l'esthétique du roman pré-balzacien qui était indifférente à l'impératif de la vraisemblance. Maixent remarque fort à propos que « les intertitres sont l'un des maillons de cette stratégie [de déréalisation] [...] ils détruisent en bonne partie l'illusion en révélant par anticipation la quintessence de la section³³³ ». De surcroît, le jeu des titres et des intertitres rompt par avance la tension dramatique de la partie ou du chapitre qu'ils sont censés introduire.

À cet effet, Susini-Anastopoulos constate que le regain d'intérêt pour l'écriture « fragmentaire, fragmentale, fragmentiste, voire fractale, est sans doute imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion³³⁴ ». Elle y voit les symptômes d'une triple crise :

[...] le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre.³³⁵

³³³ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 103.

³³⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p.1.

³³⁵ *Ibid.*, p. 2.

Dans sa tentative de saisir par le truchement du roman ce qu'il appelle les « paradoxes terminaux » de notre existence plurielle, éphémère et aléatoire, Kundera opte donc pour l'écriture fragmentaire, car elle est la mieux à même de cerner la complexité d'une réalité aussi hybride que fuyante³³⁶. Pour invalider ainsi les métarécits modernes et déconstruire toute tentative de totalisation, la fragmentarité reste un ultime recours, car la vérité ne peut être que partielle, polysémique et relative.

Néanmoins, bien que la fragmentarité soit patente dans les romans en français de Kundera, elle est neutralisée par la force centripète des thèmes de la légèreté, de l'insouciance et du non-sérieux, qui reviennent comme des leitmotivs et disséminent l'œuvre de leur bonne humeur. Les fragments se trouvent ainsi aimantés, greffés autour d'un thème, ce qui leur permet d'aboutir à cette forme de « roman absolu » que Barthes appelle de ses vœux : « L'art du roman exclut toute continuité. Le roman doit être un édifice dans chacune de ses périodes, chaque petit morceau doit être quelque chose de coupé, limité, un tout valant pour lui-même³³⁷ ».

Vu sous cet angle, le fragment devient un outil esthétique pour retranscrire l'indicible et l'irreprésentable. De même, il s'avère suggestif, polysémique, multi-référentiel et, en cela, il donne de la profondeur à l'œuvre. Il en va ainsi de *La Fête de l'insignifiance*.

Les intertitres qui fragmentent la matière de ce roman en 45 petites séquences portent des dénominations qui contribuent à définir de quelle manière et à quel titre le texte doit être reçu. Ainsi, des intitulés comme « Ramon se promène dans le jardin du Luxembourg », « Ramon en visite chez Charles », « Staline et Kalinine s'évadent », traduisent explicitement une intention narrative ; tandis que d'autres programment une lecture à cheval entre le roman et

³³⁶ Susini-Anastopoulos affirme justement que « l'idée de base de l'auteur de fragments confronté à la question du savoir, c'est sans doute que nul n'est habilité à s'arroger le point de vue de la maîtrise absolue et de la totalité, pour la simple raison qu'elle nous est refusée. » *Ibid.*, p. 129.

³³⁷ Roland Barthes, « La préparation du roman : l'œuvre comme volonté », *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Seuil, 1980, p. 1305.

l'essai : « Alain médite sur le nombril », « La fois suivante, Charles donne à ses amis une conférence sur Kalinine et sur la capitale de la Prusse », « La leçon de Ramon sur le brillant et l'insignifiant », « Lamento de Ramon sur la fin des blagues », « Le monde selon Schopenhauer ».

Par ailleurs, nous observons la présence de nombreux intertitres dont la fonction didascalique dénote une volonté assumée de théâtralisation du récit : « Les héros se présentent », « Charles rêve d'une pièce pour le théâtre de marionnettes », « La Franck s'en va », « Ramon s'en va », « Arrive D'Ardelo », « Arrivent un chasseur et un pisseur »³³⁸.

En revanche, certains intertitres annoncent un discours anecdotique qui confine au style de la nouvelle. C'est le cas de la brève séquence intitulée « Les vingt-quatre perdrix », et, en particulier, de la triple suite titulaire (« Une femme sort de sa voiture », « Elle tue », « Elle revient à la maison »), qui, en condensant les événements et en mettant l'accent sur les rebondissements principaux de l'intrigue, exploite le potentiel narratif de la technique du sommaire propre à la nouvelle.

Bien mieux, il arrive que l'intertitre mentionne sans détour la catégorie générique du texte, en précisant s'il faut s'attendre à une méditation, à un discours didactique, à une narration onirique ou à un dialogue. Comme le souligne Maingueneau, de telles indications génériques, inscrites à même l'appareil titulaire de manière directe (méditation, leçon, conférence, dialogue), ou suggestive, « participent d'un acte de positionnement à l'intérieur d'un certain champ et qui est associé à une mémoire intertextuelle³³⁹ ». De plus, précise Maingueneau, les titres intérieurs entretiennent avec le texte qu'ils chapeautent les mêmes rapports que le titre d'ensemble de l'œuvre ou le titre de partie. Ce sont des modalités de reprise qui annoncent et condensent le contenu narratif des séquences qu'ils désignent. Le texte de fiction se lit, par rapport à ces éléments

³³⁸ Sur cette volonté assumée de théâtralisation du récit, voir le chapitre suivant dans lequel nous analysons la présence du théâtre dans les romans français de Kundera et les effets de généricité qui en découlent.

³³⁹ Dominique Maingueneau, « Genres de discours et modes de généricité », *Op. cit.*, p. 35.

intertitulaires, comme contextualisation dialogique des interrogations supportées par l'intertitre³⁴⁰. Ce dernier se donne comme une opération stratégique de l'écriture : la mise en place d'un processus d'intertitraison équivaut en effet, chez Kundera, à une invention visant à installer dans le texte une cohérence narrative et un cheminement dialogique susceptible de réaliser cette double exigence à la fois de brièveté et de profondeur sémantique que sous-tend, d'un autre côté et à sa propre manière, la technique de l'ellipse.

1.6. Des récits elliptiques

La concision apparaît d'emblée comme un procédé fortement investi par Kundera dans l'ensemble de ses romans français. Ce choix esthétique a été pertinemment relevé par Ricard dès la parution de *La Lenteur*. Dans sa postface, il s'arrête sur la brièveté du récit et en fait un trait distinctif qui sera par la suite commun aux quatre textes du cycle français : « Avec *La Lenteur*, Kundera aborde donc pour la première fois une forme nouvelle, qu'on pourrait appeler le roman court, dont l'esthétique se rapprocherait de celle de la nouvelle par l'exigence de concentration et de « rapidité » narrative³⁴¹ ».

La forme générique brève du « roman court » est un rempart contre l'encombrement des détails descriptifs. Elle permet de contenir en marge du récit les effets de réel. Illustrons notre propos :

Il [le rêve de Chantal] était peuplé exclusivement de gens de son passé : sa mère (morte depuis longtemps) et surtout son ancien mari (elle ne l'a pas vu depuis des années et il n'était pas ressemblant, comme si le metteur en scène du rêve s'était trompé dans le casting) ; il était là avec sa sœur, dominatrice et énergique, et sa nouvelle épouse (elle ne l'a jamais vue ; pourtant, dans le rêve, elle ne doutait pas de son identité) [...] (*L'Identité* : 13)

Grâce à l'usage de la parenthèse, Kundera parvient à concilier le besoin vital d'illusion et l'impératif de concision. En outre, utilisée avec humour et

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », *Op. cit.*, p. 186.

ironie, la parenthèse souligne la superficialité du détail réaliste et son caractère adventice³⁴². L'économie des descriptions sommaires isolent les traits distinctifs essentiels du décor, du physique de chaque personnage mais le plus souvent de façon schématique. Ainsi, dans *L'Identité*, nous ne savons par exemple pas l'âge exact de Chantal, si ce n'est qu'elle a quatre ans de plus que son compagnon Jean-Marc, et qu'elle est au stade de la ménopause. L'inutilité d'une telle information civile est mise en scène dans un passage de *La Fête de l'insignifiance*, où Alain prend la défense de Madeleine, sa compagne malmenée par Caliban qui la traite d'ignorante :

- Elle n'a que vingt ans, dit doucement Alain pour défendre sa petite amie.
- Si je compte bien, intervint Charles, ta Madeleine est née quelque quarante ans après la mort de Staline. Moi, avant de naître, j'ai dû attendre dix-sept années après sa mort. Et toi, Ramon, quand Staline est mort – il fit une pause pour calculer puis, un peu embarrassé – : Mon Dieu, tu étais déjà au monde !
- J'ai honte, mais c'est vrai. (*La Fête de l'insignifiance* : 30)

Faisons le jeu du narrateur auctorial et poursuivons les déductions de Charles. Si nous comptons aussi bien que ce dernier, étant donné que Staline est mort en 1953, Madeleine serait née en 1993. Quant à Charles, il serait venu au monde en 1970. Mais à quoi bon tous ces calculs superfétatoires dans un univers fictionnel que le romancier souhaite résolument inscrire en faux contre l'esthétique de la mimesis ? C'est justement cette problématique de l'inanité de la vraisemblance romanesque qui est mise en scène dans le passage ci-dessus, et ce, d'une manière ludique qui table sur la connivence du lecteur.

Comme le remarque Maixent, le réalisme se voit brocarder comme une entrave au tempo rapide du roman court : « Le réalisme est un *pensum*, il alourdit considérablement le récit, lui fait perdre de son énergie, et par conséquent de sa force créatrice³⁴³ ». Par sa « forme brève, ciselée, étroitement sertie³⁴⁴ »,

³⁴² Nous reviendrons plus en détails sur l'emploi de la parenthèse dans le dernier chapitre de la troisième partie de notre thèse.

³⁴³ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 55.

³⁴⁴ *Ibid.*

cette écriture spécifique aux romans français tire parti de l'esthétique de la nouvelle en privilégiant l'essentiel. Son tempo est extrêmement rapide. Les événements s'y déroulent simultanément, comme dans les trois dernières séquences de *La Fête de l'insignifiance* où les actions semblent se passer dans un présent distendu. Il en résulte une intensité d'actions et de dialogues dont l'effet est renforcé par la technique de l'ellipse. Celle-ci occupe une place à part dans le programme poétique d'un romancier qui, remarque Ricard, s'ingénie à mettre au point, dans son œuvre fictionnelle écrite en français, une nouvelle forme générique « capable de contenir dans un minimum d'espace textuel une variété et une densité dramatiques et sémantiques maximales³⁴⁵ ». Lisons Kundera lui-même dans le texte :

Saisir la complexité de l'existence dans le monde moderne exige, me semble-t-il, une technique de l'ellipse, de la condensation. Autrement, vous tombez dans le piège d'une longueur sans fin. *L'Homme sans qualités* est l'un des deux ou trois romans que j'aime le plus. Mais ne me demandez pas d'admirer son immense étendue inachevée. Imaginez un château si énorme qu'on ne peut l'embrasser du regard. Imaginez un quatuor qui dure neuf heures. Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple. À la fin de votre lecture, vous devez être encore en mesure de vous rappeler le commencement. Autrement le roman devient informe, sa « clarté architectonique » s'embrume. [...] L'art de l'ellipse me paraît donc une nécessité. Elle exige d'aller toujours directement au cœur des choses. En ce sens-là, je pense au compositeur que j'admire passionnément depuis mon enfance : Leos Janacek. Il est l'un des plus grands de la musique moderne. À l'époque où Schönberg et Stravinski écrivent encore des compositions pour grand orchestre, il se rend déjà compte qu'une partition pour orchestre ploie sous le fardeau des notes inutiles. C'est par cette volonté de dépouillement qu'a commencé sa révolte. [...] Avec le roman, c'est à peu près pareil : lui aussi est encombré par la « technique », par les conventions qui travaillent à la place de l'auteur : exposer

³⁴⁵ François Ricard, postface à *L'Ignorance*, *Op. cit.*, p. 234.

un personnage, décrire un milieu, introduire l'action dans une situation historique, remplir le temps de la vie des personnages avec des épisodes inutiles ; chaque changement du décor exige de nouvelles expositions, descriptions, explications. Mon impératif est « janacekien » : débarrasser le roman de l'automatisme de la technique romanesque, du verbalisme romanesque, le rendre dense. (*L'Art du roman* : 90-91)

Ce programme poétique, fondé sur le dépouillement romanesque radical, trouve en effet sa concrétisation la plus parfaite dans le cycle français où les ruptures temporelles émaillent le récit et où le développement de l'histoire est spécifiquement concentré sur les éléments narratifs les plus essentiels. Il n'y a par exemple pas de développements inutiles sur les lieux dont le choix est parfois aléatoire : « Quant au bout d'une semaine Alain revit ses copains dans un bistrot (ou chez Charles, je ne sais plus), il interrompit tout de suite leur bavardage » (*La Fête de l'insignifiance* : 37). Ici, l'alternative ironique du narrateur est un pied de nez au mimétisme du roman traditionnel. Il n'y a pas d'épanchement sur la psychologie des personnages. En effet, même lorsque le narrateur se trouve dans l'obligation de donner un commentaire sur l'attitude de tel ou tel personnage, il désamorce la tentation psychologisante par une subtile adresse au lecteur :

C'est ainsi depuis son enfance, [dit le narrateur qui décrit ainsi l'attitude paradoxale de la mère d'Irena envers sa fille] : tandis que la mère s'occupait tendrement de son fils comme d'une fillette, elle était envers sa fille virilement spartiate. Veux-je dire qu'elle ne l'aimait pas ? À cause, peut-être, du père d'Irena, son premier mari qu'elle avait méprisé ? Gardons-nous de cette psychologie de pacotille. (*L'Ignorance* : 27)

Il n'y a pas de remplissage à la manière du roman dix-neuviémiste non plus. Tout est concentré autour d'un fil thématique. L'accent est mis sur l'essentiel, sans fioritures ni ambages, comme à l'orée de *L'Identité*, où le cadre dans lequel évolueront tous les personnages du roman, est posé en à peine deux phrases : un hôtel en marge d'une ville côtière.

Dans *Le Rideau*, Kundera relate une anecdote édifiante à ce propos : avant de publier son *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert a parlé de son projet avec son ami Tourgueniev. L'écrivain russe, en vieux maître avisé des ressources comiques de la nouvelle, lui a recommandé de traiter le thème très brièvement, car, explique-t-il :

Cette histoire ne peut garder son efficacité comique que sous la forme d'un récit court ; la longueur la rendrait monotone et ennuyeuse, sinon complètement absurde. Mais Flaubert persiste ; il explique à Tourgueniev : Si [ce sujet] est traité brièvement, d'une façon concise et légère, ce sera une fantaisie plus ou moins spirituelle, mais sans portée et sans vraisemblance, tandis qu'en détaillant et en développant, j'aurais l'air de croire à mon histoire, et on peut faire une chose sérieuse et même effrayante. (*Le Rideau* : 151)

Cet échange épistolaire entre deux sommités de la littérature du 19^e siècle résume à lui seul la béance entre deux conceptions antithétiques du roman : d'un côté, l'esprit de sérieux dont l'expression artistique dépend, pour prendre forme, de la force du détail et des développements réalistes ; de l'autre, l'impératif de concision et de brièveté qui sont les plus à même de rendre l'esprit comique et l'atmosphère légère dans laquelle doit baigner le roman. Or, les « romans courts » de Milan Kundera sont solidement ancrés dans l'esprit de l'humour qu'ils réinvestissent comme antidote face au sérieux et à la gravité du monde, et, dans cette perspective, ils s'ingénient à lutter contre l'hypertrophie de l'expression en promouvant le rythme rapide de la fugue.

1.7. Le rythme de la fugue

Suite à la sortie de *L'Identité*, son deuxième roman de la série française, Kundera a déclaré : « De l'art de la sonate je suis entré dans l'art de la fugue : un format plus court, un seul bloc indivisible, avec les mêmes thèmes et motifs [...] sans cesse présents, sans cesse variés³⁴⁶ ». C'est ainsi qu'il met l'accent

³⁴⁶ Éva Le Grand, « Roman de l'existence, ou l'imaginaire de l'exil », *Spirale*, N° 190, mai-juin 2003, p. 56.

sur la structure musicale de ses romans et la différence d'ordre compositionnelle entre les deux cycles de son œuvre. Le premier cycle exploite la forme magistrale de la sonate ; en revanche, le second s'inspire plutôt de la petite composition fuguée. Le compositeur français Marcel Dupré définit la fugue en ces termes :

La fugue (de *fuga*, fuite) est une forme de composition musicale dont le thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, semble sans cesse *fuir*. [...] La fugue est fille du contrepoint [...]. Empruntant les voies de l'imitation, du canon et du *ricercare*, elle naît de l'évolution de l'écriture polyphonique et contrapuntique.³⁴⁷

Selon Jørn Boisen, à qui l'on doit une étude consacrée à l'examen de la composition de *La Lenteur*, la fugue comporte trois parties. Elle s'ouvre sur l'*exposition* qui introduit ainsi le thème (ou *sujet* de la fugue), suivi d'une *réponse* imitant le sujet, d'un *contre-sujet* et, enfin, de diverses *transitions* entre les motifs. La *modulation* intervient ensuite. Celle-ci joue par un travail d'enrichissement complexe des tonalités sur la variation des éléments précédents dont la diversité culmine en *strette*, jeu « serré » qui constitue la troisième partie de la fugue et sur lequel l'œuvre se termine³⁴⁸.

Du point de vue de leur composition, les quatre romans du cycle français imitent donc la structure musicale de la fugue et son tempo rapide. Sur les 51 petits chapitres dont se compose *La Lenteur*, par exemple, nous remarquons que les seize premiers correspondent à l'*exposition*, dans la mesure où ils introduisent les thèmes et les fils de l'intrigue, ainsi que la stratégie narrative adoptée selon un tempo lent qui privilégie les passages méditatifs sur la lenteur et la vitesse, l'« imagologie », l'« infantocratie », le kitsch ou l'érotisme. De plus, la nouvelle « Point de lendemain » de Vivant Denon sert de contrepoint

³⁴⁷ Marcel Dupré, « Fugue », *Encyclopædia Universalis*. [Enligne]. <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/fugue/>> Consulté le 22 avril 2020.

³⁴⁸ Jørn Boisen, « Polyphonie et univocité dans *La Lenteur* de Milan Kundera », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N° 55, 2003, p. 548.

intertextuel au fil narratif principal focalisé sur l'histoire respective de Vincent et du savant tchèque.

Cette exposition, qui occupe les seize premiers chapitres du roman, nous renseigne par ailleurs sur les stratégies scripturales adoptées dans ce roman en forme de fugue. Les séquences y sont indépendantes et ne suivent aucun enchaînement causal. L'action est souvent interrompue pour laisser place à la pause méditative. Qui plus est, il n'y a aucune homogénéité entre les chapitres dont le ton et la consistance varie de l'un à l'autre. Or, il est évident que cette hétérogénéité formelle va à contre-courant de la structure traditionnelle du roman, dont l'unité d'action est remplacée ici par la narration polyphonique, laquelle favorise le feuilletage des voix et l'entrecroisement des consciences qui se posent sur la même histoire et l'appréhendent de manière à chaque fois nouvelle.

L'impression d'hétérogénéité qui ressort de la disparité formelle et narrative est neutralisée grâce à deux moyens subtilement combinés. Le premier réside dans l'importance que revêtent les thèmes et les motifs en tant qu'harmonisateurs des différentes voix et lignes narratives. D'ailleurs, sur le rôle fondamental que jouent les thèmes dans la composition de ses romans, Kundera écrit :

Depuis toujours je les construis sur deux niveaux : au premier niveau, je compose l'histoire romanesque ; au-dessus, je développe des thèmes. Les thèmes sont travaillés sans interruption *dans* et *par* l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter l'histoire, il devient plat. En revanche, un thème peut être développé seul, en dehors de l'histoire. Cette façon d'aborder un thème, je l'appelle *digression*. Digression veut dire : abandonner pour un moment l'histoire romanesque. [...] Considérée de ce point de vue, la digression n'affaiblit pas mais corrobore la discipline de la composition. (*L'Art du roman* : 103)

Le second moyen a trait au lien étroit entre les passages narratifs et les séquences méditatives. Cette interdépendance entre récit et digression méditative empêche que le roman ne se transforme en traité philosophique. Ainsi les méditations sont-elles intimement liées aux personnages et aux thèmes. Elles n'ont pas le caractère de spéculations abstraites et demeurent ouvertes par la légèreté de leur ton ludique et la polysémie de leur contenu sémantique.

À partir du chapitre (17) de *La Lenteur*, nous assistons à la modulation qui occupe 28 chapitres. Au cours de cette phase, le rythme s'accélère et le jeu avec les thèmes et les personnages en devient allègre :

A l'*adagio* du premier mouvement succède un *allegro* joyeux. Les différentes lignes de l'intrigue se croisent, s'entremêlent et finissent par se nouer en un véritable schéma de comédie avec tous les attributs du genre : quiproquos, imbroglios, rebondissements, coups de théâtre à la limite de l'invraisemblable, à la différence près qu'ici la comédie se termine par la déroute de tous les protagonistes.³⁴⁹

Lors de la modulation, les différents thèmes et sous-thèmes sont considérés du point de vue de plusieurs personnages. Une telle variation donne lieu à l'émergence de voix divergentes qui enrichissent ainsi la sémantique ouverte du roman par de nouveaux contrastes thématiques.

Les événements montent subitement crescendo dans les sept derniers chapitres du roman, et virent au burlesque. Nous assistons à une débâcle générale : aucun personnage ne sort gagnant de l'expérience prosaïque et subversive du roman. Après cet imbroglio, la narration s'arrête pour laisser place à une ultime méditation romanesque, avant le baisser du rideau final. Le récit s'achève après avoir fait le tour des éléments qui entrent dans la composition de la fugue.

En résumé, l'analyse générique des romans français de Milan Kundera révèle, dans ce chapitre, deux traits principaux sur lesquels repose leur écriture

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 552.

si particulière de « romans courts », à savoir la brièveté du récit et la simplicité de l'intrigue. L'évidente économie de leur énonciation tranche nettement avec les « grandes machines narratives » de la période tchèque et les rapproche davantage de l'esthétique de la nouvelle. Néanmoins, ces récits brefs renferment une densité sémantique insoupçonnable qui vient sans doute de leur capacité à intégrer d'autres genres de discours, notamment le théâtre. L'examen de cette seconde forme de genericité fera l'objet du chapitre suivant.

Chapitre 2

Mise en scène du récit et effets de théâtralité

Dans le présent chapitre, il sera question d'une seconde forme de généricité qui concerne, cette fois-ci, la contamination du roman par le théâtre. D'où le titre « *Mise en scène du récit et effets de théâtralité* », dont la formulation postule, d'entrée de jeu, l'existence de tensions génériques entre l'énonciation romanesque et l'énonciation théâtrale.

Pour les *Trésors de la langue française*, « [...] la théâtralité est tout ce qui se passe sur la scène au moment du spectacle, c'est-à-dire tous les langages de manifestation qui concourent à la production du sens, à l'exception du texte verbal lui-même³⁵⁰ ». En mettant l'accent sur la dimension purement scénique de la théâtralité, cette conception sémiologique réfère à la définition de Barthes, qui, dans sa célèbre préface au « Théâtre de Baudelaire », semble faire peu de cas de la théâtralité inhérente au texte lui-même :

Qu'est-ce que la théâtralité ? *C'est le théâtre moins le texte*, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.³⁵¹

Certes, la formule de Barthes a le mérite d'être claire. Néanmoins, elle ne suffit pas pour faire le tour de la question. Cela amène le sémiologue français à nuancer son propos :

Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations ; la parole fuse aussitôt en substances.³⁵²

³⁵⁰ Joseph Courtes et Algirdas-Julien Greimas (dir.), *Trésors de la langue française*, t. 16, Paris, Gallimard, 1994, p. 179.

³⁵¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 42. Nous soulignons.

³⁵² *Ibid.*

La théâtralité n'exclut donc pas le texte qui en devient *ipso facto* une condition *sine qua non*. Au-delà de son sens proprement scénique, elle acquiert une dimension métaphorique qu'Anne Larue met d'ailleurs en exergue lorsqu'elle interroge : « Faut-il aller jusqu'à dire que la théâtralité est tout ce qui, du théâtre, *s'exporte en dehors du genre*, ce qui revient à définir la notion comme purement métaphorique, sans masque et sans théâtre à la clé ?³⁵³ ».

Pour notre part, nous estimons qu'il faut aller encore plus loin dans la définition métaphorique de la théâtralité. De cette façon, nous pourrions légitimement parler de théâtralité à même le roman, dont la capacité à intégrer diverses formes génériques a été depuis longtemps démontrée. De ce point de vue donc, nous postulons que la théâtralité est partie intégrante de l'essence polyphonique des romans français de Kundera. Elle est souvent mise en œuvre dès l'incipit, et, parfois, elle agit à même le péritexte. En conséquence, le contrat de lecture romanesque s'en trouve infléchi vers une interprétation dramaturgique. Cet état de fait se confirme, d'un point de vue symbolique, par la prégnance de la métaphore du *theatrum mundi*, et, sur le plan énonciatif, par la présence massive du discours au détriment du récit, à tel point que, par moments, les répliques successives l'emportent sur les développements narratifs. Aussi l'univers diégétique et le monde qu'évoquent les romans paraissent-ils davantage portés par le dialogue que par le récit, lequel se réduit le plus souvent à un simple dispositif didascalique dont la vocation est d'installer visuellement la scène où se déroule l'action.

Les questions sont donc les suivantes : quelles sont les manifestations énonciatives de cette généricité théâtre-romanesque ? Dans quelle mesure celle-ci favorise-t-elle l'épanouissement de l'oralité ? Quelle valeur emblématique la parole ainsi théâtralisée acquiert-elle dans l'univers fictionnel de Kundera ? Bref, quels enjeux discursifs soulève cette approche « dramaturgique »

³⁵³ Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Publications de La Licorne, 1996, p. 10.

émanant d'un écrivain qui se proclame exclusivement « romancier et rien que romancier » (*Le Rideau* : 86) ?

2.1. Un pacte de lecture dramaturgique

On peut lire les quatre romans français de Kundera comme autant de pièces de théâtre sans que leur intelligibilité d'œuvres romanesques n'en soit entamée. Cette théâtralité, ils l'affichent ostensiblement dès les premières lignes. De ce fait, la suite du texte est reconfigurée sur la base d'un pacte de lecture dramaturgique.

Dans cet effort d'appropriation des codes scéniques, le flou générique est cultivé dès l'incipit. Ainsi, *L'Identité* débute par une didascalie : « Un hôtel dans une petite ville au bord de la mer normande qu'ils avaient trouvé par hasard dans un guide » (*L'Identité* : 9). Par sa dimension macroscopique, cette indication scénique, dont le contenu contribue à mettre en place le cadre spatial du roman, fait écho à l'incipit de *La Lenteur* : ici, un hôtel de province servant de décor initial à une dizaine de chapitres ; là, un ancien château-relais transformé en hôtel où se déroule l'ensemble de l'action. Dans les deux cas, l'espace est à chaque fois propice à la rencontre et, donc, au déploiement de la parole.

L'Ignorance s'ouvre, nous l'avons vu plus haut, sur une scène dialoguée. D'emblée, Irena et Sylvie sont propulsées sur la scène du roman. L'effet dramatique est immédiat. Dès le lever du rideau, cet incipit dynamique met le lecteur au cœur de l'action. De surcroît, grâce à l'usage de la didascalie scénique et ses différentes variantes, les échanges et les voix des personnages empruntent le mode de la représentation théâtrale :

Sa voix n'était pas méchante, mais elle n'était pas gentille non plus ; Sylvie se fâchait. [...] Elle le dit sur un ton qui ne supportait pas la contestation. Puis elle se tut. [...] La voix de Sylvie devint chaleureuse. [...] Elles étaient assises face à face au-dessus de deux tasses à café vides depuis longtemps. Irena vit des larmes d'émotion dans les yeux de Sylvie qui se pencha vers elle et lui serra la main. (*L'Ignorance* : 7-8)

La théâtralité de *La Fête de l'insignifiance* est très manifeste dans ce texte-limite qui cultive ostensiblement la fusion générique entre roman et théâtre. Le ton est donné dès le péri-texte. La première partie « Les héros se présentent » n'a rien à envier à une scène d'exposition : Alain, Ramon, D'Ardele et Charles, les quatre protagonistes principaux du roman, sont introduits successivement. Chacun occupe un chapitre ; les chapitres se déclinent comme autant de scènes réglées sur les entrées et sorties des personnages. Cette structure en saynètes caractérise d'ailleurs les quatre romans de notre corpus, mais elle est particulièrement sensible dans le dernier texte de Kundera. Les cinq ou six brefs chapitres qui composent chacune des sept parties de ce roman sont à envisager comme autant de scènes regroupées en autant d'actes. De plus, le troisième chapitre de la première partie convoque, sur le mode parodique et à travers son titre interdiscursif « Le cancer n'aura pas lieu », le théâtre de Giraudoux et sa pièce canonique *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.

La seconde partie du roman est une sorte de pièce de théâtre presque autonome. Elle survient juste après la scène d'exposition et annonce, par un effet de mise en abyme, la tonalité vaudevillesque du roman. La référence dramatique est explicite à même le titre : « *Le théâtre de marionnettes* ». Nous y apprenons que Charles, traître de son état et dramaturge à ses heures perdues, est obnubilé par l'idée de monter une pièce pour le théâtre de marionnettes. Il l'invente à partir des mémoires de l'ex-président soviétique Khrouchtchev :

Après une longue pause, Charles dit : [...] Mes amis, je suis fasciné par cette histoire que Khrouchtchev raconte dans ses *Souvenirs*, et je ne peux pas me débarrasser de l'envie d'inventer d'après elle une pièce pour le théâtre de marionnettes.

- Le théâtre de marionnettes ? Tu ne veux pas être joué à la Comédie-Française ? se moqua Caliban.

- Non, dit Charles, car si cette histoire de Staline et de Khrouchtchev était jouée par des êtres humains, ce serait une tromperie. Personne n'a le droit de

faire semblant de restituer une existence humaine qui n'est plus. Personne n'a le droit de créer un homme à partir d'une marionnette.

[...] Ils me fascinent, ces camarades de Staline, continua Charles. Je les imagine criant leur révolte dans la salle des toilettes ! Ils avaient tant attendu ce beau moment où ils pourraient enfin dire à haute voix tout ce qu'ils pensaient. Mais il y avait quelque chose dont ils ne se doutaient pas : Staline les observait et attendait ce moment avec la même impatience ! Le moment où toute sa bande s'en irait aux toilettes était un délice pour lui aussi ! Mes amis, je le vois ! Discrètement, sur la pointe des pieds, il passe par un long couloir, puis pose l'oreille contre la porte des toilettes et écoute. Ces héros du politburo, ils crient, ils trépiguent, ils le maudissent, et lui, il les entend et il rit. "Il a menti ! Il a menti !" hurle Khrouchtchev, sa voix résonne, et Staline, l'oreille collée à la porte, oh je le vois, je le vois, Staline savoure l'indignation morale de son camarade, il s'esclaffe comme un fou et n'essaie même pas de contenir le volume sonore de son rire, parce que ceux qui sont aux toilettes, hurlant eux aussi comme des fous, ne peuvent pas l'entendre dans le brouhaha.

- Oui, tu nous l'as déjà racontée, dit Alain.

- Oui, je le sais. Mais le plus important, c'est-à-dire la vraie raison pour laquelle Staline aimait se répéter et racontait toujours la même histoire des vingt-quatre perdrix à son même petit public, je ne vous l'ai pas encore dite. Et c'est là que je vois l'intrigue principale de ma pièce. (*La Fête de l'insignifiance* : 31-33)

Ce long passage que nous citons *in extenso* est un bel exemple de généricité entre le roman et le théâtre. L'insertion d'un genre dans l'autre³⁵⁴ repose ici sur les stratégies de mise en abyme, que Dällenbach définit comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse³⁵⁵ ». Cela engendre trois formes de réflexivité : fictionnelle, entre le récit enchâssé et le récit enchâssant ; énonciative, entre les instances narratives, reproduisant ainsi l'acte aussi bien que le contexte de production et

³⁵⁴ Peut-être conviendrait-il de parler de présence de l'un à l'autre afin de souligner l'interdépendance entre le genre dramatique et le genre épique chez Kundera, en particulier dans son dernier roman *La Fête de l'insignifiance*.

³⁵⁵ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 52.

de communication ; métalinguistique, dans la mesure où elle reflète le code dans le récit et renvoie à l' « aspect littéral d'organisation signifiante » du texte, à sa structure et à son agencement formel³⁵⁶.

Grâce à ce procédé spéculaire, le roman intègre la pièce de théâtre « comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème³⁵⁷ ». En effet, pourquoi Charles souhaite-t-il adapter les mémoires d'un homme politique au théâtre pour les marionnettes ? Parce que, suppose-t-il, si sa pièce venait à être jouée par des comédiens en chair et en os, ce serait, d'un point de vue esthétique, une « tromperie », une imposture. En tant que metteur en scène, il est convaincu qu'on n'a pas « le droit de faire semblant de restituer une existence humaine qui n'est plus », ni de camper un personnage humain à partir d'un pantin. Car, le cas échéant, la pièce apparaîtrait comme l'illustration dramatique d'une idéologie donnée et perdrait ainsi tout intérêt littéraire. Or, un tel intérêt réside dans la tonalité burlesque³⁵⁸ de l'histoire des vingt-quatre perdrix. C'est la raison pour laquelle Charles conçoit cette anecdote comme une blague, une bêtise, une fantaisie. De cette façon, il espère neutraliser les effets réalistes de la vraisemblance. Cette vision de dramaturge réfutant le mensonge mimétique cadre avec le projet esthétique de Kundera lui-même :

Unir l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme, c'est mon ambition depuis toujours. Et il ne s'agit pas d'une ambition purement artistique. L'union d'une forme frivole et d'un sujet grave dévoile nos drames (ceux qui se passent dans nos lits ainsi que ceux que nous jouons sur la grande scène de l'Histoire) dans leur terrible insignifiance. (*L'Art du roman* : 121)

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 123.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁵⁸ Kundera utilise des registres issus des genres théâtraux, comme le burlesque. Celui-ci repose sur un principe esthétique cultivant « la disconvenance et la discordance : entre le genre et le sujet, entre le personnage et son énonciation, [...] Ces discordances s'obtiennent en particulier en mêlant le haut et le bas, le noble et l'élevé, soit en traitant un sujet noble en termes « bas », [...] soit en traitant un thème trivial ou ridicule en termes élevés », ce qu'on appelle l'héroï-comique. En outre, le burlesque « refuse le discours moralisateur de la *satire* ». Pascal Mougin et Karen Haddad-Wotling (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, « Burlesque », Larousse, 2002.

Elle rime aussi avec le projet de Milanku, le narrateur auctorial de *La Lenteur*, qui confie à son épouse « vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux. Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir » (*La Lenteur* : 110). D'ailleurs, comble de mystification, c'est bien le narrateur auctorial de *La Fête de l'insignifiance* lui-même qui, en « maître » bien intentionné, a offert en cadeau les mémoires de Khrouchtchev à Charles.

À l'instar de Charles dans sa pièce bouffonne qu'il imagine pour le théâtre de marionnettes, le narrateur tire les ficelles de ses pantins de personnages, en connivence avec le lecteur qu'il sollicite ponctuellement. Il agit souvent en metteur en scène, distribuant les rôles, les costumes et les accessoires. Il donne ses directives par-ci, par-là, il commente la posture et l'intonation à adopter pour préférer tel ou tel propos, en insistant sur la phonétique particulière d'un mot ou la construction grammaticale d'une phrase. Cette propension à la mise en scène apparaît notamment dans l'épisode où Caliban change d'identité et se fait passer pour un étranger d'origine pakistanaise. Le ton du narrateur devient subitement didactique : il s'adresse au lecteur, soutenant que la difficulté ne réside pas dans le choix d'un faux pays natal, mais plutôt dans l'improvisation d'une langue imaginaire :

Essayez, en improvisant, de parler une langue fictive ne serait-ce que trente secondes d'affilée ! Vous allez répéter à la ronde les mêmes syllabes et votre babillage sera aussitôt démasqué comme une imposture. Inventer une langue inexistante présuppose qu'on lui donne une crédibilité acoustique : qu'on crée une phonétique particulière et qu'on ne prononce pas un « a » ou un « o » comme les Français les prononcent ; qu'on décide sur quelle syllabe tombe un accent régulier. Il est aussi recommandable, pour le naturel de la parole, d'imaginer derrière ces sons absurdes une construction grammaticale et de savoir quel mot est un verbe et lequel est un substantif. Et, s'agissant d'un couple d'amis, il importe de déterminer le rôle du second, le Français, c'est-à-dire Charles : bien qu'il ne sache pas parler le pakistanaise, il doit en connaître au moins quelques mots, pour qu'ils puissent, en cas d'urgence, s'entendre sur l'essentiel sans prononcer un seul mot de français. (*La Fête de l'insignifiance* : 60-61)

Le narrateur auctorial passe d'une scène à l'autre, grâce à l'usage d'expressions comme « Et j'imagine », « Et je pense ». Dans la cinquième partie de *La Fête de l'insignifiance*, par exemple, la première formule assure la transition narrative entre la scène de la plumette planant sous le plafond, qui se passe chez D'Ardelo, et une séance du politburo convoqué en urgence par Staline³⁵⁹.

Bien entendu, l'intérêt de la porosité générique entre le roman et le théâtre, nous ne pouvons le voir que dans la confrontation de deux régimes énonciatifs contrastés : le sérieux et le non-sérieux. Deux modalités énonciatives dont l'antagonisme structurel est propice à l'émergence d'une forme de légèreté insouciant et à la cristallisation de l'esprit de l'humour comme dernier recours face à l'insignifiance des choses. C'est du moins ainsi que le théâtre, par la capacité intrinsèque de son esthétique naturelle, vient au secours du roman et parvient, de ce fait, à le prémunir contre les effets de l'illusion mimétique. Grâce à la convergence des écritures théâtrale et romanesque, les frontières génériques s'amenuisent, donnant lieu à une « forme-protée³⁶⁰ » susceptible de porter l'ethos du non-sérieux, et ce, à travers l'invention d'une galerie de personnages tragi-comiques.

2.2. Des personnages-types

Pour Anne Larue, « la construction à grands traits d'un personnage-type³⁶¹ » est souvent considérée comme une marque de théâtralité. Or, l'univers fictionnel de Kundera foisonne de personnages puissamment théâtraux, aussi typés les uns que les autres, et dont l'une des manifestations énonciatives les plus scéniques se traduit par leur volubilité et leur désir de dialogue.

³⁵⁹ Ailleurs, dans *La Lenteur*, l'expression « Et je pense » permet au narrateur de remonter le temps et de passer ainsi de l'époque moderne au 18^e siècle, favorisant ainsi l'intertexte avec la nouvelle « Point de lendemain » de Vivant Denon.

³⁶⁰ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 162.

³⁶¹ Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, *Op. cit.*, p. 10.

Parmi toute cette galerie, Caliban apparaît comme une figure de proue. Ses compagnons l'ont affublé du nom de « Caliban » depuis qu'il a tenu le rôle du sauvage éponyme dans une représentation française de *La Tempête* de Shakespeare. Comme les planches de théâtre ne veulent plus de lui, il se convertit en serveur, accompagnant Charles aux cocktails que ce dernier organise pour gagner sa vie. Par amour du jeu, Caliban adore changer d'identité. C'est pourquoi, de connivence avec ses compagnons, il se travestit en immigré d'origine pakistanaise et, pour bien incarner son rôle, va jusqu'à inventer un faux sabir pakistanais. La farce de la langue inventée pour s'amuser pendant les cocktails est une stratégie adoptée par les quatre amis qui parviennent ainsi à trouver un refuge dans le « plaisir de la mystification » (*La Fête de l'insignifiance* : 85). Mais ils ne tardent pas à comprendre qu'ils vivent dans une époque où « les plaisanteries sont devenues dangereuses » (*La Fête de l'insignifiance* : 87). Un tel constat métaphysique fait écho à la thématique argumentaire de *La Plaisanterie*, premier roman inaugurant le cycle tchèque de Kundera. La farce de la langue pakistanaise convoque, sur un fond triplement intertextuel, 1° le premier roman de l'auteur, 2° la fameuse scène du travestissement chez Molière, et 3° *La Tempête* de Shakespeare, l'une des dernières comédies du dramaturge anglais, dont l'action rappelle par bien des aspects l'intrigue de la pièce inventée par Charles. Cette présence massive de l'intertexte théâtral dans *La Fête de l'insignifiance*, à travers non seulement l'évocation explicite du fameux dramaturge anglais, mais aussi l'allusion à Giraudoux et sa pièce intitulée *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, ainsi que la reprise de certains archétypes dramatiques dont il sera question plus loin, renforcent le sentiment de théâtralité chez le lecteur.

Autour de Charles et Caliban gravitent d'autres personnages typiquement théâtraux. En l'occurrence, la figure du menteur, incarnée par D'Ardele. En sortant du cabinet médical où il est soulagé d'apprendre que ses tests de dépistage du cancer sont négatifs, il rencontre son ancien collègue Ramon, à qui il

confie pourtant qu'il a la maladie. Entrecoupée de nombreuses didascalies insistant sur le jeu à la fois pathétique et paradoxalement enjoué du personnage, la confession mensongère de D'Ardelo est à lire comme une parodie du registre tragique : ce dernier ne comprend pas le sens de son mensonge, mais « le charme secret » de sa grave maladie imaginaire lui procure un malin plaisir (*La Fête de l'insignifiance* : 14-19).

Le personnage simulateur, nous le rencontrons également dans les autres romans français de Kundera. Dans *La Lenteur*, il est incarné par Vincent. Dans une grotesque scène érotique au bord de la piscine d'un hôtel où il doit participer à un colloque d'entomologie, il simule un coït sous le regard de ses collègues qui le suivent depuis leurs fenêtres (*La Lenteur* : 144). La scène publique de la « feinte copulation » est d'autant plus burlesque qu'elle contraste avec la longue nuit passée par le chevalier et madame de T., les protagonistes de la nouvelle « Point de lendemain » de Vivant Denon, dans l'intimité et le secret de leur alcôve (*La Lenteur* : 49-51). À la fin du roman, de peur de passer pour un jeunot ridicule, Vincent forge de toutes pièces une fable qu'il arrange à sa convenance de façon à surmonter la honte d'avoir échoué à « bander » :

Il fait les cent pas dans la chambre et essaie de corriger un peu son histoire, de la remodeler, d'y ajouter quelques touches. La première chose à faire est de transformer le coït simulé en coït véritable. Il imagine les gens qui descendent vers la piscine, étonnés et séduits par leur étreinte amoureuse ; ils se déshabillent en hâte, les uns les regardent, les autres les imitent et, quand Vincent et Julie voient autour d'eux une superbe copulation collective en plein déploiement, avec un sens raffiné de la mise en scène ils se lèvent, regardent encore quelques secondes les couples qui s'ébattent, puis, tels des démiurges qui s'éloignent après avoir créé le monde, ils s'en vont. Ils s'en vont comme ils se sont rencontrés, chacun dans une direction différente, pour ne se revoir jamais. (*La Lenteur* : 171)

La partouze décrite dans ce passage n'a pas eu lieu. Elle sort tout droit de l'imagination enflammée de Vincent comme un succédané de sa malencontreuse détumescence. Ce mythomane au « sens raffiné de la mise en scène » ne

se contente pas d'agrémenter sa mésaventure sexuelle, il transmue son échec en exploit orgiaque. Dans la fameuse scène risiblement comique qui l'oppose à Julie, sorte de jeune soubrette naïve qu'il vient de conquérir facilement dans le hall de l'hôtel, les deux personnages se livrent, au bord de la piscine transformée en « amphithéâtre », à un échange stichomythique des plus grotesques, l'une désirant « être applaudie par un public inconnu et invisible », l'autre cherchant l'« admiration » et l'« approbation » d'un public « non identifiable », mais derrière lequel transparaissent les « visages concrets » de ses amis gouailleurs (*La Lenteur* : 141), en particulier celui de Pontevin.

Historien et docteur ès lettres, Pontevin est un épicurien sous la férule duquel vit le jeune Vincent. Ce diptyque reconduit le fameux couple maître-disciple, dont le modèle théâtral remonte aux auteurs du répertoire³⁶². Le personnage du maître est doté d'un certain charisme et d'une profonde érudition, exerçant un ascendant moral sur son disciple, qui se trouve ainsi partagé entre les exigences concrètes de la vie et l'obligation morale de prendre exemple sur son mentor. C'est d'ailleurs lui, Pontevin, qui développe la théorie du « danseur » en politique, représenté par l'intellectuel Berk et le député Duberques. Cette figure archétypale de l'homme politique obnubilé par le désir d'« occuper la scène pour faire rayonner son moi » (*La Lenteur* : 29) est, par son « *actio* gesticulatoire », nous dit Anne Larue, une autre marque de théâtralité évidente³⁶³.

La relation spirituelle entre deux personnages, où l'un apparaît plus expérimenté que l'autre, figure également dans *L'Identité*, entre Jean-Marc et son ami F. Ce dernier est décrit comme un « garçon fragile, [...] doté d'une finesse naturelle face à laquelle Jean-Marc se sentait comme un rhinocéros » (*L'Iden-*

³⁶² En l'occurrence, Molière et ses *Femmes savantes*, Marivaux et *Le Triomphe de l'amour*, Musset avec son *Lorenzaccio* et *On ne badine pas avec l'amour*, Goethe et son *Faust*, Tchekhov avec *Oncle Vania*, Ionesco avec *La Leçon*, Beckett avec *En attendant Godot* et *Fin de partie*. Le succès anthume de ces pièces et la gloire posthume de leurs auteurs sont dus, en partie, à l'exploitation des rouages de la relation magistrale dont les ressources théâtrales continuent d'inspirer dramaturges et metteurs en scène.

³⁶³ *Ibid.*

tité : 19). Lors de leur ultime rencontre, alors que F. agonise sur son lit d'hôpital, il confie à Jean-Marc : « Je t'ai toujours écouté comme mon maître quand tu parlais des jeunes filles » (*L'Identité* : 19).

Dans *La Fête de l'insignifiance*, la relation magistrale prend une dimension collective. C'est le narrateur auctorial qui endosse le rôle du maître, tandis qu'Alain, Ramon, Charles et Caliban sont ses disciples, et, en tant que tels, font l'objet d'une attention et d'une compassion telles que François Ricard parle d'un « amour narratif » entre l'auteur et ses personnages³⁶⁴. Au chapitre intitulé « Charles rêve d'une pièce pour le théâtre de marionnettes », le narrateur auctorial interrompt le récit de Charles et, à l'instar d'un coryphée, s'adresse aux lecteurs-spectateurs en un bref solo, et ce, depuis ce qui semble être un hors-scène spécialement aménagé pour communiquer avec son public :

Dans mon vocabulaire de mécréant, un seul mot est sacré : l'amitié. Les quatre compagnons que je vous ai fait connaître, Alain, Ramon, Charles et Caliban, je les aime. C'est par sympathie pour eux qu'un jour j'ai apporté le livre de Khrouchtchev à Charles afin qu'ils s'en amusent tous. (*La Fête de l'insignifiance* : 30)

En disposant ainsi du récit et en l'organisant selon sa fantaisie, ce puissant narrateur auctorial érigé en « maître » n'a d'égal qu'un metteur en scène auquel le microcosme théâtral qu'il dirige est soumis.

L'Identité présente, elle aussi, son lot de personnages dramatiques. Pour affronter les aléas de son existence, Chantal est obligée de porter deux masques et d'afficher l'un ou l'autre visage selon les circonstances. Son compagnon Jean-Marc, dans l'espoir de reconquérir son amour qu'il sent refroidi par le poids des ans, se laisse, lui aussi, tenter par le mensonge. Il se met à écrire des lettres anonymes pleines de désir. Il les envoie à Chantal, croyant lui faire plaisir. Mais, en agissant ainsi, il ne fait que perturber la fragilité de leur couple,

³⁶⁴ François Ricard, « Le regard des amants », postface à *L'Identité*, *Op. cit.*, p. 211.

poussant malencontreusement Chantal à arborer non pas le masque sympathique qu'elle adore, mais le visage qu'elle abhorre, celui de la quinquagénaire vieillissante, qui vit dans le déni et cherche désespérément, dans le regard des autres, les signes de sa jeunesse et de sa beauté révolues³⁶⁵.

Dans *L'Ignorance*, le personnage qu'incarne Josef est, lui aussi, empreint de théâtralité. Son flagrant mensonge, inscrit noir sur blanc dans son journal de lycéen, lui rappelle son tempérament de jeune baratineur. Face à Milada, sa petite amie de l'époque qui décline ses invites sexuelles, il prétend vouloir déménager avec ses parents dans une autre ville. Néanmoins, quoi que la trace d'un tel souvenir soit indélébile, il est tellement flou qu'il ressent le besoin d'en inventer les circonstances, de le recontextualiser, et, donc, de le mettre en scène, afin, pense-t-il, de le rendre « intelligible ». Peine perdue, Josef prend conscience que sa mémoire est déficiente, que son anecdote n'est qu'un tissu de mensonges, du « vraisemblable plaqué sur de l'oubli » (*L'Ignorance* : 143-145).

Le narrateur interroge le sens de ce mensonge, comme il interroge, dans *La Fête de l'insignifiance*, celui de D'Ardelo, sans toutefois donner une interprétation définitive. Mais il suffit de comparer ces deux mensonges à l'incroyable anecdote des vingt-quatre perdrix de Staline, taxé de fieffé menteur par ses camarades du politburo, pour en saisir la portée significative dans l'économie de l'œuvre. C'est que le bobard de D'Ardelo, aussi bien que celui de Josef, émanent de leur caractère de personnages qui se prennent trop au sérieux. En effet, tandis que le prétendu déménagement du jeune Josef est la conséquence directe de son égotisme pathologique d'adolescent effleuré par la placidité anérotique de Milada (*L'Ignorance* : 144-145), le cancer imaginaire de D'Ardelo est un mensonge qui satisfait son désir de compassion et sa propension au pathos (*La Fête de l'insignifiance* : 17-18). En revanche, l'anecdote de

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 219.

Staline, portée par le ton léger de la blague, relève de l'humour. Elle pose la problématique de notre rapport au discours sérieux, représenté ici par Staline, le guide suprême de l'ex-URSS, dont la figure historique est cristallisée comme le parangon du dictateur. Ses camarades, impressionnés par l'imposante stature de leur interlocuteur, ne parviennent pas à faire la part entre le mensonge et l'humour, ce dernier étant fondé sur le caractère non-sérieux et la recherche d'une connivence partagée avec l'interlocuteur. En effet, en tant qu'acte énonciatif, l'humour, précise Charaudeau, « est tourné à la fois vers le monde, dans le désir de le remettre en cause, et vers l'autre, dans le désir de le rendre complice³⁶⁶ ». Or, cet accord tacite fait défaut aux auditeurs de Staline, qui, en agélastes patentés, prennent leur chef au premier degré.

L'anecdote des vingt-quatre perdrix a une fonction réflexive dans *La Fête de l'insignifiance*. C'est, selon le procédé de la mise en abyme, le roman dans le roman, ou plutôt la nouvelle dans le roman, comme nous l'avons vu plus haut, dans le chapitre consacré à l'examen de la genericité du « roman court ». Le point commun entre le récit enchâssé de Staline et le récit cadre du narrateur auctorial est qu'ils baignent tous les deux dans cette « infinie bonne humeur » hégélienne, sans laquelle « le vrai humour est impensable » (*La Fête de l'insignifiance* : 87). L'humour, précise Kundera, n'a rien à voir avec les catégories comiques de la « raillerie », de la « satire » et du « sarcasme ». Seule l'« infinie bonne humeur » de l'humour permet d'observer « l'éternelle bêtise des hommes et [d'] en rire » (*La Fête de l'insignifiance* : 88). Et c'est la raison pour laquelle il insupporte aux « agélastes ».

L'« agélaste » est « celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour », note Kundera, rapportant que Rabelais, à qui l'on doit d'ailleurs ce néologisme, exécrait les agélastes. Il redoutait leur tyrannie d'hommes attachés à une vérité exclusive : « Il se plaignait que les agélastes fussent si « atroces contre lui »

³⁶⁶ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans Vivero Garcia M. D. (éd.), *Humour et crise sociale*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 6.

qu'il avait failli cesser d'écrire, et pour toujours » (*L'Art du roman* : 191). Car, le sérieux que cultivent les « agélastes » est aux antipodes de l'esprit du roman :

Il n'y a pas de paix possible entre le romancier et l'agélaste. 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 c'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu. Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité [...]. (*L'Art du roman* : 191)

La confrontation entre le « sérieux des grandes vérités » (*La Fête de l'insignifiance* : 124) et le non-sérieux de l'humour romanesque³⁶⁷ est portée par un autre personnage haut en couleur, La Franck. À l'instar de D'Ardelo, elle s'attache à la gravité sacrée de sa vie, mais elle l'éprouve à sa manière. Le narrateur n'évoque pas la profession de cette « belle femme célèbre » (*La Fête de l'insignifiance* : 16). Néanmoins, d'après le portrait physique et moral qu'il en dresse, nous ne pouvons l'imaginer que sous les traits d'une grande cantatrice. Quinquagénaire, elle vient de perdre son compagnon. Sa douleur pourtant si sincère a cédé la place à un ineffable sentiment d'allégresse, transmuant son deuil en exquise euphorie (*La Fête de l'insignifiance* : 70). Par son allure gracieuse de diva et la délicatesse de sa gestualité, elle a tous les traits d'une actrice tragique. Lisons :

Une femme y [dans la porte du vestibule] apparut, longiligne, belle, dans la cinquantaine. La tête inclinée en arrière, elle glissa plusieurs fois la main dans ses cheveux, les soulevant puis les laissant gracieusement retomber, et offrit à tout un chacun l'expression voluptueusement tragique de son visage ; personne parmi les invités ne l'avait jamais rencontrée, mais tous la connaissaient d'après les photos : La Franck. Elle s'arrêta devant la longue table, se pencha et montra à

³⁶⁷ Cette confrontation entre les deux registres est à nuancer. Elle n'est pas à prendre au sens de conflit, car, pour Kundera, le tragique et le comique sont intimement liés : « [...] tout est à la fois tragique et comique. L'action du récit se balance sur un mince fil tendu entre le sérieux et le non-sérieux ». Cité par Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 127.

Caliban, avec une grave concentration, différents canapés qui lui plaisaient. (*La Fête de l'insignifiance* : 70)

Outre sa « corporéité troublante » d'actrice³⁶⁸, La Franck est tragique jusque dans la formule magistrale qu'elle profère devant la jeune fille de D'Ardelo, groupie touchée par la grâce de son interlocutrice : « L'être humain n'est que solitude [...] Une solitude entourée de solitudes » (*La Fête de l'insignifiance* : 71). Elle l'est aussi par sa façon grandiose de quitter la scène, sous les applaudissements des « spectateurs » présents au cocktail de D'Ardelo :

[...] Ramon entendit des cris, des rires, des applaudissements. Il tourna la tête vers l'autre côté du salon, où la plumette avait enfin atterri sur l'index dressé de la Franck qui levait sa main le plus haut possible, comme un chef d'orchestre dirigeant les dernières mesures d'une grande symphonie.

Le public, excité, lentement se calma et La Franck, la main toujours levée, déclama d'une voix claironnante (en dépit du morceau de gâteau qu'elle avait dans la bouche) : « Le ciel me fait signe que ma vie sera encore plus belle qu'avant. La vie est plus forte que la mort, car la vie se nourrit de la mort !

Elle se tut, regarda son public et avala les derniers restes du gâteau.

Les gens autour applaudissaient et D'Ardelo s'approcha de La Franck comme s'il voulait l'embrasser solennellement au nom de tous. Mais elle ne le vit pas et, la main toujours levée vers le plafond, la plumette entre le pouce et l'index, lentement, à pas dansants, sautillant délicatement, elle se dirigea vers la sortie. (*La Fête de l'insignifiance* : 88-89)

La prestation parodique de La Franck est régie par les poncifs de la tragédie lyrique, en vogue au cours des 17^e et 18^e siècles. La « scène baroque » de cette « forme francisée de l'opéra italien [...] favorise la complémentarité du théâtre, du chant et de la danse³⁶⁹ ». L'intrigue y fait appel au registre épique et à la noblesse des sentiments, notamment le thème des amours malheureuses. C'est le cas ici : la passion amoureuse est contrariée par la fatalité de la mort.

³⁶⁸ La « corporéité troublante » de La Franck se manifeste dans ses gestes excessifs et son intonation empruntée qui trahissent l'artificialité du personnage. Barthes y voit une preuve de « théâtralité authentique ». Roland Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p.43.

³⁶⁹ *Encyclopædia Universalis*. [En ligne]. <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-baptiste-lully/3-la-tragedie-lyrique/>> Consulté le 1 janvier 2021.

Il n'y a pas jusqu'à la réplique déclamée par La Franck qui ne soit d'inspiration sublime, convoquant l'intertexte avec le *Cantique des Cantiques*, là où la Sulamite célèbre la toute-puissance de l'amour et la splendeur du monde³⁷⁰. Cependant, la gravité du registre tragique est neutralisée par le comique de situation : La Franck chante la passion d'aimer et de vivre au moment où, la bouche pleine de nourriture, elle se livre à une activité on ne peut plus profane, l'excrétion étant naturellement consécutive à la manducation. La scène est d'autant plus burlesque qu'elle se passe sous le regard de Ramon et son « léger sourire amusé », clin d'œil à l'adresse d'un lecteur dont le narrateur sollicite à maintes reprises la complicité, en ponctuant le récit de ses nombreuses intrusions, faisant pencher le texte du côté du non-sérieux.

La Fête de l'insignifiance baigne aussi dans une atmosphère théâtrale. Tout y est prétexte à la comédie. Même l'intellectuel Alain est tenté par le jeu :

Il avait toujours la vague idée que, s'il était né quelque soixante ans plus tôt, il aurait été artiste. Une idée vraiment vague, puisqu'il ne savait pas ce que le mot artiste voulait dire aujourd'hui. Un peintre converti en faiseur de vitrines ? Un poète ? Cela existe-t-il encore, des poètes ? Ce qui lui avait fait plaisir, ces dernières semaines, c'était de prendre part à la fantaisie de Charles, à sa pièce pour marionnettes, à ce non-sens qui le captivait justement parce qu'il n'avait aucun sens. (*La Fête de l'insignifiance* : 73)

Par respect de la poésie, Alain s'interdit d'écrire le moindre vers. Il passe son temps à méditer, et, surtout, à inventer son propre roman familial, ce « conte de fées » que sa mère, morte depuis longtemps, adore écouter d'outre-tombe, exhortant *post mortem* son fils à laisser libre cours à ses fantasmes (*La Fête de l'insignifiance* : 67). Il dialogue avec le portrait de la défunte et lui parle alors qu'il roule à moto, se la représentant arc-boutée contre lui. Il évoque l'ins-

³⁷⁰ « Mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un anneau sur ton bras, car l'amour est fort comme la mort ; la passion est inflexible comme l'enfer. Ses brandons sont des brandons de flamme, des flèches du feu de Jéhovah. » *Le Cantique des Cantiques*, traduit de l'hébreu et commenté par Ernest Renan, Paris, Seuil, coll. « Retour aux grands textes », 1991, p. 32.

tant intime de sa propre conception : « Il se mit debout devant le miroir et observa son visage pour y trouver les traces de la double haine de l'homme et la haine de la femme au moment de l'orgasme de l'homme [...] Et il se dit que le fruit de cette double haine n'avait pu être qu'un excusard » (*La Fête de l'insignifiance* : 67-68).

Bref, le théâtre est convoqué dans les romans kundériens à travers une galerie de personnages typiques qui n'ont rien à envier aux illustres figures du théâtre. Cette forme de généricité théâtro-romanesque procède également à travers l'omniprésence de la parole au détriment du récit et l'effet de dramatisation qui en découle.

2.3. La dramatisation de la prose par la parole

Le lecteur familier du monde fictionnel de Kundera est frappé par la prévalence de l'oralité dans les quatre derniers romans en date de l'auteur, lesquels se présentent comme des textes en dialogue³⁷¹. Cette forte dialogisation leur vient de leur écriture d'inspiration théâtrale.

Ainsi, au chapitre (16) de *La Lenteur*, l'investissement du genre romanesque par le code dramatique est assez remarquable pour être relevé. Le hall d'un ancien château transformé en hôtel, où un groupe d'entomologistes se réunissent avant l'ouverture de leur colloque, ainsi que la salle aménagée à cet effet, sont montrés comme un décor de théâtre, un prétexte au déploiement de la conversation entre les personnages de cette « farce médiatico-érotique³⁷² », conversation qui s'étale sur cinq pages, tandis que la narration n'occupe qu'une page et demie (*La Lenteur* : 67-74).

³⁷¹ Anne Larue soutient que « l'usage des dialogues dans les genres non théâtraux » est un indice de théâtralisation. *Théâtralité et genres littéraires*, *Op. cit.*, p. 10.

³⁷² François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », *Op. cit.*, p. 193. De son côté, Chvatik qualifie *La Valse aux adieux* de « tragi-comédie sans catharsis ». Il y voit une « dégradation de la tragédie en farce », une « comédie de marionnettes »³⁷². Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 125. Nous pouvons soutenir le même argumentaire à propos des romans français de Kundera, en particulier *La Lenteur* et *La Fête de l'insignifiance*.

Le désir de dialogue se ressent également chez les personnages de *L'Identité*. Dans ce roman structuré en saynètes, les situations de parole priment sur les situations romanesques. Comme au théâtre où la parole « fuse aussitôt en substance³⁷³ », le monde représenté par le narrateur kundérien dépend entièrement de la profération. Ainsi en est-il des chapitres (3) et (4). Jean-Marc rend visite à F., un ami d'enfance hospitalisé dans un hôpital en Belgique. La rencontre entre les deux anciens camarades est précédée d'un court paragraphe analeptique dans lequel le narrateur se fait omniscient et relate sommairement leur rupture inopinément survenue après de longues années d'entente réciproque (*L'Identité* : 15). Dans un premier temps, le lecteur assiste à un court dialogue, mais un dialogue narrativisé au discours indirect, entre Jean-Marc, qui se montre réticent à l'idée d'aller au chevet de F., et Chantal qui exhorte son compagnon à le faire. Le lecteur est ensuite invité à une brève incursion dans la conscience de Jean-Marc. Celui-ci se souvient de son camarade alors qu'ils étaient au lycée. Ensuite, grâce au discours indirect libre qui modère la voix du narrateur, nous passons à une focalisation interne où la voix de Jean-Marc devient plus prégnante que celle du narrateur, laissant surgir immédiatement l'expression de la pensée du personnage :

La vue de l'ancien ami fut accablante : il l'avait gardé dans sa mémoire tel qu'il était au lycée, un garçon fragile, toujours parfaitement habillé, doté d'une finesse naturelle face à laquelle Jean-Marc se sentait comme un rhinocéros. Les traits subtils, efféminés, qui jadis faisaient F. plus jeune que son âge, l'avaient rendu maintenant plus vieux : son visage parut grotesquement petit, recroquevillé, ridé, telle la tête momifiée d'une princesse égyptienne morte depuis quatre mille ans ; Jean-Marc regardait ses bras : l'un était sous perfusion, immobilisé, une aiguille glissée dans la veine, l'autre faisait de grands gestes pour appuyer ses paroles. Depuis toujours, quand il le regardait gesticuler, il avait l'impression que par rapport à son petit corps les bras de F. étaient encore plus petits, tout à fait minuscules, des bras de marionnette. (*L'Identité* : 15-16)

³⁷³ Roland Barthes, *Essais critiques*, *Op. cit.*, p. 42.

Enfin, la narration cède le pas à une séquence conversationnelle par le truchement de laquelle Kundera met en scène le thème de l'oubli. Ce dialogue théâtralisé occupe la majeure partie du chapitre (4), avec à la clé un aparté qui nous éclaire sur l'incapacité de Jean-Marc à faire preuve d'empathie envers son ami (*L'Identité* : 18-20).

L'incipit de *L'Ignorance*, nous l'avons vu plus haut, se veut résolument conversationnel. D'entrée de jeu, s'y épanouissent oralité et théâtralité. Cela engendre un effet dramaturgique des plus immédiats. Un tel échange romanesque n'est pas qu'une simple conversation ordinaire. C'est un véritable dialogue théâtral, en ce sens qu'il est fortement dialogique. La possibilité de ce dialogue « absolu, idéal et fantasmatique³⁷⁴ » est, selon Muriel Plana, fonction de la réalisation de plusieurs conditions : l'apparition d'un « différend » entre les interlocuteurs, l'existence d'une « différence problématique », l'emploi d'un « langage commun », une « finalité pragmatique » (échange, compromis, dialogue), l'« ouverture à autrui », la « co-présence » et la « simultanéité »³⁷⁵. Or, tous les critères listés ci-dessus occurrent dans le dialogue entre Irena et Sylvie à propos de l'appel du « Grand Retour » auquel l'exilé est censé répondre.

Il est à noter par ailleurs que certains chapitres sont entièrement dialogués, comme, dans *La Fête de l'insignifiance*, le chapitre intitulé « Les anges ». Maixent explique que le recours massif au dialogue « a pour vertu d'imposer son contenu dans l'instant³⁷⁶ ». En cela, il contraste avec le lourd appareillage de la diégèse romanesque, fait de précautions, de descriptions et d'effets de réel. En revanche, la parole « vit sur l'illusion de la spontanéité » que suppose la profération³⁷⁷. Cette immédiateté repose sur l'emploi du présent de narration,

³⁷⁴ Muriel Plana, « Au-delà de la distinction entre théâtre et roman », dans *Études théâtrales*, 2005/1, N° 33, pp. 103-113. [En ligne]. <<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2005-1-page-103.htm>> Consulté le 9 janvier 2021.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 161.

³⁷⁷ *Ibid.*

grâce auquel même le cadre du récit se transforme en scène. La parole parvient ainsi à converger et à s'actualiser dans le moment où le récit se dit. À ce propos, le récit inaugural de *La Lenteur* est un bel exemple :

L'envie nous a pris de passer la soirée et la nuit dans un château. Beaucoup, en France, sont devenus des hôtels : un carré de verdure perdu dans une étendue de laideur sans verdure ; un petit morceau d'allées, d'arbres, d'oiseaux au milieu d'un immense filet de routes. Je **conduis** et, dans le rétroviseur, j'**observe** une voiture derrière moi. La petite lumière à gauche **clignote** et toute la voiture **émet** des ondes d'impatience. Le chauffeur **attend** l'occasion pour me doubler ; il **guette** ce moment comme un rapace guette un moineau.

Véra, ma femme, me **dit** : « Toutes les cinquante minutes un homme meurt sur les routes de France. [...] (*La Lenteur* : 9)³⁷⁸

Certaines scènes dialoguées sont calquées sur le mode de présentation du dialogue dramatique. Elles sont très intenses, mettant en scène une opposition frontale entre les personnages, ce qui les distingue des dialogues narrativisés qui s'attachent à souligner les réactions de chaque individu. La parole y est doublement dramatisée³⁷⁹ : elle nous plonge dans le vif d'une situation à la fois conflictuelle, comme, par exemple, au tout début de *L'Ignorance*, et violente, comme l'épisode du meurtre par noyade du jeune sauveteur de *La Fête de l'insignifiance*. Qui plus est, lorsque le dialogue tend à être théâtralisé au discours direct, le lecteur est placé en position de spectateur et assiste à la confrontation entre les personnages. Cela est dû au fait que les « unités du récit sont en fait des unités de discours³⁸⁰ », constate Maixent. Le récit, ajoute ce dernier, « épouse ainsi la forme théâtrale de la période³⁸¹ », qui se traduit par le recours massif à la tirade, créant ainsi une tension entre le récit et le discours. À ce propos, les méditations existentielles de certains personnages comme celles, nombreuses, d'Alain, Irena, Chantal et Vincent, fonctionnent comme sur scène

³⁷⁸ Nous soulignons.

³⁷⁹ En grec, *drâma* veut dire action. Les dictionnaires nous apprennent que c'est aussi un événement violent qui peut prendre le sens de « crime », de « catastrophe ».

³⁸⁰ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 158.

³⁸¹ *Ibid.*

dans la mesure où elles correspondent à un moment de dévoilement du personnage. En effet, au lieu de rapporter les pensées des protagonistes par le biais de la focalisation zéro, l'auteur leur donne la possibilité d'exprimer par eux-mêmes ce qu'ils pensent, à la manière des personnages de théâtre.

Les méditations apparaissent donc au cœur du roman comme autant de tirades théâtrales, sans pour cela suspendre le temps de la fable, ni celui de l'action, puisqu'elles continuent à jouer sur les trois dimensions de l'intrigue : raconter, décrire et penser. Trois piliers qui sous-tendent la méditation kundérienne :

Trois possibilités élémentaires du romancier : il raconte une histoire (Fielding), il décrit une histoire (Flaubert), il pense une histoire (Musil). La description romanesque au XIX^e siècle était en harmonie avec l'esprit (positiviste, scientifique) de l'époque. Fonder un roman sur une méditation perpétuelle, cela va au XX^e siècle contre l'esprit de l'époque qui n'aime plus penser du tout. (*L'Art du roman* : 162-163)

La fusion entre le théâtre et le roman, Kundera l'envisage sous l'angle de la continuité. Cette conciliation générique repose sur un travail méticuleux de transition fait entre le récit et le discours. En effet, il arrive souvent que le récit suive ce schéma canonique : le récit commence au passé simple, avant de basculer au présent, suivi d'un dialogue qui occupe le reste parfois de toute une séquence ou chapitre. Cette configuration assure la progression vers la confrontation dialoguée, c'est-à-dire, vers une actualisation maximale³⁸². Dans la même optique, Maixent relève un autre procédé encore plus finement mis en scène. Le récit commence de façon traditionnelle. Puis nous assistons à trois glissements successifs : un premier glissement vers le style indirect libre ; un second glissement vers le style indirect ; enfin un troisième glissement vers le

³⁸² *Ibid.*

style direct³⁸³. Ce procédé spécifique à la poétique de Kundera permet « l'investissement progressif du récit par la voix profératrice » : après le récit, nous commençons à pénétrer au cœur d'une « subjectivité », avec le discours indirect libre ; ensuite « la parole devient tangible » avec le discours indirect, pour enfin devenir « bien identifiée comme parole » dans le discours direct. Ainsi mise en scène, la « confiscation du récit par la parole³⁸⁴ » se fait sous nos yeux.

Kundera investit l'esthétique théâtrale dans le roman en connaissance de cause. En tant que romancier, il sait que « le récit construit son illusion sur l'enchaînement logique des causes et des conséquences (c'est-à-dire sur sa cohérence)³⁸⁵ ». Mais en tant que dramaturge, il sait aussi que le théâtre fonde la « légitimité [de sa parole] sur le seul rapport locuteur/récepteur³⁸⁶ », et, donc, que la vérité de cette parole théâtrale, si tant est que l'on puisse parler de vérité dans un univers aussi polysémique que relativiste, réside dans « la transmission du dire³⁸⁷ ». Le recours massif au dialogue fait ressortir les petits détails de la vie courante et permet de susciter une réflexion existentielle chez le lecteur. De même, en exhibant la fictionnalité de la diégèse, la mise en scène dialogique parvient à créer une véritable ambiance théâtrale, traduisant la distance que le lecteur doit garder avec le contenu du récit. Transformé en spectateur, le lecteur se trouve ainsi au centre d'une dialogisation nécessaire à l'émergence de la polysémie, si caractéristique du roman anti-idéologique que Kundera appelle de ses vœux, et qui est inconcevable en dehors de la polyphonie. C'est dans cette perspective polyphonique que le dialogue romanesque est transmué en dialogue scénique.

³⁸³ Nous reviendrons plus loin sur cette scénographie polyphonique du discours rapporté à laquelle nous consacrons le chapitre (2) de la troisième partie de notre travail.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 157.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

Il y a donc bel et bien un désir assumé de scène dans l'univers fictionnel de Kundera. Maixent y voit « un avatar de l'esthétique moliéresque du naturel³⁸⁸ ». Ce « nouveau réalisme » est, selon lui, fondé non pas sur le mimétisme, mais sur l'esthétique du naturel. Par voie de conséquence, les œuvres sont à appréhender comme des « roman-métaphores », des « allégories quintessenciées », une représentation oblique de la réalité³⁸⁹.

Par ailleurs, le critique français compare la poétique de Kundera à celle de Paul Valéry qui définit sa poésie comme un « nettoyage de la situation verbale³⁹⁰ » :

Puisque le naturel théâtral se construit contre le vraisemblable, il va offrir au récit de l'en dépouiller. C'est ce « nettoyage de la situation romanesque » pour reprendre l'expression célèbre de Paul Valéry, que le récit peut gagner dans sa fusion avec l'esthétique théâtrale.³⁹¹

Le naturel suppose l'« art du dépouillement » que Kundera pratique en passant sous silence les descriptions et les pauses inutiles. D'où, nous l'avons vu *supra*, un recours systématique à l'ellipse, qui entraîne de fréquents effets de rupture temporels. C'est que l'accent est mis sur l'essentiel, sans fioritures aucunes, ni remplissages superflus. Il n'y a pas de développements autour de la psychologie des personnages, ni de développements inutiles sur les lieux, qui semblent parfois même facultatifs, comme dans cet exemple qui souligne l'inefficience de l'illusion mimétique : « Quand au bout d'une semaine Alain revit ses copains dans un bistrot (ou chez Charles, je ne sais plus), il interrompt tout de suite leur bavardage » (*La Fête de l'insignifiance* : 37).

Amplement investie dans les derniers textes de Kundera, la parole transforme le fonctionnement du roman, qui voit changer son système de représentation mimétique au profit de l'illusion théâtrale :

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 166.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 176.

³⁹¹ *Ibid.*

Si l'illusion mimétique propose de recréer la réalité à l'identique, le texte devenant l'*analogon* du monde, un *continuum* entre monde et roman (dont Balzac est le parangon), dans l'illusion théâtrale le pacte entre le texte, l'auteur et le lecteur est différent : la comédie s'offre comme un simulacre de la réalité, elle ne prétend à aucune scientificité, mais vise à susciter la réflexion du lecteur, son rire et son plaisir. L'espace théâtral ne se substitue pas à l'espace réel, il s'y superpose.³⁹²

La théâtralité fait irruption dans le roman « en déchirant le voile homogène de la *mimesis*³⁹³ », et ce par l'investissement massif de la parole. Celle-ci vise le perfectionnement du genre romanesque par le genre dramatique, en revisitant le roman par le théâtre et le récit par le discours. Dans cet objectif, Kundera privilégie la scène comme procédé d'écriture : « la scène, même racontée au passé grammatical, c'est, écrit-il, ontologiquement le présent : nous la voyons et l'entendons ; elle se déroule devant nous, ici et maintenant » (*Le Rideau* : 26). L'écriture de la scène transforme les lecteurs en « auditeurs », comme chez Fielding, et en « spectateurs », comme chez Balzac (*Le Rideau* : 26).

Ce parti-pris esthétique de représentation maximale, qui sollicite tous les sens du lecteur, permet de dire avec « naturel quelque chose d'essentiel sur la vie humaine³⁹⁴ », quelque chose de vrai mais qui ne prétend en aucun cas à la vérité. Car, dans le monde fictionnel de Kundera, les certitudes sont continuellement questionnées, le savoir relativisé et toutes les formes d'absolu contestées :

Et c'est justement par là que cette œuvre, non seulement est pure subversion, mais aussi qu'elle est pure littérature. Car elle n'offre aucune connaissance, si ce n'est celle de la relativité, je dirais presque de la théâtralité de toute connaissance

³⁹² *Ibid.* Pour sa part, Marthe Robert voit dans le refus du mimétisme un paradoxe puisque, selon elle, « l'illusion n'est jamais aussi trompeuse que lorsqu'elle se nie ». Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *Op. cit.*, pp. 32-33. Néanmoins, nous avons vu comment Kundera s'efforce à résoudre ce paradoxe en tablant sur le naturel propre à l'esthétique du théâtre, lequel exhibe les choses représentées aussi bien que les procédés de la représentation, et, ce faisant, permet à la fable romanesque de se monter comme telle.

³⁹³ Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, *Op. cit.*, p. 5.

³⁹⁴ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 156.

(même poétique, même onirique), elle n'affirme rien, si ce n'est l'insuffisance et donc l'impertinence de toute affirmation.³⁹⁵

La théâtralité renvoie ici à l'illusion de nos certitudes que le roman polysémique remet en question, et dont il ne reste rien de vrai. Le récit fonctionne ainsi par principe polyphonique. Comme une caisse de résonance, une pluralité de voix s'y laissent entendre : celles des personnages, celle du narrateur et celle du romancier. Et quand bien même elles apparaîtraient intriquées les unes dans les autres, ces voix « gardent leur relative indépendance » (*L'Art du roman* : 92).

Dans cette perspective polyphonique, d'autres effets scéniques viennent renforcer la structure hybride du roman et parviennent ainsi à l'affranchir de ses contraintes génériques, pour l'infléchir vers l'esthétique du théâtre.

2.4. Effets scéniques

Kundera adopte consciencieusement les conventions et les codes de la représentation théâtrale. Cela engendre de nombreux effets scéniques qui proviennent, entre autres, de l'usage métaphorique du langage théâtral.

Ainsi, des mots comme « masque », « rôle », « comédien », « souffleur », « décor », « amphithéâtre », « public », « ballet », « pantomime », « coup de théâtre », « metteur en scène », etc., sont légion dans les romans de notre corpus. De plus, l'analogie avec l'univers théâtral est fréquente. À titre d'exemple, la nouvelle « Point de lendemain » de Vivant Denon est considérée par le narrateur auctorial comme une œuvre originale parce qu'elle repose justement sur l'« art de la mise en scène », exploitant « péripéties », « tension », « suspense » et d'autres procédés susceptibles de tenir le lecteur en haleine :

³⁹⁵ François Ricard, « Le point de vue de Satan », *Op. cit.*, p. 473.

Tout est arrangé, fabriqué, artificiel, tout est mis en scène, rien n'est franc, ou, pour le dire autrement, tout est art ; en ce cas : art de prolonger le suspense, encore mieux : art de se tenir le plus longtemps possible en état d'excitation. (*La Lenteur* : 48)

Qui plus est, Madame de T. est décrite comme quelqu'un qui fait semblant et « simule » tout le temps ; elle est comparée à « un acteur qui aurait subitement oublié son texte » (*La Lenteur* : 45). Quant à Vincent et Julie, ils apparaissent, eux aussi, comme de véritables acteurs :

Ni Julie ni Vincent ne s'occupent de ce qui se passe autour d'eux. Ils ne sont pas exhibitionnistes, ils ne cherchent pas à s'exciter par le regard d'autrui, à saisir ce regard, à observer l'autre qui les observe ; ce n'est pas une orgie qu'ils font, c'est un spectacle, et les comédiens, pendant une représentation, ne veulent pas rencontrer les yeux des spectateurs. (*La Lenteur* : 147)

Ici, l'analogie entre le monde et le théâtre est très explicite. Les protagonistes du roman sont conscients de leur position de comédiens, c'est pourquoi ils respectent à la lettre l'une des règles classiques au théâtre, et qui veut que l'on s'abstienne de soutenir le regard des spectateurs.

Immaculata agit également en comédienne : « À ce moment Immaculata entre en scène ; elle fait des gestes très énergiques à l'intention de son cameraman » (*La Lenteur* : 93), son compagnon avec qui elle forme un « couple tragi-grotesque » (*La Lenteur* : 130). Elle refuse de « se laisser chasser de la scène » (*La Lenteur* : 126) : « Ainsi tout pourra continuer et la pièce qu'ils viennent de donner ce soir pour la première fois sera reprise les jours et les semaines qui suivront » (*La Lenteur* : 158). Cette tragi-comédie a lieu autour d'une piscine d'hôtel qui s'offre d'ailleurs comme une « scène de théâtre » (*La Lenteur* : 123).

L'omniprésence de la métaphore du *theatrum mundi* souligne la facticité du monde en l'assimilant à un théâtre. Ainsi, dans *L'Identité*, Jean-Marc a l'impression que sa vie ressemble à un « théâtre sentimental » et qu'il joue dans une « comédie de deuil » (*L'Identité* : 28), tandis que Chantal, sa compagne, est

persuadée que ses rêves érotiques sont le fait d'un « metteur en scène [...] assez exigeant » (*L'Identité* : 13-14) et que ses collègues lui ont joué un « superbe coup de théâtre » pour l'inciter à les accompagner à Londres (*L'Identité* : 165).

Dans *L'Ignorance*, Milada a le sentiment de vivre sa tentative de suicide « comme si elle remplissait une tâche qu'elle se serait ordonnée, comme si elle jouait un rôle qu'elle se serait écrit. Son âme est vide, sans aucun sentiment, telle l'âme d'un acteur qui récite un texte et ne pense plus à ce qu'il dit » (*L'Ignorance* : 124). Selon le procédé de la mise en abyme, cette comparaison donne à voir trois figures enchâssées les unes dans les autres : comparée à une comédienne qui tient le rôle principal dans sa propre pièce, Milada est observée par un spectateur lui-même dévisagé par un témoin qui n'est autre, *in fine*, qu'elle-même. Cette figure autoréflexive de pantin dépourvu de toute volonté traduit le conditionnement de l'individu qui ne peut plus reculer devant la tentation tragique du suicide : « Comme si, soudainement, le rideau se levait, son cœur se serre de trac. Elle se sent piégée sur une scène éclairée où toutes les sorties sont fermées » (*L'Ignorance* : 125).

La métaphore théâtrale conjuguée au procédé réflexif de la mise en abyme se retrouve également dans la scène érotique où Gustaf se laisse séduire par le jeu sensuel de sa belle-mère, avant de consentir à consommer l'acte sexuel avec elle, le regard fixé sur l'image que leur renvoie la « grande glace » accrochée au mur du salon (*L'Ignorance* : 208-219). Cette « comédie parodique » est d'autant plus éloquente qu'elle alterne, selon la technique narrative du contrepoint, avec l'idylle d'Irena et Josef, qui culmine dans la frénésie de leurs multiples rapports sexuels, avant de virer subitement au grotesque, avec l'image des cuisses entrouvertes d'Irena, ce « pauvre endroit désenchanté », qui rappelle à Josef la maison enchantée de son bienheureux exil danois, et qui finit par lui inspirer une « immense tristesse » (*L'Ignorance* : 203-220).

Par ailleurs, la théâtralité et ses effets proviennent de la prégnance du langage corporel. En effet, le dialogue a tendance à se prolonger en gestes et en

attitudes dans ce qui semble être un effort de monstration scénique. Cette forme de langage non verbal accompagne la parole romanesque et lui sert d'amplificateur : « Il faut vivre ! » dit D'Ardelo dans *La Fête de l'insignifiance*, et, « avant de continuer son chemin, en signe de salut il leva sa main et ce geste discret, presque timide, avait un charme inattendu qui émut Ramon (*La Fête de l'insignifiance* : 18).

Dans *La Lenteur*, notamment lors de la scène de rencontre impromptue entre Vincent et le jeune chevalier, la sémiotique des gestes traduit l'impossible communication entre deux interlocuteurs séparés par deux ou trois siècles d'histoire (*La Lenteur* : 176-182). Bien mieux, nous pouvons dire qu'on assiste à une phénoménologie des gestes dans *L'Ignorance* :

« Dis-moi, comment as-tu vécu ces vingt années ?

- N'en parlons pas », dit N., et en réponse il posa son index sur son cœur. Josef ne comprenait pas le sens de ce geste : les événements politiques l'avaient-ils atteint si profondément, « jusqu'à son cœur » ? ou avait-il vécu un drame d'amour ? ou avait-il été frappé d'un infarctus ?

« Un jour je te raconterai », ajouta-t-il, écartant toute discussion. (*L'Ignorance* : 174-175)

Dans ce passage, le geste de N. est si sibyllin que sa signification se perd dans la triple interprétation qu'en donne Josef. Commentant l'insignifiance de cette impénétrable gestuelle kundérienne qui se nourrit du ressassement et de la répétition, Nemcova Banerjee écrit :

La phénoménologie des gestes de Kundera est infiltrée par le sentiment de l'impuissance de l'homme devant le temps, impuissance qui se traduit à travers sa non-liberté. Nous sommes prisonniers de corps que nous n'avons pas choisis, dont nous ne pouvons empêcher la dégradation. Nos corps visibles – surmontés de visages où les amoureux, dans les premiers feux du désir, lisent l'expression de l'unicité du moi – ne sont que des instruments dont l'origine et les intentions sont douteuses. C'est la répétition, et non l'originalité, qui caractérise une pantomime chargée de la nostalgie du sens perdu.³⁹⁶

³⁹⁶ Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, *Op. cit.*, p. 279.

Face à cette « impuissance » devant la marche implacable de l'histoire, face à cette défaite existentielle, l'humour reste le seul refuge possible. Néanmoins, l'humour spécifique au roman kundérien est plus complexe que « le rire, la moquerie, [ou] la satire » (*Les Testaments trahis* : 14). C'est, contrairement à ces pratiques ancestrales de l'homme, une découverte liée à la genèse du roman, « dont Paz dit (et c'est la clé pour comprendre l'essence de l'humour) qu'il « rend tout ce qu'il touche ambigu » (*Les Testaments trahis* : 14). Dans son dictionnaire personnel, Kundera définit ainsi le comique :

En nous offrant une belle illusion de la grandeur humaine, le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel : il nous révèle brutalement l'insignifiance de tout. Je suppose que toutes les choses humaines contiennent leur aspect comique qui, dans certains cas, est reconnu, admis, exploité, dans un autre cas, voilé. Les vrais génies du comique ne sont pas ceux qui nous font rire le plus, mais ceux qui dévoilent une *zone inconnue du comique*. (*L'Art du roman* : 147)

Le comique est appréhendé ici en parallèle avec le tragique, le premier étant communément admis comme l'antonyme du second. Cependant, nuance Kundera, en traitant de sujets graves, le registre tragique se révèle paradoxalement moins « cruel » que le comique. Ce dernier, par la légèreté de son ton et l'humour intransigeant qui est le sien, possède la faculté de transgresser tous les sujets sérieux. Ainsi dit, Kundera rejoint Bakhtine dans sa conception du rire comme phénomène romanesque ancré dans une dialectique avec la culture sérieuse et officielle³⁹⁷. En considérant Rabelais comme un jalon important dans l'histoire du roman, il fait sienne la thèse bakhtinienne associant le roman au « déploiement éternellement vivant de la parole et de la pensée non officielles³⁹⁸ ». Cette « dimension festive³⁹⁹ » qui se nourrit de la nature ontologiquement profanatrice du roman n'est pas qu'une simple tonalité littéraire ; elle

³⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *Op. cit.*

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 456.

³⁹⁹ *Ibid.*

est, pour Kundera, à l'origine de la « sagesse suprapersonnelle » du genre romanesque :

Mais 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. (*L'Art du roman* : 193)

Kundera fonde ainsi l'origine du roman sur l'ethos du non-sérieux. Pour lui, le roman est issu de l' « esprit de l'humour » et non pas de l' « esprit théorique » (*L'Art du roman* : 193). Cette genèse anticartésienne renvoie à une forme particulière de théâtralité concevant le roman comme une magistrale mise en scène de la comédie humaine, un *theatrum mundi* au sein duquel opère l'écriture sacrilège du romancier :

Explorer historiquement et psychologiquement les mythes, les textes sacrés, veut dire : les rendre profanes, les profaner. Profane vient du latin *profanum* : le lieu devant le temple, hors du temple. La profanation est donc le déplacement du sacré hors du temps, dans la sphère hors religion. Dans la mesure où le rire est invisiblement dispersé dans l'air du roman, la profanation romanesque est la pire qui soit. Car la religion et l'humour sont incompatibles. (*Les Testaments trahis* : 17-18)

Le rire profanateur du roman exige une interaction permanente avec le lecteur. Celle-ci repose sur la théâtralisation comme effet de lecture. Cette complicité lectoriale exploite la porosité du genre romanesque et lui permet ainsi d'appréhender les situations existentielles à travers les catégories théâtrales du comique, lequel apparaît dans de nombreuses scènes, dans toutes ses variantes possibles et imaginables.

Ainsi, le comique de répétition intervient ponctuellement, comme dans cette séquence de *La Lenteur* où, involontairement, la secrétaire écorche à plusieurs reprises le nom de Cechoripsky, un savant tchèque flanqué d'un nom

imprononçable, tandis que celui-ci s'efforce de rectifier vainement et la prononciation et l'orthographe de son nom (*La Lenteur* : 71-73). Bien entendu, le clin d'œil à la fameuse leçon d'orthographe de Monsieur Jourdain est si évident que le lecteur averti ne peut qu'exulter de plaisir à la faveur de cet intertexte moliéresque. Plus loin, Berck, un intellectuel français, s'en prend à Immaculata, une journaliste qu'il a platoniquement aimée au lycée, et la traite de tous les noms d'oiseaux. Lorsque celle-ci lui demande si elle doit prendre ces propos au premier degré, il réitère ses insultes en épiluchant chacune par deux fois : « Pouffiassse comme pouffiassse, emmerdeuse comme emmerdeuse, cauchemar comme cauchemar, urine comme urine ! » (*La Lenteur* : 100).

Une autre scène du même roman exploite l'un des procédés théâtraux les plus comiques : le quiproquo. Elle réunit cette fois Berck et Cechorispsky. Berck s'empêtre dans la géographie et l'histoire littéraire européennes. Il fait l'amalgame entre Budapest et Prague, et se trompe sur la nationalité polonaise de Mickiewicz, le prenant pour un poète tchèque. Il coupe la parole à son interlocuteur qui ose le corriger, croyant que ce dernier veut le reprendre sur le fait que Mickiewicz n'était pas entomologiste de son vivant, mais bel et bien poète (*La Lenteur* : 92-94).

Le comique de mots occupe, lui aussi, une assez large place dans les romans français de Kundera. Dans la scène citée précédemment, Cechorispsky n'arrête pas de corriger l'intellectuel Berck, ce qui fait dire au narrateur : « Quelle mouche a piqué le savant tchèque ? » (*La Lenteur* : 93), sachant que ce dernier est entomologiste. Le calembour apparaît également dans *La Fête de l'insignifiance*. Ramon se trouve devant un musée parisien où l'on expose les tableaux de Chagall. Il désire les voir, mais la foule est tellement dense qu'il rebrousse chemin, ne trouvant pas « la force de se laisser transformer bénévolement en une partie de cette interminable queue qui lentement se traînait vers la caisse » (*La Fête de l'insignifiance* : 12-13). À la fin du roman, dans ce qui semble être une variation de la même scène, Ramon se retrouve encore une fois

devant le même musée, en compagnie de son ami Alain, à qui il confie ne pas supporter « attendre dans une queue » (*La Fête de l'insignifiance* : 114) :

Il [Ramon] fit un geste en direction de la foule qui s'avavançait lentement vers l'entrée du musée.

« Elle n'est pas si longue, la queue, dit Alain.

- Peut-être pas si longue, mais quand même dégoûtante.

- Cela fait combien de fois déjà que tu es venu et reparti ?

- Trois fois déjà. De sorte que, en réalité, je ne viens pas ici pour voir Chagall mais pour constater que d'une semaine à l'autre les queues sont de plus en plus longues, donc la planète de plus en plus peuplée. Regarde-les ! Tu penses que, d'un coup, ils se sont mis à aimer Chagall ? Ils sont prêts à aller n'importe où, à faire n'importe quoi, seulement pour tuer le temps dont ils ne savent que faire. Ils ne connaissent rien, donc ils se laissent conduire. Ils sont superbement conduisibles. Excuse-moi. Je suis de mauvaise humeur. Hier, j'ai beaucoup bu. J'ai vraiment trop bu. (*La Fête de l'insignifiance* : 115)

Dans cette séquence dialogale, l'expression jubilatoire « faire la queue » est l'objet d'une forme d'énonciation double au sein de laquelle l'allusion sexuelle est métaphoriquement filée par les deux compères, qui, comme sur scène, et sous l'effet de l'ébriété, s'en donnent à cœur joie, devant un parterre de lecteurs-spectateurs qu'on ne peut imaginer qu'en liesse ! Preuve si l'en est que la magie de la théâtralité investie dans le roman réside dans sa capacité de transmuier une simple plaisanterie basée sur le « pipi caca » en scène comique subtilement hilarante.

Dans un autre endroit de *La Fête de l'insignifiance*, Charles entretient son ami Caliban à propos d'un livre dans lequel Khrouchtchev aurait rapporté ses souvenirs de l'époque stalinienne. Il se livre à une grivoiserie allègre en exploitant le double sens du mot « membre », d'autant plus que la scène se passe dans les « chiottes » :

[...] à la fin de leurs journées de travail tous [Staline et ses collaborateurs] se rendaient à la salle de bains, une grande salle qui servait aussi de toilettes. Imagine. Sur un mur une longue rangée d'urinoirs, sur le mur d'en face des lavabos.

Des urinoirs en forme de coquilles, en céramique, tous colorés, avec des ornements en motifs de fleurs. Chaque membre du clan de Staline avait son propre urinoir créé et signé par un artiste différent. Seul Staline n'en avait pas. (*La Fête de l'insignifiance* : 28)

Pour conclure ce chapitre, nous dirons que la théâtralité des romans français de Milan Kundera provient de l'omniprésence du topos du *theatrum mundi* et son faisceau de connotations métaphoriques, imposant l'ordre scénique au sein de l'espace romanesque. La contamination du roman par le théâtre a un impact sur la scène d'énonciation générique dans la mesure où elle a tendance à transformer le récit en un discours didascalique au service des scènes dialoguées. Cependant, quoiqu'il soit volontiers théâtralisé, le dialogue n'échappe pas à la tutelle du système narratif auquel il reste subordonné. Ainsi revisité par le théâtre, le roman acquiert, certes, le statut d'un texte hybride, qui n'est ni tout à fait narratif, ni tout à fait dramatique, mais qui demeure fondamentalement romanesque, et, donc, comme le souhaite Kundera, essentiellement polyphonique.

Afin d'en optimiser la quintessence polyphonique, Kundera investit la scène d'énonciation générique de ces « romans courts » d'une autre forme d'hybridation qui se traduit par l'entrée, dans la forme romanesque, du genre de l'essai, et dont les implications discursives seront analysées au chapitre suivant.

Chapitre 3

L'essai dans le roman

3.1. Le roman pensé

Avant d'analyser les implications génériques du discours essayistique sur les romans français de Kundera, nous allons tout d'abord nous pencher sur la notion d'essai romanesque conceptualisée par l'auteur dans ses écrits théoriques et dans certains passages de son œuvre fictionnelle.

Kundera se réclame, nous l'avons vu, de Rabelais et Cervantès qui, les premiers selon lui, ont révolutionné le roman en l'érigeant en art de l'exploration existentielle de la « nature humaine » (*Le Rideau* : 19-20). Et ce, à l'époque où le roman était encore considéré comme un genre mineur qui ne servait qu'à amuser et distraire. L'originalité de cet art, écrit l'auteur, réside dans sa force profanatrice :

Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantès envoya don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose. Telle une femme qui se maquille avant de se dépêcher vers son premier rendez-vous, le monde, quand il accourt vers nous au moment de notre naissance, est déjà maquillé, masqué, *préinterprété*. Et les conformistes ne seront pas seuls à être dupes ; les êtres rebelles, avides de s'opposer à tout et à tous, ne se rendent pas compte à quel point eux-mêmes sont obéissants ; ils ne se révolteront que contre ce qui est interprété (*préinterprété*) comme digne de révolte.

La scène de son célèbre tableau, *La Liberté guidant le peuple*, Delacroix l'a recopiée du rideau de la *préinterprétation* : une jeune femme sur une barricade, le visage sévère, les seins dénudés qui font peur ; à côté d'elle, un morveux avec un pistolet. J'ai beau ne pas aimer ce tableau, il serait absurde de l'exclure de la grande peinture.

Mais un roman qui glorifie de pareilles poses convenues, de tels symboles usés, s'exclut de l'histoire du roman. Car c'est en déchirant le rideau de la *préinterprétation* que Cervantes a mis en route cet art nouveau ; son geste destructeur se reflète et se prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le *signe d'identité de l'art du roman*. (*Le Rideau* : 110-111)

Or, l'instrument privilégié de cet art conçu comme « acte de connaissance » est la réflexion méditative (*Le Rideau* : 20). C'est pourquoi l'essai occupe une place de choix dans les romans tchèques et français de Kundera. Pour autant, l'auteur n'enfile pas l'accoutrement de l'essayiste imbu de ses convictions. Il reste fidèle à sa vocation de romancier en pratiquant ce qu'il appelle l'« essai spécifiquement romanesque » (*L'Art du roman* : 97). Non pas l'essai en tant que forme abstraite et atemporelle, mais l'essai fictionnel qui intègre la pensée dans l'espace du roman, sans prétendre « apporter un message apodictique » (*L'Art du roman* : 87). Car le roman n'est pas l'« illustration d'une situation historique » (*L'Art du roman* : 50). C'est, souligne Kundera, une « méditation poétique sur l'existence » (*L'Art du roman* : 49) conçue dans une perspective « hypothétique, ludique ou ironique » (*L'Art du roman* : 87).

En effet, pour Kundera, la morale cognitive du roman est indissociable de sa dimension esthétique. La beauté artistique qui lui est spécifique subsume sa portée sémantique : « la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire » (*L'Art du roman* : 50). Ainsi, contrairement au roman psychologique fasciné par l'examen des caractères, le roman gnoséologique vise la connaissance en général, et ce, à travers « l'analyse des situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine » (*Le Rideau* : 79). Broch et Musil, rappelle Kundera, en ont fait l'expérience avec leurs « romans qui pensent » (*Le Rideau* : 87). Grâce à la présence de la pensée dans leurs romans, ils ont su saisir les situations existentielles. N'empêche, leurs réflexions essayistiques demeurent essentiellement romanesques :

Soulignons : la réflexion romanesque, telle que Broch et Musil l'ont introduite dans l'esthétique du roman moderne, n'a rien à voir avec celle d'un scientifique ou d'un philosophe ; je dirais même qu'elle est intentionnellement a-philosophique, voire anti-philosophique, c'est-à-dire farouchement indépendante de tout système d'idées préconçu ; elle ne juge pas ; ne proclame pas des vérités ; elle s'interroge, elle s'étonne, elle sonde ; sa forme est des plus diverses : méta-

phorique, ironique, hypothétique, hyperbolique, aphoristique, drôle, provocatrice, fantaisiste ; et surtout : elle ne quitte jamais le cercle magique de la vie des personnages ; c'est la vie des personnages qui la nourrit et la justifie. (*Le Rideau* : 88)

C'est ainsi que l'expérience oubliée du roman prébalzacien fut ressuscitée, « en s'emparant des domaines considérés naguère comme réservés à la philosophie » (*Les Testaments trahis* : 301). Cependant, les romans pensés de Musil, Broch et Gombrowicz ne sont pas des romans philosophiques asservis à une doctrine idéologique dont ils mettraient en récit les idées morales ou politiques (*Les Testaments trahis* : 211). À l'instar des réflexions qui émaillent les textes de Rabelais, leur pensée se veut « authentiquement romanesque ». Elle est « asystématique » et « indisciplinée ». En cela, elle rappelle la pensée de Nietzsche et, aussi « expérimentale » que cette dernière, « elle force des brèches dans tous les systèmes d'idées qui nous entourent ; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux » (*Les Testaments trahis* : 211).

L'essai romanesque que pratique Kundera dans le sillage de ses prédécesseurs repose donc sur la pensée « asystématique ». Que faut-il entendre par cela ? La pensée du romancier ne doit pas paraître aussi affirmative et catégorique que le ton du philosophe. Sinon, au lieu d'inspirer, il croiserait ce dernier sur « le chemin d'un système » qui cherche à persuader. Car la pensée qui cherche à convaincre « est une pensée qui s'est arrêtée, qui s'est figée ». Or, un romancier doit systématiquement « désystématiser sa pensée, donner des coups de pied dans la barricade qu'il a lui-même érigée autour de ses idées » (*Les Testaments trahis* : 212). Le roman réfléchit au-delà des considérations épistémologiques, esthétiques, phénoménologiques, critiques. Il pense « tout ce qui est humain » (*Les Testaments trahis* : 212), trop humain. Si Nietzsche a rapproché la philosophie de l'esprit du roman, Musil en a fait une synthèse grâce à son « roman pensé » (*Les Testaments trahis* : 212-213).

L'intérêt de Kundera pour certains philosophes, en l'occurrence Heidegger et Husserl, est manifeste dans *L'Art du roman*. Il s'intéresse aux méditations de ces philosophes, notamment Husserl qui se bat pour que le monde de la vie (le *Lebenswelt*) (*L'Art du roman* : 18) retrouve sa dignité et ses potentialités d'interrogation, aujourd'hui négligées par le monde de la pensée et de la science. Cette négligence à l'égard du monde et de la vie véritable de l'homme, Heidegger l'a nommée « l'oubli de l'être » (*L'Art du roman* : 18). Or, face à une telle amnésie, le roman peut se dresser comme un rempart et apporter une réponse en explorant l'« énigme du moi » (*L'Art du roman* : 39) : « 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 » (*L'Art du roman* : 19). Ainsi le roman tel que le conçoit Kundera peut-il être un instrument de la passion de connaître qui représente l'« essence de la spiritualité européenne » (*L'Art du roman* : 20).

En plus de la philosophie, Kundera s'intéresse également à l'histoire de l'art romanesque et à la grande aventure de la musique européenne, lesquels exercent sur son travail romanesque autant qu'essayistique une influence déterminante. D'ailleurs, à travers ses essais, nous pouvons dessiner la biographie intellectuelle et artistique de l'auteur.

Nous avons vu plus haut qu'en plus des dimensions ludique (« l'appel du jeu »), onirique (« l'appel du rêve ») et temporelle (« l'appel du temps »), Kundera mentionne, parmi les possibilités inexploitées du roman, une troisième dimension qu'il nomme « l'appel de la pensée » (*L'Art du roman* : 26-28) :

Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante. Non pas pour transformer le roman en philosophie, mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme ; de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle. Leur exploit est-il l'achèvement de l'histoire du roman ou, plutôt, l'invitation à un long voyage ? (*L'Art du roman* : 32)

Kundera s'est largement épanché sur sa conception du roman et sur sa façon d'intégrer la réflexion à la fiction. Selon lui, le roman se doit de répondre à « l'appel de la pensée » (*L'Art du roman* : 31-32). Chvatik note d'ailleurs la prédilection de Kundera pour la lecture des philosophes⁴⁰⁰. Celui-ci s'intéresse en particulier à « la philosophie de l'existence humaine, approfondie à l'époque moderne par l'analyse phénoménologique⁴⁰¹ ». La philosophie constitue ainsi une pierre angulaire de l'évolution du romancier. Il n'est donc pas surprenant qu'il conçoive le roman comme une méditation sur l'existence humaine. Qui plus est, il réclame pour le roman un véritable statut heuristique.

Cependant, la pensée romanesque est inenvisageable en dehors du jeu, de l'humour et de l'ironie. C'est sous le signe de la relativité et de l'incertitude que la fiction pensive est placée. Chez Kundera, l'humour est intimement lié à l'esprit du roman : « le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour » (*L'Art du roman* : 149). L'ironie lui est consubstantielle. C'est même l'art le plus ironique qui soit : « sa "vérité" est cachée, non prononcée, non-prononçable » (*L'Art du roman* : 159). Sa facture polyphonique lui vient tout droit de l'ironie :

L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les rapports ironiques à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris. (*Les Testaments trahis* : 243)

L'ironie et l'humour sont des catégories romanesques fondamentales. Les deux registres comiques impliquent un univers fictionnel fondé sur le non-sérieux, la relativisation des idées reçues, l'ouverture polysémique et l'incertitude. Pour y arriver, Kundera délègue souvent les réflexions essayistiques aux personnages de ses romans.

⁴⁰⁰ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde Romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 152.

⁴⁰¹ *Ibid.*

La Fête de l'insignifiance s'ouvre ainsi par une méditation philosophique « spécifiquement romanesque » sur le ridicule de l'érotisme de l'époque moderne. Dans *L'Ignorance*, les cogitations sur la nostalgie de l'éternel retour sont certes le fait du narrateur auctorial, mais elles sont motivées par la thématique du roman. De même, le thème existentiel qu'affiche *L'Identité* est traité au travers de personnages conçus comme « egos expérimentaux ». Quant à *La Lenteur*, elle propose une réflexion existentielle, mais comique, sur les vertus de la lenteur dans un monde soumis au diktat de la vitesse. C'est par de telles mises à distance ironiques que le romancier parvient à neutraliser la prégnance de la réflexion purement philosophe. Celle-ci reste interrogative à l'instar de la pensée méditative préconisée par Heidegger et qui repose « sur le mode du questionner⁴⁰² ».

3.2. L'interrogation comme mode de pensée

« L'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits » (*L'Art du roman* : 49), note Kundera. La méditation n'a rien à voir avec la philosophie orthodoxe qui se développe « dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations » (*L'Art du roman* : 46), car son essence romanesque l'éloigne du traité philosophique au sens traditionnel du terme :

D'abord, une évidence : en entrant dans le corps du roman, la méditation change d'essence. En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique. (*L'Art du roman* : 101)

Elle s'appuie sur l'observation et l'examen romanesque d'une situation existentielle fictive afin de s' « approcher, pas à pas, du cœur de son attitude,

⁴⁰² Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 209.

pour la comprendre, la dénommer, la saisir » (*L'Art du roman* : 48). C'est donc à partir de situations humaines imaginaires que certains thèmes fondamentaux sont interrogés sans verser dans l'abstraction philosophique : « ce ne sont pas seulement les situations particulières qui sont [...] interrogées, le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation » (*L'Art du roman* : 49).

Le questionnement interroge l'existence sans pour autant imposer de méthode stricte. Il procède par « mots-clés » énoncés à même le titre du roman et de termes problématiques autour desquels se greffent de longs segments méditatifs :

Tous mes romans pourraient s'appeler *L'Insoutenable légèreté de l'être* ou *La Plaisanterie* ou *Risibles Amours* ; ces titres sont interchangeable et désignent les quelques thèmes par lesquels je suis obsédé, qui me déterminent et, hélas, me limitent. En dehors de ces thèmes je n'ai rien à dire ni à écrire.⁴⁰³

L'entreprise d'exploration romanesque s'appuie sur l'examen d'une série de thèmes existentiels sous forme de méditations philosophiques confinées aux dialogues ou aux monologues intérieurs des personnages. Plusieurs de ces thèmes ont une consonance philosophique et reviennent en tant que variations.

Jean-Yves Tadié pose deux conditions à la coexistence du roman et de la pensée philosophique : il faut qu'il y ait plus de questions que de réponses, lesquelles doivent être incarnées⁴⁰⁴. Il constate que toute l'œuvre de Kundera est dévolue « à définir et à réaliser un roman [...] qui assemble [...] les thèmes de manière à construire un roman avec la pensée⁴⁰⁵ ».

En effet, dans les romans de Kundera, les réflexions méditatives sont soit déléguées aux personnages soit énoncées par un narrateur omniprésent qui commente le récit. En ce sens, elles sont explicitement problématisées. Les digressions essayistiques émaillent le récit à tel point que la frontière qui sépare la pensée de la narration en devient floue. Néanmoins, malgré la prégnance des

⁴⁰³ Milan Kundera, « L'art de la composition », *L'Infini*, mars 1984, p. 30.

⁴⁰⁴ Jean-Yves Tadié, « Le roman et la pensée », dans Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 237-271.

⁴⁰⁵ Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Pocket, Agora, 2002, p. 193.

idées philosophiques, nous ne quittons jamais le territoire générique du roman, et ce, grâce à l'usage d'un mode de pensée interrogatif : « Le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge » en cultivant le paradoxe et l'ambiguïté (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 368), remarque Kundera. C'est pourquoi l'interrogation philosophique « est traitée comme un véritable personnage⁴⁰⁶ ».

L'incipit de *La Lenteur* est fort édifiant à ce propos. Le roman s'ouvre par une méditation sur l'extase de la vitesse et le plaisir de la lenteur (*La Lenteur* : 10). Cette réflexion est motivée d'un point de vue romanesque puisqu'elle répond à la question posée par Véra, la femme du narrateur auctorial :

Véra, ma femme, me dit : « Toutes les cinquante minutes un homme meurt sur les routes de France. Regarde-les, tous ces fous qui roulent autour de nous. Ce sont les mêmes qui savent être si extraordinairement prudents quand on dévalise sous leurs yeux une vieille femme dans la rue. Comment se fait-il qu'ils n'aient pas peur quand ils sont au volant ?

Que répondre ? Peut-être ceci [...] » (*La Lenteur* : 9-10)

Le passage méditatif qui s'ensuivra ne cherche pas à guider l'action romanesque comme il est d'usage dans les romans à thèse, mais il constitue un socle sur lequel repose la réflexion romanesque, qui, loin de toute prétention assertive ou encore apodictique, se veut ouverte et approximative. D'où cette esquisse de réponse hésitante et dubitative énoncée par le narrateur auctorial sur le ton de l'incertitude : (« Que répondre ? Peut-être ceci »).

Ainsi, le discours et le récit coexistent dans l'espace romanesque de *La Lenteur*. Cette hybridité générique permet de mettre en relief, à travers l'opposition entre le 18^e siècle et la fin du 20^e, les contradictions de notre époque qui cultive la passion de la vitesse, le culte de l'image publique, le ridicule du donjuanisme moderne et l'« infantophilie » généralisée, et ce, contrairement à la lenteur du 18^e siècle, dont l'univers réservé et la beauté discrète s'expriment

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 176.

par le biais de l'insertion intertextuelle de la nouvelle « Point de lendemain » de Vivant Denon.

Dans les romans français de Kundera, la part réflexive n'est pas l'apanage du narrateur auctorial. Elle revient également aux personnages et, de ce fait, reste subordonnée à la trame romanesque, à travers un jeu polyphonique et intergénérique poussé à son paroxysme. Le narrateur auctorial intervient, certes, fréquemment dans le récit, mais les réflexions sur l'existence humaine sont surtout révélées à travers les dialogues et les méditations des personnages.

3.3. Le personnage : un ego expérimental

La notion de personnage a un statut particulier chez Kundera :

Comme je l'ai déjà dit, les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on n'en a encore rien dit d'essentiel. (*L'Insoutenable légèreté de l'être* : 318-319)

C'est ainsi que le narrateur auctorial de *L'Insoutenable légèreté de l'être* commente la naissance de Tomas, le personnage principal de son roman, lequel personnage est né d'une image. Deux ans plus tard, dans son essai intitulé *L'Art du roman*, Kundera revient sur la problématique du personnage en ces termes :

Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son code existentiel. En écrivant *L'Insoutenable légèreté de l'être*, je me suis rendu compte que le code de tel ou tel personnage est composé de quelques mots-clés. [...] Bien sûr, ce code n'est pas étudié *in abstracto*, il se révèle progressivement dans l'action, dans les situations. (*L'Art du roman* : 46-47)

En effet, l'écrivain tchèque définit le roman comme « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des egos expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence » (*L'Art du roman* : 179). Le terme « ego expérimental » est emprunté à la phénoménologie de Husserl.

Dès son premier essai intitulé *L'Art du roman*, Kundera revendique l'influence de la phénoménologie, en l'occurrence la pensée de Husserl et de Heidegger dont il s'inspire pour élaborer sa propre approche méditative autour de mots-concepts et de personnages campés dans différentes situations en vue d'examiner leur « code existentiel ».

Afin que le personnage soit « vivant », « fort », artistiquement « réussi », il n'est pas nécessaire de fournir sur lui toutes les informations possibles, recommande Kundera : « il est inutile de faire croire qu'il est aussi réel que vous et moi ; pour qu'il soit fort et inoubliable, il suffit qu'il emplisse tout l'espace de la situation que le romancier a créée pour lui » (*Le Rideau* : 83).

La méditation romanesque, telle que la pratique Kundera, favorise ainsi l'insertion des réflexions philosophiques en situation expérimentale. Ces réflexions portent sur des thèmes comme l'oubli, la nostalgie, le chez-soi, l'exil, le donjuanisme, la pesanteur et la légèreté, la scission entre l'âme et le corps, la solitude opposée à l'idylle unanimiste, l'érotisme et le partage de l'amour, « l'incertitude du moi et de l'identité » (*L'Art du roman* : 45). Les thèmes ne sont pas pris pour eux-mêmes comme le ferait un philosophe, ils sont chacun associés à un personnage donné et expérimentés au sein de la trame romanesque en tant que « codes existentiels ».

Pascal Riendeau note à ce propos que la pensée romanesque kundérienne « procède de la narration, elle ne la précède pas, du moins pas de façon manifeste⁴⁰⁷ ». Cette pensée se veut méditative en épousant la structure « fondamentalement polyphonique » des romans qui favorise, selon Chvatik, non pas l'émergence d'une vérité unique, mais la recherche de « la vérité dans la pluralité, dans la conscience de *tous* les personnages⁴⁰⁸ ». Martine De Gaudemar

⁴⁰⁷ Pascal Riendeau, « Le romanesque et la pensée dans *La Lenteur* de Milan Kundera », *Temps Zéro*, N° 8, 2014, § 3. [En ligne]. <<https://tempszero.contemporain.info/document1184>> Consulté le 10 mai 2019.

⁴⁰⁸ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 21. Pour sa part, Richterova voit dans la polyphonie l'un « des procédés favoris de Kundera (où) mots, phrases, objets, assument petit à petit des valeurs toujours plus contradictoires, mais la chose ou le signe qui les représente demeure identique, fixe, et sa fonction consiste uniquement à servir de point cardinal autour duquel le sens tourne comme girouette ».

conçoit ces derniers comme des « représentation[s] culturelle[s] partagée[s]⁴⁰⁹ ». En cela, sa conception recoupe celle de Kundera dans la mesure où elle définit le personnage comme « une entité flexible, susceptible de diverses figures ou versions, mais retenant à travers un nom propre l'indication d'une certaine essence, éventuellement déclinable⁴¹⁰ ». À l'instar donc de Kundera, elle met l'accent sur l'essence existentielle et la dimension virtuelle de ces « egos expérimentaux » universels :

Carmen, Othello, Hamlet, Don Juan, tous ne deviennent pas des opérateurs philosophiques explicitement maniés par des philosophes qui utiliseraient leurs ressources conceptuelles. Pourtant, ils produisent tous une réflexivité d'ordre philosophique, car ils travaillent dans leur registre les interrogations universelles privilégiées par la philosophie, et techniquement élaborées par elle. Le personnage est donc bien un opérateur philosophique ou un quasi-concept. Mais virtuellement : c'est une de ses opérations secrètes. Cavell⁴¹¹ nous l'a fait comprendre : il y a une pensée active et en acte dans les conversations et les œuvres de la culture, et cette pensée utilise des personnages.⁴¹²

En tant qu'œuvres culturelles, les romans de Kundera proposent des personnages expérimentant le monde qui les entoure. Fins observateurs, ils discutent sur leurs expériences réciproques sous le regard ironique d'un narrateur omniprésent dont les intrusions réflexives sont monnaie courante. Les méditations respectives de ces « egos expérimentaux » sur l'homme et la société se croisent entre elles.

Ainsi en est-il dans *La Fête de l'insignifiance*. Dès les premières pages et tout au long du roman, Alain ne cesse de méditer sur l'érotisme contemporain, réduit à un simple dénudement du nombril ostentatoirement affiché en public

Sylvie Richterova, « Les romans de Kundera et les problèmes de la communication », *L'Infini*, Paris, Denoël, 1984, p. 32.

⁴⁰⁹ Martine De Gaudemar, *La voix des personnages*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 24.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁴¹¹ Martine de Gaudemar estime que l'originalité du philosophe américain Stanley Cavell réside dans sa méthode qui consiste à philosopher à partir d'œuvres de culture qui présentent des personnages emblématiques.

⁴¹² *Ibid.*

dans les rues de Paris. Pour sa part, Ramon est obnubilé par l'illusion de l'individualité, tandis que D'Ardelo réfléchit aux vertus de l'insignifiance. À tour de rôle, les réflexions d'un protagoniste se voient compléter par les cogitations d'un autre protagoniste, relayées tantôt du point de vue de l'un, tantôt du point de vue de l'autre, selon le procédé discursif du contrepoint qui permet d'alterner narration et digression méditatives.

3.4. L'art du contrepoint

Commentant la présence inédite de la philosophie dans les romans de Broch et leur capacité d'intégration de divers éléments relevant de genres non romanesques comme la nouvelle, le reportage, le poème, les aphorismes ou encore l'essai, Kundera constate :

Il [Broch] sait aussi que le roman a une extraordinaire faculté d'intégration : alors que la poésie ou la philosophie ne sont pas en mesure d'intégrer le roman, le roman est capable d'intégrer et la poésie et la philosophie sans perdre pour autant rien de son identité caractérisée précisément (il suffit de revenir à Rabelais et à Cervantès) par la tendance à embrasser d'autres genres, à absorber les savoirs philosophiques et scientifiques. (*L'Art du roman* : 82)

En effet, ajoute Kundera, outre le « dépouillement radical » et l'« essai spécifiquement romanesque », l'art du roman doit à Broch une troisième grande découverte : le « contrepoint romanesque » (*L'Art du roman* : 87). Qu'est-ce à dire ? C'est une technique narrative inspirée de la musique qui favorise la conduite simultanée des voix et permet de superposer plusieurs intrigues parallèles et plusieurs thèmes dont la dissémination polyphonique à même le texte se traduit par des échos⁴¹³. Grâce à l'écriture contrapuntique, le roman parvient à intégrer des discours qui lui sont hétérogènes, comme le rêve et la réflexion

⁴¹³ En musique, le contrepoint est « l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées, de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles, tout en lui ajoutant une dimension supplémentaire, née de sa combinaison avec les autres ». Henri Barraud, « Contrepoint », *Encyclopædia Universalis*. En ligne. <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/contrepoint/>> Consulté le 27 mars 2020.

philosophique, ou encore la poésie et le théâtre, en conjuguant des lignes de pensée divergentes qui viennent bousculer la trame narrative pour intégrer ainsi des voix et des discours différents, mais unis par un thème qui soutient l'ensemble de l'architecture du roman.

La technique du contrepoint repose sur deux principes : l'égalité des lignes de composition et l'unité de l'ensemble (*L'Art du roman* : 99), de manière à ce qu'aucune voix ou point de vue ne soit plus prépondérant que les autres. Dans *La Lenteur*, par exemple, l'histoire du narrateur et sa femme, partis s'installer le temps d'un week-end dans un ancien château transformé en hôtel, constitue une voix indépendante. En route pour le château, le narrateur aperçoit dans le rétroviseur de sa voiture un automobiliste qui veut le doubler. Ce petit détail suffit pour déclencher une réflexion auctoriale sur la vitesse, la lenteur et l'hédonisme, favorisant ainsi l'intrusion d'une seconde voix. Après cette digression essayistique, le narrateur évoque un autre voyage effectué au 18^e siècle à destination du même château par le jeune chevalier de la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon. Cette réminiscence intertextuelle correspond à une troisième voix. Les histoires de Berck, un intellectuel très en vue dans les médias que le narrateur tient pour un « danseur », de Pontevin et, en particulier, de son jeune ami Vincent sont encore d'autres voix qui viennent enrichir la polyphonie du roman. Quant à l'histoire du jeune chevalier de *Point de lendemain*, elle a une fonction de contrepoint car elle contraste avec celle de Vincent. Ces deux lignes narratives sont menées parallèlement au fil de la trame romanesque, mais elles finissent par s'entrecroiser dans la dernière séquence du roman, à la faveur d'une superbe superposition contrapuntique, qui culmine dans le contraste final créé par la rencontre, sur le perron du château, du jeune motard Vincent avec le jeune chevalier issu du 18^e siècle.

L'Identité exploite également le principe du contrepoint. En effet, deux sortes de narration s'y développent en parallèle. La première est réelle : elle focalise sur le train-train quotidien de Chantal et son compagnon Jean-Marc.

La seconde est plutôt onirique : elle est concentrée sur les événements cauchemardesques vécus par les deux protagonistes qui se retrouvent à la fin du récit, presque malgré eux, dans un appartement bizarre de Londres. La ligne de partage entre le réel et le rêve est tellement ténue que ces deux mondes aux dimensions incompatibles finissent par se brouiller dans un univers romanesque régi par les lois du fantastique.

La technique du contrepoint est magistrale dans le troisième roman du cycle français. *L'Ignorance* traite du mythe du « Grand Retour », et ce, en parallèle avec l'intertexte homérique de l'*Odyssée*, cette épopée dont Ulysse, « le plus grand aventurier de tous les temps, nous dit Kundera, est aussi le plus grand nostalgique » (*L'Ignorance* : 12). L'alternance des époques antique et moderne procède ici d'un point de vue contrapuntique favorable à l'exploration de la « mathématique existentielle » :

Le romancier pose ainsi le premier pas vers la complexe exploration de la sémantique de tous les temps — temps héroïque de l'épopée d'Homère, poétique de Skacel et musical de Schönberg —, personnages mythiques et historiques que Kundera met en contrepoint avec ses personnages romanesques, autant de signes, cette fois, d'une riche *intertextualité externe* (pensons aux poètes mis en parallèle avec le parcours de Jaromil, à Thomas Mann, Goethe ou Hemingway, et j'en passe...).⁴¹⁴

Pour sa part, *La Fête de l'insignifiance* raconte trois histoires parallèles selon le principe de la narration contrapuntique. Les protagonistes, quatre amis préalablement présentés dans la première partie, se retrouvent ensemble dans une soirée mondaine pour fêter l'anniversaire de l'un d'entre eux. Sur l'échafaudage fragile de cette histoire minimaliste se greffent deux intrigues imbriquées dont les personnages incertains sont tout droit sortis de l'imagination loufoque des quatre protagonistes principaux. L'une de ces intrigues relatées en contrepoint remonte à la fin de la Seconde Guerre mondiale et se déroule au

⁴¹⁴ Éva Le Grand, « Roman de l'existence, ou l'imaginaire de l'exil », *Op. cit.*, pp. 55–56.

Kremlin autour de la figure tantôt hiératique, tantôt fantaisiste de Staline. La seconde intrigue parallèle se passe dans la tête d'Alain, qui, pour ainsi dire, dialogue avec sa mère décédée au-delà de sa mort. Tout ce beau monde, les protagonistes réels autant que les personnages fantoches, se retrouve par la magie de la narration contrapuntique à la fin du roman, dans une ultime scène carnavalesque⁴¹⁵ qui a pour théâtre le jardin du Luxembourg.

Bref, il apparaît que la narration des romans de notre corpus repose sur le contrepoint. Cette technique de composition musicale favorise ainsi l'insertion de l'essai à même le roman qu'elle transmue ainsi en un « art gnoséologique » (*L'Art du roman* : 85) basé non pas sur la logique démonstrative spécifique à la philosophie, mais sur la polyphonie et l'esthétique de la variation.

3.5. Esthétique de la variation

Le principe de la variation diffère de l'art de la symphonie. Selon Kundera :

La symphonie est une épopée musicale. On pourrait dire qu'elle ressemble à un voyage qui conduit, à travers l'infini du monde extérieur, d'une chose à une autre chose, de plus en plus loin [...]. Vous connaissez certainement la pensée où Pascal dit que l'homme vit entre l'abîme de l'infiniment grand et l'abîme de l'infiniment petit. Le voyage des variations conduit au-dedans de cet *autre* infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose. (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 252)

Il s'agit en fait d'une technique de composition méticuleuse qui se traduit par la reprise constante d'un même mot, motif ou thème jusqu'à saturation de sa sémantique existentielle. En investissant à chaque fois le mot, le motif ou le thème d'un sens différent, cette récurrence consciencieuse fonctionne non seulement à l'intérieur de chaque roman pris à part, mais elle se répercute de roman en roman à l'échelle de l'intégralité de l'œuvre kundérienne.

⁴¹⁵ Kundera affirme à propos de la dimension carnavalesque du roman : « Le roman renverse [...] l'ordre accepté des valeurs, l'interprétation acceptée du normal, du système, des idées reçues ». Normand Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Op. cit.*, p. 32.

Il en va ainsi du chapeau, motif qui traverse les romans de Kundera selon le principe de la variation. En effet, le couvre-chef ridicule de Vincent, dans *La Lenteur*, n'est pas sans évoquer les inaliénables couvre-chefs de Goethe et Beethoven dans *L'Immortalité*, lesquels rappellent à leur tour le chapeau érotique de Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et font écho au chapeau historique de Clementis, ou encore le chapeau comique de Papa Clevis dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. D'ailleurs, par sa structure narrative complexe, ce « roman en forme de variations » représente, pour Kundera, une référence en la matière :

Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité. (*Le Livre du rire et de l'oubli* : 254)

Dans sa définition de la notion de « variation », Thomas Bordet se réfère à Kundera avant de conclure : « Pour résumer, la variation serait l'art de créer le tout à partir d'un seul noyau⁴¹⁶ ». Or, ce noyau, c'est le thème énoncé dès le titre de chaque roman, thème qui n'est, selon Ricard, « rien d'autre que le foyer aveugle, indéterminable et cependant toujours présent, dans l'attraction duquel gravitent, en se répétant et en se modifiant sans cesse, toutes les variations qui le constituent⁴¹⁷ ».

De ce point de vue, *La Lenteur*, *L'Identité*, *L'Ignorance* et *La Fête de l'insignifiance* sont à lire comme autant de variations romanesques autour des catégories existentielles inscrites à même le titre. Ce principe de composition musicale fait peu de cas de « l'unité stricte de l'action » que Kundera remplace par des « moyens plus subtils », à savoir la technique de la polyphonie et celle de la variation⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Cité par Ariane Lüthi, « De la composition chez Milan Kundera », *Variations*, N° 18, 2010, p. 176.

⁴¹⁷ François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès*, *Op. cit.*, p. 144.

⁴¹⁸ Milan Kundera, « Introduction à une variation », *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, Paris, Gallimard, p. 17.

Envisagée ainsi, chaque histoire est en fait la variation d'une autre. À titre d'exemple, dans *La Lenteur*, le monde contemporain des personnages rassemblés dans l'enceinte du château devenu hôtel est une variation parodique de l'univers du 18^e siècle et de l'ambiance idyllique dans lesquels baignent les protagonistes de la nouvelle « Point de lendemain » de Vivant Denon. Le récit des amours risibles de Vincent et Julie alterne avec l'histoire libertine de madame de T. et son jeune amant. Le trio constitué de Berck, Immaculata et le cameraman est une variante guignolesque de la triade formée par madame de T., son mari et le chevalier.

Le principe de la variation régit également la composition de *L'Identité*. Le thème de l'identité, qui donne ici son titre au roman, se trouve, remarque Ricard, « au centre d'une constellation dans laquelle gravitent une série de motifs qui en sont autant de facettes existentielles et problématiques⁴¹⁹ ». Cette méditation sur la fragilité de l'identité et de l'amour est, en fait, une variation romanesque de la nouvelle intitulée « Le Jeu de l'auto-stop » qui figure dans *Risibles amours*. Le schéma narratif est identique : à l'instar de Jean-Marc qui se met à écrire à Chantal des lettres anonymes passionnées, pour ainsi satisfaire un désir qu'il croit avoir décelé chez sa compagne, un jeune homme soumet la femme qu'il aime à une expérience ludique afin de tester son amour.

L'Ignorance est une méditation existentielle sur l'exil et l'expérience du retour. Par sa thématique, ce roman rappelle *La Valse aux adieux* et *Le Livre du rire et de l'oubli*, ces deux romans de la période tchèque dans lesquels l'émigration occupe une place de choix. La figure emblématique d'Ulysse convoque *L'Odyssée* dont Kundera donne une interprétation originale, car, pour lui : « le lien fondamental créé par le contexte dans l'art ne consiste pas [...] en une citation ou une allusion de type intertextuel, mais dans une variation qui est le développement indépendant d'une impulsion étrangère à l'œuvre première⁴²⁰ ».

⁴¹⁹ François Ricard, « Le regard des amants », postface à *L'Identité*, *Op. cit.*, p. 212.

⁴²⁰ Aleš Hamaň, « Éloge de Milan Kundera », *Désaccords parfaits*, *Op. cit.*, p. 331.

En ce sens, *L'Ignorance* est une variation romanesque sur le roman d'Homère dont elle offre une lecture profanatrice qui contribue à la désacralisation du mythe du « Grand Retour » :

L'exil, pensons-nous depuis toujours (depuis Ulysse), est une malédiction, et il vaut mieux pour l'homme habiter dans sa patrie, entouré des siens, que d'errer seul sur une terre étrangère. Mais, demande le roman, se peut-il que l'exilé soit un homme en paix ? Et qu'une chose aussi sérieuse, aussi évidente que le besoin d'appartenance, qu'un désir aussi ancien et « naturel » que le désir du retour au pays natal ne soit pas pour lui un désir mais une obligation, un fardeau plutôt qu'une attente ? Et si la nostalgie n'était qu'un sentiment emprunté, et si elle n'était qu'un leurre ? Et s'il n'existait rien de tel qu'une patrie ?⁴²¹

Par ailleurs, les protagonistes de *L'Ignorance* apparaissent comme des répliques de personnages déjà rencontrés dans le cycle tchèque. Ainsi en va-t-il d'Irena et Josef dont le statut d'émigrés rappelle par bien des égards Jakub, Tamina, Jan et Ludvik. Il en va de même pour Milada dont la tentative de suicide fait écho à celle de la jeune fille de *L'Immortalité* et à celle d'une autre jeune fille qui, dans *La Vie est ailleurs*, se laisse mourir de froid par amour pour Xavier.

Ces variations externes sur des personnages et des situations issues de romans antérieurs sont consolidées par d'autres variations qui surviennent à l'intérieur de *L'Ignorance*, en particulier à la fin du roman, où les histoires de couple d'Irena et Josef, d'un côté, et de Gustaf et sa belle-mère, de l'autre, alternent à la fois entre elles et avec la scène où Milada contemple sa beauté et rumine sa solitude.

La Fête de l'insignifiance exploite, elle aussi, les ressources de la variation. D'abord, par son ton vaudevillesque qui n'est pas sans évoquer « Le colloque » de *Risibles amours* et *La Valse aux adieux*. Ensuite, par la présence d'une galerie de personnages qui font penser à d'autres figures du personnel romanesque kundérien. Ainsi, par leur côté libertin, Ramon, Charles, Caliban

⁴²¹ François Ricard, « Le piège de l'émigration », postface à *L'Ignorance*, *Op. cit.*, pp. 227-228.

et Alain semblent être les frères jumeaux de Pontevin, Vincent, Machu et Goujard, les compagnons du Café gascon dans *La Lenteur*. D'ailleurs, d'un roman à l'autre, la figure du libertin est persistante.

On note aussi la prégnance d'une autre figure, celle du maître : illustrée dans *La Lenteur* par Pontevin qui, par son tact et sa bonne humeur, semble détenir un ascendant sur ses amis, la relation magistrale est reprise de manière plus originale dans *La Fête de l'insignifiance*, où le narrateur auctorial exerce par lui-même une influence spirituelle sur les personnages inventés de son cru. De plus, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir dans la tentative de suicide avortée de la mère d'Alain une variation sur les histoires de suicide évoquées ci-avant, en l'occurrence celle de Milada.

Enfin, par le thème de l'insignifiance qui le sous-tend et qui irrigue toute l'œuvre du romancier, cet « archi-roman » se présente comme une ultime variation sur les romans antérieurs de Kundera. C'est du moins ainsi que l'envisage Ricard :

Dans *La Plaisanterie*, par exemple, c'est elle, l'insignifiance, qui apparaît à Ludvik sous la folie de l'Histoire en marche ; dans *La Vie est ailleurs*, c'est encore elle qui se dissimule sous l'aveuglement lyrique de Jaromil, ou qui, dans *Risibles amours*, règle secrètement le jeu des amants ; c'est elle, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, qui resplendit au milieu du bruit et de la fureur du kitsch ; et toujours elle qu'Agnès, dans *L'Immortalité*, retrouve derrière l'obsession du moi et l'omniprésence des images, ou que Josef, dans *L'Ignorance*, éprouve lorsqu'il retourne dans son pays natal.⁴²²

Insignifiance que les romans kundériens interrogent par leurs propres moyens, sans apporter de réponses arrêtées et closes. C'est en définitive là que réside la vocation du « roman chemin », ultime métaphore existentielle par le truchement de laquelle l'œuvre est assimilée à un « long chemin » parsemé

⁴²² Milan Kundera, « L'insignifiance est une fête », postface à *La Fête de l'insignifiance*, *Op. cit.*, pp. 132-133.

d' « étapes » qu'il incombe de parcourir dans le but de saisir la complexité du monde (*Le Rideau* : 15)⁴²³.

Bref, en réinvestissant un ensemble de stratégies inhérentes à la composition musicale, en inventant une galerie de personnages conçus comme entités expérimentales et en fondant l'interrogation comme mode de réflexion systématique de ses romans, Kundera permet à son œuvre fictionnelle d'aller au bout de son processus gnoséologique, dont Éva Le Grand dit qu'il consiste en l' « exploration des possibles » et constitue « l'essence *phénoménologique* » de l'esthétique kundérienne, au sein de laquelle la variation est « l'instrument par excellence d'une connaissance ironique de l'existence »⁴²⁴.

⁴²³ Ricard revient sur cette métaphore kundérienne du « roman chemin » dont il analyse les termes comme suit : « Le cheminement est une exploration, une découverte lente et progressive de la montagne, et le seul moyen de la connaître vraiment. En d'autres mots, [...] la composition déliée et « musicale » du roman en forme de variation est la seule manière de cerner peu à peu la signification problématique qui le travaille et règle en sourdine chacune de ses parties comme la forme et le rythme mêmes de leur enchaînement ». François Ricard, « Mortalité d'Agnès », postface à *L'Immortalité*, *Op. cit.*, pp. 520-521.

⁴²⁴ Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, *Op. cit.*, p. 99. Le Grand souligne par ailleurs que « [la] variation romanesque de Kundera est sûrement le mode esthétique le plus proche de la pensée phénoménologique, de cette autre *variation imaginaire* telle que conçue par Husserl : un mode d'exploration du monde, de l'essence de la vie humaine, voire de l'essence ontologique de l'être ». *Ibid.*, p. 107.

Conclusion

L'examen de la scène d'énonciation générique des romans de notre corpus révèle que nous sommes en présence d'un cas typique d'hybridation générique. Ces textes jouissent d'une grande capacité d'absorption des autres systèmes de représentation de la parole. Grâce à leur hégémonie générique, ils parviennent à intégrer au sein de leur scénographie polyphonique l'esthétique de la nouvelle, du théâtre aussi bien que le discours essayistique. Cela engendre au moins trois formes d'interaction générique.

La forme de généricité la plus saisissante se manifeste dans la brièveté de ces « romans courts » qui, en se fondant sur la concentration maximale de leur matière romanesque et le dépouillement radical de leurs intrigues respectives, s'inspirent des techniques de la nouvelle. Cela entraîne l'éclatement de la structure romanesque, la restriction du cadre spatiotemporel, la présence d'un nombre très limité de personnages et la prolifération d'une narration souvent elliptique, voire sommaire. En conséquence, du fait de leur énonciation minimaliste, ces récits brefs rompent avec l'imposante stature narrative des romans de la période tchèque. Pourtant, et c'est là où réside l'originalité des romans du cycle français, leur identité générique de « romans courts », constate Ricard, ne nuit pas à leur potentiel d'œuvres éminemment polyphoniques :

[...] le défi que relèvent les [...] romans français de Kundera est justement, sans renoncer ni accorder la préséance à l'une ou l'autre de ces deux exigences, de dépasser leur opposition et d'en opérer la *synthèse*, en faisant entrer dans une composition strictement contenue, voisine de la nouvelle ou de la « novella », une substance dont la profondeur sémantique et la diversité soient aussi larges et aussi libres que possible. Il en résulte un texte d'une simplicité et d'une complexité extrêmes, tout ensemble concis et foisonnant, réduit à l'essentiel et ce-

pendant fourmillant de significations, de suggestions, de surprises et de digressions de toutes sortes ; un texte à la fois « classique » et « baroque », linéaire et sinueux, bref et indéfiniment ouvert.⁴²⁵

La seconde forme de généricité concerne l'omniprésence du théâtre dans l'espace du roman, à tel point que la frontière semble poreuse entre les deux genres. Certes, entre ces deux discours littéraires existent, nous l'avons souligné, des divergences dues à la spécificité de l'énonciation propre à chacun, mais il n'empêche qu'ils finissent par se rencontrer sous la plume de Kundera autour de ce qu'on pourrait appeler leur théâtralité intrinsèque.

La théâtralité est, d'abord, symboliquement suggérée à travers la métaphore filée du *theatrum mundi*, ainsi que par la convocation d'un arsenal de termes dramaturgiques. D'un autre côté, elle opère suite à un travail de création minutieux qui repose sur la dramatisation énonciative de la prose romanesque. De plus, la théâtralité se concrétise textuellement par le recours systématique aux scènes dialoguées, qui, à la lecture, donnent l'impression d'une oralité improvisée fondée sur le mouvement de la conversation déliée. Elle provient aussi de la construction d'espaces scéniques au sein du roman, allant parfois jusqu'à compartimenter les lieux en hémicycle, destiné aux spectateurs, et en estrade, réservée au jeu de scène. De surcroît, la théâtralité procède d'un effet de didascalisation du récit. Enfin, elle se manifeste dans l'invention de personnages typiques qui rappellent, par leur volubilité et la singularité de leur présence insolite sur la scène du roman, les grandes figures du théâtre comique.

La dernière forme de généricité a trait à l'ambiguïté de l'œuvre fictionnelle de Kundera, laquelle semble tenir à la fois du roman et de l'essai. Cette ambivalence générique provient du fait que le romancier fonde son art non pas sur l'unité de l'action, mais sur l'unité des thèmes. C'est la raison pour laquelle ces romans sont ponctués de méditations existentielles. Cependant, comme le romancier Kundera ne prétend pas œuvrer en tant que philosophe, il fait de ces

⁴²⁵ Milan Kundera, « Le piège de l'émigration », postface à *L'Ignorance*, *Op. cit.*, pp. 235-236.

réflexions méditatives des questions et non des réponses. D'où la récurrence de la tournure interrogative et des procédés de modalisation que nous avons relevés. En outre, malgré les fréquentes intrusions du narrateur auctorial, les méditations sont souvent le fait des personnages, ces « ego expérimentaux » à travers la conscience desquels le romancier expérimente différentes situations existentielles. De ce fait, la pensée qui s'exprime dans les romans n'aboutit jamais à une quelconque thèse particulière susceptible d'être résumée, car, comme le dit l'auteur, elle n'émane pas d'une « philosophie cohérente » (*L'Art du roman* : 101), mais de l'esprit ludique du non-sérieux qui n'a rien à voir avec la stricte abstraction de la méthode philosophique.

Enfin, signalons que l'essence ludique du roman, ce « grand jeu avec des personnages inventés⁴²⁶ », s'enrichit de l'expérimentation de certaines techniques de composition musicales. Celles-ci permettent à la parole romanesque de se révéler dans un constant jeu entre les thèmes et les variations, et ce, au sein d'une stratégie de distanciation favorable à l'expression d'un discours polysémique dont la matérialisation énonciative constitue le point d'orgue sur lequel nous voudrions à présent focaliser le propos de la troisième et dernière partie de notre travail.

⁴²⁶ Milan Kundera, « Introduction à une variation », *Jacques et son maître*, *Op. cit.*, p. 12.

TROISIÈME PARTIE

**APPROCHE ÉNONCIATIVE
DU ROMAN POLYPHONIQUE**

Contrairement à nos fictions religieuses, familiales et politiques, la fiction littéraire ne nous dit pas où est le bien, où le mal. Sa mission éthique est autre : nous montrer la vérité des humains, une vérité toujours mixte et impure, tissée de paradoxes, de questionnements et d'abîmes. Dès qu'un auteur nous assène sa vision du bien, il trahit sa vocation romanesque et son livre devient mauvais.

Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*.

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 [...], posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande.

Milan Kundera, *L'Art du roman*.

Introduction

Dans la partie précédente, l'examen de la « scène générique » a révélé l'hétérogénéité polyphonique des « romans courts » de Kundera. Dans ce qui suit, nous nous proposons d'étudier cette scénographie polyphonique d'un point de vue énonciatif.

L'énonciation est définie comme « cette mise en fonctionnement du langage par un acte individuel d'utilisation⁴²⁷ ». Ainsi conçue, elle suppose « la conversion individuelle de la langue en discours⁴²⁸ ». Dès lors, le langage est susceptible d'être appréhendé en tant qu'expérience humaine centrée essentiellement sur un pôle émetteur et impliquant nécessairement un pôle récepteur⁴²⁹. Ce processus en boucle d'encodage et de décodage est perméable à d'autres discours que le locuteur actualise dans son propre « dire ». Cela amènera les linguistes à poser que tout discours est traversé par d'autres discours. Cette « hétérogénéité constitutive » du discours renvoie, selon Authier-Revuz, à « la présence permanente, foncière, de l' « ailleurs », du « déjà dit » des autres discours, conditionnant tous nos mots et résonnant en eux⁴³⁰ ». Authier-Revuz fonde son approche de l' « hétérogénéité constitutive » sur le dialogisme de Bakhtine et l'interdiscours de Pêcheux⁴³¹. En s'appuyant également sur ces deux théories, Maingueneau affirme :

Le discours est constamment traversé par le déjà-dit, et parfois le à-dire ; en ce sens l'énonciateur se trouve rapporter des propos tenus par lui-même ou un autre

⁴²⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, T. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴²⁹ Benveniste pose : « Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire ». *Ibid.*, p. 82.

⁴³⁰ J. Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, N° 55, 1992, p. 38.

⁴³¹ Le dialogisme de Bakhtine part du principe que tout discours ne peut se faire que dans « le milieu du déjà dit des autres discours ». Quant à l'interdiscours auquel renvoie Pêcheux, il repose sur l'idée fondamentale que « ça parle ailleurs, avant et indépendamment » dans tout discours. Cité par J. Authier-Revuz, *ibid.*, pp. 38-39.

locuteur dans une autre situation d'énonciation. Cette possibilité toujours présente d'une pluralité des « voix » au sein d'un même énoncé est une des dimensions fondamentales du discours.⁴³²

C'est justement ce phénomène de plurivocalité que nous souhaitons aborder ici. Nous le ferons à partir des notions de « dialogisme », de « polyphonie » et de « modalisation », appareil conceptuel sur lequel nous comptons fonder notre analyse des manifestations énonciatives de la plurivocalité dans les romans français de Kundera. Nous chercherons ainsi à montrer que l'incorporation d'une pluralité de voix dans le discours romanesque permet de neutraliser l'omniprésence du narrateur kundérien, tout en étant propice à l'expression d'une vision polysémique du monde.

Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons au statut énonciatif du narrateur kundérien. Nous étudierons ses manifestations textuelles ainsi que les sujets d'énonciation que cette instance polymorphe emprunte pour énoncer. Ensuite, dans le second chapitre, il sera question des différentes formes de représentation de la parole d'autrui, et ce, à travers l'étude des catégories d'emploi du discours rapporté. Enfin, au troisième chapitre, nous nous attacherons à l'examen des divers procédés de modalisation dont se sert le narrateur kundérien pour maintenir une certaine distance énonciative par rapport à son dire.

⁴³² Dominique Maingueneau, *L'Analyse de discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Op. cit., p.100.

Chapitre Premier

**Le statut énonciatif
du narrateur kundérien**

Dans les romans de notre corpus, le narrateur kundérien se désigne par les déictiques de la première personne : « je », « me », et « nous ». Néanmoins, l'ambiguïté énonciative de cette instance *a priori* homodiégétique mérite que nous nous y arrêtons.

Maingueneau⁴³³ propose de lever cette ambiguïté en faisant une distinction entre « personne », « écrivain » et « inscripteur ». Dans cette tripartition, la personne désigne « l'individu doté d'un état-civil ». Par contre, l'écrivain correspond à « l'auteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire ». Quant à l'inscripteur, il « subsume à la fois les formes de subjectivités énonciatives de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu'impose le genre du discours : romancier, dramaturge, nouvelliste...⁴³⁴ ».

Or, ces trois entités semblent renvoyer chez Kundera à la même instance énonciatrice. En effet, au cours d'un échange épistolaire avec Alain-André Morello qui l'entretenait par écrit sur l'« art du roman », Kundera confie : « Un jour, je me suis dit : c'est moi qui raconte mes romans, et non pas un « narrateur », ce fantôme anonyme de la théorie littéraire ; c'est moi avec mes caprices, mes humeurs, mes blagues, et même (exceptionnellement) mes souvenirs⁴³⁵ ».

En récusant de la sorte l'entité narratrice imposée par Genette, Kundera réhabilite certes l'auteur, mais cela ne signifie en aucun cas qu'il fait fi de la « distance énonciative⁴³⁶ » de Kerbrat-Orecchioni : auteur–narrateur–narrataire–lecteur. C'est la raison pour laquelle il se proclame « romancier et rien que romancier » (*Le Rideau* : 86)⁴³⁷. Car à vrai dire, cette posture exclusive de

⁴³³ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *Op. cit.*, pp. 207-208.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Dix-Neuf/Vingt*, N° 1, Paris, Eurédit, mars 1996, p. 148.

⁴³⁶ Kerbrat-Orecchioni explique la « distance énonciative » entre l'auteur et le lecteur en ces termes : « De même en effet qu'au pôle d'émission l'énonciateur se dédouble en un sujet extratextuel (l'auteur) et un sujet intratextuel (le narrateur, qui prend en charge les contenus narrés), de même le lecteur effectif se double d'un récepteur fictif qui s'inscrit explicitement ou implicitement dans l'énoncé et que Genette a baptisé, on le sait, « narrataire ». ». Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, [1999] 2009, pp. 171-172.

⁴³⁷ Sur cette posture exclusive de romancier qui lui permet d'escamoter son passé d'écrivain polygraphe, voir le chapitre (3) de la première partie de notre travail.

romancier lui permet de mettre en avant son statut d'énonciateur textuel responsable uniquement de l' « inscription ». En d'autres termes, bien qu'il snobe le narrateur genettien, Kundera n'assumerait pas en tant que « personne » l'entière énonciation de ses romans.

Afin de vérifier cette hypothèse, il nous apparaît utile d'étudier les postures énonciatives du narrateur kundérien. Dans cette optique, nous nous appuyerons sur la typologie des « énoncés de réalité » de Käte Hamburger⁴³⁸. Celle-ci propose une répartition des genres selon leur structure logique. Cela l'amène à distinguer deux types d'énoncés dans le champ littéraire : d'une part, les énoncés fictionnels ou mimétiques qui correspondent aux genres épique et dramatique ; de l'autre, les énoncés existentiels qui relèvent du genre lyrique. Par ailleurs, elle étudie les indices de « non-fictionnalité » en analysant différents énoncés « historique », « théorique » et « pragmatique ».

Dans ce chapitre, nous verrons donc que malgré la présence des plans d'énonciation historique, théorique et pragmatique, Kundera parvient à neutraliser ces indices de « non-fictionnalité » en mettant en avant un narrateur polymorphe qui se plaît à énoncer sur le ton ludique de l'ironie et du non-sérieux.

1.1. Le plan d'énonciation « historique »

L'énonciation historique se veut aussi précise qu'objective chez Kundera : « Prague en 1968, illuminée par des projecteurs et observée par des caméras, fut une Actualité Historique Planétaire par excellence [...] » (*La Lenteur* : 77). En outre, le narrateur auctorial se manifeste régulièrement comme « je-origine réel⁴³⁹ » et intervient ostentatoirement dans le récit. De ce fait, nous pouvons aisément le reconnaître grâce notamment à son énonciation d'ordre autobiographique, où il paraît impliqué par ce qu'il dit, comme dans ce passage de *La Lenteur* :

⁴³⁸ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [1957] 1977.

⁴³⁹ *Ibid.*

On me disait quand j'étais petit qu'en posant un coquillage contre mon oreille j'entendrais l'immémorial murmure de la mer. C'est ainsi que dans le monde laclosien toute parole prononcée reste audible pour toujours. Est-ce cela, le XVIII^e siècle ? Est-ce cela, le paradis du plaisir ? Ou bien l'homme, sans s'en rendre compte, vit-il depuis toujours dans une telle coquille résonnante ? En tout cas, une coquille résonnante, ce n'est pas le monde d'Épicure qui ordonne à ses disciples : « Tu vivras caché ! » (*La Lenteur* : 19-20)

L'épisode autobiographique du coquillage magique se veut ici fonctionnel. Kundera s'en sert pour illustrer la polyphonie qui caractérise l'énonciation épistolaire dans *Les Liaisons dangereuses*, ce qui est aux antipodes de l'idéal épicurien de la discrétion.

Dans d'autres endroits de *La Lenteur*, le narrateur auctorial s'immisce en tant que « je-origine réel » dans la trame de son récit et donne, à maintes reprises, le prénom de son épouse, Véra (*La Lenteur* : 9, 42, 109, 163, 182). Le recours à ces fréquentes métalepses permet d'opérer le passage du fictif au réel : le monde narré cède le pas à celui de la narration. Ces deux dimensions sont le plus souvent condensées chez Kundera, comme en témoigne le chapitre (26) de *La Lenteur*, que nous reproduisons intégralement ici pour les besoins de l'analyse :

Véra dort et moi, debout devant la fenêtre ouverte, je regarde deux personnes qui se promènent dans le parc du château par une nuit enlunée.

Tout à coup j'entends la respiration de Véra s'accélérer, je me retourne vers son lit et je comprends que dans un instant elle va se mettre à crier. Je ne l'ai jamais vue avoir des cauchemars ! Que se passe-t-il dans ce château ?

Je la réveille et elle me regarde, les yeux grands ouverts, pleins d'effroi. Puis elle raconte, avec précipitation, comme dans un accès de fièvre : « J'étais dans un très long couloir de cet hôtel. Tout à coup, de loin, un homme a surgi et a couru vers moi. Quand il est arrivé à une dizaine de mètres, il s'est mis à crier. Et, imagine, il parlait tchèque ! Des phrases complètement débiles : « Mickiewicz n'est pas tchèque ! Mickiewicz est polonais ! » Puis il s'est approché, menaçant, à quelques pas de moi et c'est là que tu m'as réveillée.

- Pardonne-moi, lui dis-je, tu es victime de mes élucubrations.

- Comment ça ?

- Comme si tes rêves étaient une poubelle où je jette des pages trop sottes. (*La Lenteur* : 110-111)

Située exactement au milieu du roman, cette métalepse magistrale occupe une place centrale dans l'architecture globale de l'œuvre et de son organisation énonciative. L'intrusion de Kundera en tant que « *je*-origine réel » commence par une transition avec le chapitre précédent, une parodie de l'idylle romantique subvertie et par le ton ironique du narrateur, qui se gausse de sa pseudo-démiurgie⁴⁴⁰, et par une kyrielle de métaphores scatologiques que la beauté subitement translucide de Julie inspire au jeune Vincent (*La Lenteur* : 108-109).

Le passage de la fiction à la non-fiction est assuré par le constatif (« je regarde »), pris en charge par le « *je*-origine réel », et le changement de point de vue que ce verbe de perception visuelle implique : l'omniscience du chapitre précédent laisse place à une focalisation interne. Le château, conçu comme cadre de référence à la fois imaginaire et réel, est au cœur d'une stratégie de spatialisation : il fonctionne comme un observatoire installé entre les deux mondes séparés de la fiction et de la non-fiction. Cet entre-deux paratopique est figuré par le topos du regard à la fenêtre, instrument et lieu d'une observation directe du monde fictif.

L'ancrage temporel (« une nuit enlunée » pendant que « Véra dort ») est, lui aussi, à cheval entre le réel et l'irréel. L'ambiguïté spatiotemporelle touche également les personnages : les « deux personnes qui se promènent dans le parc » sont peut-être Vincent et Julie, personnages évoqués au chapitre précédent ; mais ce peuvent être aussi madame de T. et son jeune chevalier, les protagonistes ressuscités de la nouvelle « Point de lendemain » de Vivant Denon, puisque les premières lignes du chapitre (26) font écho au début du chapitre

⁴⁴⁰ « Ils [Vincent et Julie] sortent dans le parc, se promènent, s'arrêtent et s'embrassent de nouveau. Puis ils trouvent un banc sur la pelouse et s'assoient. De loin leur parvient le murmure de la rivière. Ils sont transportés, ne sachant par quoi ; **moi, je le sais** : ils entendent la rivière de madame de T., la rivière de ses nuits d'amour ; du puits du temps, le siècle des plaisirs envoie à Vincent un salut discret » (*La Lenteur* : 106-107). Nous soulignons.

(9), lequel commence par la même variante : « Véra dort déjà ; j'ouvre la fenêtre qui donne sur le parc et je pense au parcours qu'ont effectué madame de T. et son jeune chevalier après être sortis du château dans la nuit [...] » (*La Lenteur* : 42-43).

Comme par un mouvement de caméra qui pivote sur elle-même, la scène descriptive se déplace de l'extérieur du château vers l'intérieur, mais toujours selon le point de vue interne du narrateur auctorial. Le changement de perspective est motivé par un autre verbe de perception, cette fois-ci auditive : « j'entends la respiration de Véra ». Le regard du narrateur auctorial se pose sur sa femme alors qu'elle est en train de faire un cauchemar. Interloqué comme en témoigne la combinaison des tournures exclamative et interrogative, il en donne une explication topologique associant le château à un espace fantastique favorable à l'intrusion du surnaturel. Une telle interprétation prépare l'avènement de la narration onirique. Mais juste avant, nous assistons à un autre changement de perspective. Véra se réveille, regarde et raconte. Le narrateur auctorial s'efface pour laisser place au rêve que sa femme rapporte au discours direct.

Le récit enchâssant du narrateur auctorial et le récit enchâssé de Véra se recourent puisque le rêve de celle-ci a pour espace le château dans lequel elle séjourne avec son mari de romancier. Cette prouesse scripturale permet de spatialiser quatre niveaux énonciatifs polyphoniques : le récit réel (qui correspond au microcosme de Kundera-Véra) ; le premier récit fictif (Vincent-Julie ainsi que les protagonistes impliqués dans la diégèse principale) ; le second récit fictif (madame de T. et son jeune chevalier, aussi bien que l'inspiration libertine que favorise cet intertexte) ; enfin le récit onirique qui semble empiéter sur le premier niveau narratif ancré dans le vécu de Kundera-Véra).

Par ailleurs, tandis que le récit du narrateur auctorial est au présent de l'indicatif à valeur narrative, lequel rend l'événement vivant, le récit de Véra est relaté au passé composé. Le personnage qui apparaît dans son rêve n'est autre

que Cechoripsky, le savant tchèque invité en France pour participer à un colloque d'entomologie. Son quiproquo avec Berck est repris en écho dans une variante onirique.

Le récit onirique de Véra est suivi d'une séquence dialogale avec le narrateur auctorial. Ce dernier s'excuse auprès de sa femme de l'avoir mêlée à ses divagations de romancier insomniaque. Les rêves de Véra apparaissent donc comme un prolongement de l'imagination de son mari. La frontière entre le rêve et le réel est poreuse. Elle donne lieu à un brouillage entre les deux dimensions.

S'ensuit un passage dont l'interprétation s'avère déterminante pour pénétrer les arcanes de l'univers romanesque de Kundera :

– Qu'est-ce que tu as dans la tête ? Un roman ? » demande-t-elle [Véra], angoissée.

J'incline la tête.

« Tu m'as souvent dit vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux. Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir. J'ai peur que le moment ne soit venu. Je veux seulement te prévenir : fais attention. »

J'incline la tête encore plus bas.

« Te rappelles-tu ce que te disait ta maman ? J'entends sa voix comme si c'était hier : Milanku, cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra. Tu offenseras tout le monde et tout le monde finira par te détester. Te rappelles-tu ?

– Oui, dis-je.

– Je te préviens. Le sérieux te protégeait. Le manque de sérieux te laissera nu devant les loups. Et tu sais qu'ils t'attendent, les loups.

Après cette terrible prophétie, elle s'est rendormie. (*La Lenteur* : 110-111)

Ricard écrit à propos de ce passage : « Méditer ce passage, c'est s'approcher d'une signification essentielle non seulement de *La Lenteur*, mais de l'œuvre romanesque de Kundera⁴⁴¹ ». Le critique explique ensuite que cet idéal de roman « où aucun mot ne serait sérieux » se veut en fait comme un « roman

⁴⁴¹ François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », *Op. cit.*, p. 188.

absolu, un roman épuré, libéré de tout ce qui n'est pas lui-même, de tout ce qui n'est pas de son ordre propre, c'est-à-dire de l'ordre de la prose, de l'ordre du rire et de l'incertitude, de l'ordre satanique, en somme⁴⁴² ». Et de poursuivre que cette conception originale du roman comme espace privilégié du non-sérieux fait écho à une autre définition kundérienne du roman qui figure dans *Les Testaments trahis*, et où l'auteur conçoit le genre romanesque comme un « territoire où le jugement moral est suspendu⁴⁴³ ». L'univers du roman se trouve ainsi confronté à ce que Ricard nomme « l'épreuve du non-sérieux », épreuve de « dissolution » suite à laquelle toutes les certitudes de notre vie s'ébranlent :

Là, tout ce qui fait grumeau, tout ce qui se proclame unique et innocent, tout ce qui voudrait s'imposer comme gravité, est aussitôt dissous, miné, privé de fondement par l'air infiniment léger qui y circule, l'air de l'incrédulité et de la dérision, sous le souffle duquel l'existence, l'identité, les discours se dépouillent de leurs masques et laissent apparaître les coulisses, les truquages, les malentendus, leur vérité à la fois risible et libératrice.⁴⁴⁴

Malgré la présence de biographèmes qui transparaissent à travers le diminutif « Milanku » et la convocation d'un souvenir d'enfance, cela ne signifie point qu'il y ait une quelconque visée autobiographique chez Kundera. Outre ce « *je*-origine réel » aux contours indécis, le narrateur auctorial adopte souvent la voix d'un théoricien.

1.2. Le plan d'énonciation « théorique »

Kundera affiche ostentatoirement son auctorialité en parlant à maintes reprises de ses personnages comme étant les siens propres. De plus, par sa propension à la méditation existentielle et à la relation d'événements historiques, cette instance énonciatrice « théorique » prédomine sur les autres voix qu'on entend dans les romans de l'auteur.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 189.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

Ainsi, c'est en tant qu'énonciateur théorique que le narrateur auctorial répond, dans le premier chapitre de *La Lenteur*, aux interrogations de Véra sur la tendance moderne à la vitesse. Cela donne lieu à un discours essayistique sur le plaisir de la lenteur, thème existentiel illustré par l'intertexte avec la nouvelle de Vivant Denon (*La Lenteur* : 9-13), dont Kundera présente un compte-rendu au chapitre (2) qu'il dédie entièrement à l'art et à l'esprit du 18^e siècle.

De surcroît, l'énonciation théorique occupe l'intégralité du chapitre (3), lequel se décline comme un essai romanesque sur Épicure et l'impossible réalisation de l'idéal hédoniste. Dans cette optique, Kundera convoque ce qu'il tient pour « l'un des plus grands romans de tous les temps » : *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (*La Lenteur* : 18). Dans les chapitres (4) et (5), le narrateur auctorial évoque respectivement l'image idyllique des enfants dans les médias et revient sur la pandémie du sida dans les années quatre-vingt.

D'un autre point de vue, l'intertexte avec la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon et *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos entre dans ce que Maingueneau appelle une stratégie de captation. Celle-ci consiste à « transférer sur le discours citant l'autorité attachée au texte source⁴⁴⁵ ». Ainsi, en convoquant ces deux « archétextes⁴⁴⁶ », Kundera s'efforce à capter leur « valeur pragmatique⁴⁴⁷ » liée à l'ethos du non-sérieux et, donc, à se construire une identité énonciative concordante.

Par ailleurs, même lorsque le narrateur auctorial met en avant un personnage pour méditer ce qu'il appelle l'art de « danser » en politique, il n'est pas très loin. Bien mieux, la voix du personnage et celle du narrateur auctorial finissent par converger en un point de vue unique (*La Lenteur* : 29-33). Il arrive

⁴⁴⁵ Dominique Maingueneau, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 14.

⁴⁴⁶ En littérature, la notion d'« archétexte » désigne « les œuvres qui ont un statut exemplaire, qui appartiennent au corpus de référence d'un ou plusieurs positionnements [...] ». En ce sens, lorsque Kundera réfère à ces chefs-d'œuvre du 18^e siècle qui sont « objets d'admiration esthétique », il nous propose en fait sa « propre distribution des archétextes » grâce à laquelle se précise son positionnement « moderniste antimoderne » dans le champ littéraire. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, pp. 60-61.

⁴⁴⁷ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 199.

même parfois qu'on ne sache plus lequel des deux énonce, tant la voix de l'un subsume la voix de l'autre, et vice versa.

En effet, même si, au chapitre (7), le narrateur auctorial précise que la théorie du « danseur » est à mettre sur le compte de Pontevin, le doute persiste néanmoins : le narrateur auctorial explique que Pontevin développe ses idées par pur plaisir, ce qui revient à motiver son énonciation théorique. D'ailleurs, cela rappelle un épisode de *La Fête de l'insignifiance* où le narrateur auctorial remet un livre à ses personnages pour qu'ils s'en amusent. Dans l'un et l'autre cas, l'objectif est le même : cogiter en fabulant, fabuler en cogitant.

Dans les chapitres (9) et (12), le narrateur auctorial réfléchit sur l'art de la conversation libertine et la sagesse de la discrétion, dont la nouvelle « Point de lendemain » est l'illustration allégorique. S'ensuit au chapitre (15) une autre réflexion sur l'illusion amoureuse, que le narrateur auctorial compare au sentiment de l'élection divine. Par ailleurs, il raille le caractère par trop théorique de son énonciation qu'il émaille de formules métalinguistiques telles : « Il faut que je précise ma thèse : la fierté du savant tchèque est due au fait qu'il n'est pas monté sur la scène de l'Histoire n'importe quand mais à ce moment précis où elle était éclairée » (*La Lenteur* : 77). Et : « J'apporte vite une dernière précision : le savant tchèque n'était pas touché par la grâce de n'importe quelle Actualité Historique Planétaire mais par celle qu'on appelle Sublime » (*La Lenteur* : 77-78). Ou encore : « Voilà donc la formule définitive : le savant tchèque est fier d'avoir été touché par la grâce d'une Actualité Historique Planétaire Sublime » (*La Lenteur* : 78).

Au chapitre (33) de *La Lenteur*, nous avons droit à un essai sur la nudité dans l'imaginaire de la gauche. Pour cela, le narrateur auctorial analyse et interprète un sondage publié dans le *Nouvel Observateur* d'octobre 1993. Et là encore, il met en avant son statut d'énonciateur polémique, en esquissant à la fois les questions théoriques et les réponses hypothétiques qu'il leur apporte (*La Lenteur* : 134-137).

Bien plus, au chapitre (45), cet énonciateur-interprète endosse le rôle du théoricien et, à la manière d'un philologue, commente l'écriture de la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon et en propose une morale :

Pourtant, la morale est là : c'est madame de T. qui l'incarne : elle a menti à son mari, elle a menti à son amant de Marquis, elle a menti au jeune chevalier. C'est elle le vrai disciple d'Épicure. Aimable amie du plaisir. Douce menteuse protectrice. Gardienne du bonheur. (*La Lenteur* : 167)

À l'instar de *La Lenteur*, *L'Ignorance* se caractérise, elle aussi, par l'omniprésence d'un sujet d'énonciation théorique. Il réfléchit sur le mythe de l'« éternel retour », en convoquant, aux chapitres (2), (9), (14) et (22), l'inter-texte homérique de *L'Odyssée*, cette « épopée fondatrice de la nostalgie » (*L'Ignorance* : 12). Il met en exergue le didactisme de son discours théorique en ponctuant son énonciation de modalités d'insistance : « Soulignons-le » (*L'Ignorance* : 12), « Disons que », « je peux supposer » (141). Il propose au chapitre (3) une méditation sur l'histoire européenne et la musique, en particulier l'histoire des tchèques et leur expérience avec le communisme et le fascisme. Il médite sur l'amour, le patriotisme, l'énigme de la mémoire, sur le sens du présent, l'avenir et la difficulté qu'il y a à en saisir l'essence, sur la fin de la musique, en adoptant la modalité interrogative pour neutraliser toute tentation de véridisme :

Quand Skacel s'est enfermé pour trois cents ans dans la maison de tristesse, c'était parce qu'il voyait son pays englouti à jamais par l'empire de l'Est. Il se trompait. Sur l'avenir, tout le monde se trompe. L'homme ne peut être sûr que du moment présent. Mais est-ce bien vrai ? Peut-il vraiment le connaître, le présent ? Est-il capable de le juger ? Bien sûr que non. Car comment celui qui ne connaît pas l'avenir pourrait-il comprendre le sens du présent ? Si nous ne savons pas vers quel avenir le présent nous mène, comment pourrions-nous dire que ce présent est bon ou mauvais, qu'il mérite notre adhésion, notre méfiance ou notre haine ? (*L'Ignorance* : 165)

Dans certains cas, le narrateur auctorial s'efface en tant que sujet d'énonciation théorique. Il délègue les réflexions existentielles aux personnages.

Ainsi, dans *L'Identité*, la pensée romanesque échoit à Chantal, avec sa méditation sur le baiser sensuel et le règne de l' « imagologie » (*L'Identité* : 75). Quant à l'essai romanesque sur l' « infantocratie », il est pris en charge par Leroy (*L'Identité* : 71). Le narrateur auctorial n'apparaît en tant qu'énonciateur théorique que vers la toute fin du roman, précisément au chapitre (50), proposant une réflexion sur la porosité des frontières entre la réalité et le rêve (*L'Identité* : 206).

Dans *L'Ignorance*, Josef commente la traduction danoise de *L'Odyssée*. Autour d'une conversation avec Irena, il pense qu'Ulysse n'était pas heureux de son retour à Ithaque et propose une version inédite de ses retrouvailles avec Pénélope (*L'Ignorance* : 203-204).

Par ailleurs, mis à part sa méditation improvisée sur l'amitié, les réflexions du narrateur auctorial sont quasi absentes dans *La Fête de l'insignifiance*. La parole théorique est assumée par des personnages comme Alain, obnubilé par l'érotisme moderne du nombril (*La Fête de l'insignifiance* : 11-12 ; 116-117-118), ou Ramon qui cogite sur la nocivité d'être brillant (*La Fête de l'insignifiance* : 20) et l'insignifiance de toutes choses (*La Fête de l'insignifiance* : 122), tandis que Charles donne une conférence sur Kaliningrad (*La Fête de l'insignifiance* : 34). Même Staline s'improvise amateur de philosophie et disserte sur le « *Ding an sich*⁴⁴⁸ » de Kant ou encore sur la conception schopenhauerienne du monde comme représentation et volonté (*La Fête de l'insignifiance* : 99-101).

Le discours théorique affleure tout aussi bien à travers la référence anecdotique à d'illustres figures artistiques ayant marqué la culture et l'histoire de l'Europe, comme les lettres érotiques d'Apollinaire envoyées des tranchées en 1915 à ses deux maîtresses Lou et Madeleine (*La Lenteur* : 115-117), la tête coupée de Haydn et les yeux prélevés sur le cadavre d'Einstein (*L'Identité* :

⁴⁴⁸ En allemand dans le texte, cette catégorie philosophique kantienne signifie « la chose en soi ».

76), le fantastique destin posthume du poète romantique islandais Jonas Hallgrímsson (*L'Ignorance* : 128-131), etc. Plusieurs sommités de la musique et de la littérature allemande sont également citées : Goethe, Bach, Brahms, Mahler, Schönberg et sa fameuse réflexion sur la fin de la musique qu'il qualifie de « néant », de « vacarme absolu » et d' « eau sale » (*L'Ignorance* : 169-170).

Il faut préciser cependant que, même lorsque le narrateur auctorial énonce en tant que théoricien, il ne se cantonne pas aux « règles de scientificité relatives à la fiabilité des sources et à la présentation « objective » des idées et systèmes⁴⁴⁹ ». Car, en tant que genre ouvert, le discours romanesque n'impose pas de règles strictes au narrateur auctorial, qui, dans son énonciation théorique, adopte souvent une posture de « sur-énonciateur ». De quoi s'agit-il ?

À partir de la position qu'adopte un énonciateur dans l'expression d'un point de vue, Alain Rabatel distingue trois postures énonciatives : la « co-énonciation », la « sur-énonciation » et la « sous-énonciation »⁴⁵⁰. Celles-ci « correspondent aux relations entre énonciateurs dans la co-construction linguistique d'un "même" point de vue⁴⁵¹ ». La « co-énonciation » se manifeste par « la coproduction d'un point de vue commun et partagé par deux locuteurs/énonciateurs⁴⁵² », tandis que la divergence de leurs points de vue se traduit par la « sous- ou la sur-énonciation », que Rabatel définit comme suit :

La sur-énonciation est la coproduction d'un PDV surplombant de L1/E1 qui reformule le PDV en paraissant dire la même chose tout en modifiant à son profit le domaine de pertinence du contenu ou son orientation argumentative. C'est une forme d'accord modulé par L1/E1 en vue d'un avantage cognitif et/ou interactionnel, comme s'il se donnait le rôle de compléter le PDV initial, de lui donner son vrai sens, son véritable enjeu. Enfin, la sous-énonciation est la coproduction

⁴⁴⁹ Alain Rabatel, « Stratégies d'effacement énonciatif et postures de surénonciation dans *Le Dictionnaire philosophique* de Comte-Sponville », *Langages*, 2004/4 N° 156, Armand Colin, p. 18.

⁴⁵⁰ Alain Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, T. 2, *Dialogisme et polyphonie*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2009, pp. 527-528.

⁴⁵¹ Alain Rabatel, « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », TRANEL, Institut des sciences du langage et de la communication, Neuchâtel, Suisse, 2012, 56, p. 34. [En ligne]. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769273>> Consulté le 28 février 2021.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 35.

d'un PDV 'dominé', L1/E1, le sous-énonciateur, reprenant avec réserve, distance ou précaution un PDV qui vient d'une source à laquelle il confère un statut pré-éminent.⁴⁵³

En d'autres termes, les propos du sous-énonciateur « disent moins et ne disent pas exactement la même chose que ce qu'il [le locuteur] avait dit (ou voulu dire)⁴⁵⁴ ». En revanche, le sur-énonciateur « est celui qui profite de la représentation pour faire dire au locuteur cité plus ou autre chose que ce qu'il avait dit (ou voulu dire)⁴⁵⁵ ».

Le narrateur kundérien sur-énonce davantage dans *La Lenteur* et *L'Ignorance* qu'il ne le fait dans *L'Identité* et *La Fête de l'insignifiance*. En tant que sujet d'énonciation théorique, il soulève dans les deux premiers romans susmentionnés des questions existentielles ainsi que des notions philosophiques qu'il appréhende au sein d'un plan d'énonciation personnelle. En revanche, dans *L'Identité* et *La Fête de l'insignifiance*, ces considérations théoriques sont envisagées selon une stratégie d'effacement énonciatif. Cette mise en discours distanciée repose sur le retranchement du locuteur/énonciateur premier derrière la voix de ses personnages, énonciateurs secondaires qui prennent en charge les réflexions et les méditations à caractère philosophique. Trois conséquences découlent de cette stratégie narrative :

1° Cela favorise une certaine égalité entre la voix du narrateur auctorial et celles des personnages, égalité bakhtinienne⁴⁵⁶ qui, selon la terminologie de Rabatel, se traduirait par une posture co-énonciative.

2° Déléguées aux personnages, les réflexions existentielles demeurent articulées à des situations fictives, et, partant, gardent leur caractère essentiellement romanesque.

⁴⁵³ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁴⁵⁴ Alain Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome 2, *Op. cit.*, pp. 527-528.

⁴⁵⁵ *Ibid.* De ce point de vue, nous pouvons supposer qu'en lui reprochant son excès de zèle stylistique, Kundera fait un procès de sur-énonciation à Marcel Aymonin, son tout premier traducteur.

⁴⁵⁶ Même si, à la suite de Todorov, nous sommes persuadé qu'une telle égalité, érigée par Bakhtine en principe polyphonique, ne peut pas se réaliser pleinement. Tzvetan Todorov, *Le Principe dialogique*, *Op. cit.*

3° En faisant dialoguer ainsi un grand nombre d'interlocuteurs comme le ferait un metteur en scène, le narrateur auctorial se positionne en archi-énonciateur⁴⁵⁷. Cette notion est issue de l'étude de l'énonciation théâtrale. Elle sert, note Maingueneau, « à caractériser la relation entre le dramaturge, l'auteur d'une pièce (archi-énonciateur) et les différents locuteurs que sont ses personnages⁴⁵⁸ ». À l'instar du dramaturge qui ne parle pas dans sa pièce, mais qui parle à travers l'interaction des comédiens, le narrateur kundérien devient muet et laisse s'épanouir la parole de ses divers personnages.

Malgré cet effort de distanciation observé dans ces deux derniers romans, la sur-énonciation affleure sporadiquement. Dans l'exemple suivant, elle est mise en valeur par le ton humoristique à travers lequel Kundera brocarde la pseudo démiurgie de son statut de narrateur qui, malgré son omniscience, n'en sait pas plus que son personnage :

La rencontre des deux anciens collègues (Ramon et D'Ardelo) s'acheva par ce beau geste. Mais je ne peux pas éluder une question : Pourquoi D'Ardelo avait-il menti ?

Cette question, D'Ardelo lui-même se la posa tout de suite après et lui non plus ne sut pas la réponse. Non, il n'avait pas honte d'avoir menti. Ce qui l'intriguait, c'était son incapacité de comprendre la raison de ce mensonge. Normalement, si l'on ment c'est pour tromper quelqu'un et en retirer un avantage quelconque. Mais que pouvait-il gagner à inventer un cancer ? Curieusement, en pensant au non-sens de son mensonge, il ne put s'empêcher de rire. Et ce rire, lui aussi, était incompréhensible. Pourquoi riait-il ? Trouvait-il son comportement comique ? Non. Le sens du comique n'était d'ailleurs pas son fort. Tout bonnement, sans savoir pourquoi, son cancer imaginaire le réjouissait. Il poursuivit son chemin et continua de rire. Il riait et se réjouissait de sa bonne humeur. (*La Fête de l'insignifiance* : 18-19)

⁴⁵⁷ Maingueneau conçoit l'archi-énonciateur comme instance susceptible de rendre compte du discours théâtral au sens large du terme. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, pp. 141-142.

⁴⁵⁸ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 157.

Enfin, quel que soit son mode d'énonciation, le narrateur kundérien se montre « pragmatique » et fait souvent appel à la connivence du lecteur.

1.3. Le plan d'énonciation « pragmatique »

Ce sujet d'énonciation pragmatique se manifeste lorsque le narrateur auctorial s'efforce d'impliquer le lecteur dans sa propre énonciation. Dans cette optique, il recourt à des injonctions purement conatives. Le discours prend alors une tournure dialogique interlocutive.

Ainsi, dans *La Lenteur*, afin de montrer l'existence d'un rapport entre la lenteur et la mémoire d'une part, et de l'autre, la vitesse et l'oubli, le narrateur auctorial (locuteur) cherche d'abord à mettre le lecteur (allocutaire) dans sa perspective, en faisant appel à son imagination, avant de développer son raisonnement :

Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli. **Évoquons** une situation on ne peut plus banale : un homme marche dans la rue. Soudain, il veut se rappeler quelque chose, mais le souvenir lui échappe. À ce moment, machinalement, il ralentit son pas. Par contre, quelqu'un qui essaie d'oublier un incident pénible qu'il vient de vivre accélère à son insu l'allure de sa marche comme s'il voulait vite s'éloigner de ce qui se trouve, dans le temps, encore trop proche de lui.

Dans la mathématique existentielle cette expérience prend la forme de deux équations élémentaires : le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli. (*La Lenteur* : 51)⁴⁵⁹

Notons que la forme impérative « **Évoquons** » inscrit l'énonciation dans une interaction immédiate et sans ambiguïté entre l'auteur et son lecteur. Il en va de même de l'occurrence suivante où l'imagination du lecteur est sollicitée par le biais de l'injonction « **représentons-nous** » :

⁴⁵⁹ Les caractères en gras sont de notre fait.

Car **représentons-nous** la vie d'Irena après la mort de Martin : elle n'avait plus personne avec qui parler tchèque, ses filles refusant de perdre leur temps avec une langue si évidemment inutile ; le français était pour elle la langue de tous les jours, sa seule langue ; rien ne lui avait donc été plus naturel que de l'imposer alors à son Suédois. Ce choix linguistique avait déterminé leurs rôles : puisque Gustaf parlait mal le français, c'est elle qui dans leur couple était la meneuse de la parole ; elle s'enivrait de sa propre éloquence : mon Dieu, après si longtemps, elle pouvait enfin parler, parler et être écoutée ! Sa supériorité verbale avait équilibré leur rapport de forces : elle dépendait entièrement de lui mais, dans leurs conversations, elle le dominait et l'entraînait dans son monde à elle. (*L'Ignorance* : 111-112)

De plus, il arrive que le narrateur fasse appel la mémoire du lecteur :

En 1950, alors qu'Arnold Schönberg était aux États-Unis depuis dix-sept ans, un journaliste lui posa quelques questions perfidement naïves : est-ce vrai que l'émigration fait perdre aux artistes leur force créatrice ? que leur inspiration se dessèche dès que les racines du pays natal cessent de la nourrir ?

Figurez-vous ! Cinq ans après l'Holocauste ! Et un journaliste américain ne pardonne pas à Schönberg son manque d'attachement pour ce bout de terre où, devant ses yeux, l'horreur de l'horreur s'était mise en branle ! Mais rien à faire. 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. (*L'Ignorance* : 14)

L'énoncé impératif (« Figurez-vous ») insiste sur la relation illocutoire que le narrateur auctorial établit avec le lecteur afin de l'impliquer dans sa démonstration. Il interpelle sa mémoire historique (« Cinq ans après l'Holocauste ») pour souligner l'absurde nostalgie du « Grand Retour ». La mémoire historique du lecteur est souvent sollicitée par l'emploi de la forme impérative (« souvenons-nous »), comme dans le chapitre (5) de *La Lenteur* où le narrateur auctorial cherche à contextualiser une anecdote illustrant l'art de la danse en politique dans un monde soumis à la dictature des imagologues (*La Lenteur* : 24-25).

Le narrateur auctorial sollicite également la mémoire immédiate du lecteur. Il l'interpelle pour lui rappeler certains épisodes antérieurs du roman⁴⁶⁰ : « Souvenons-nous : quand Irena s'était arrêtée avec son mari sur la berge de la rivière [...] » (*L'Ignorance* : 169). Ou : « Les quatre compagnons que je vous ai fait connaître... » (*La Fête de l'insignifiance* : 30). Il exhorte le lecteur à pardonner les « actes témérairement sincères » de Berck (*La Lenteur* : 99) et lui demande de se méfier des interprétations psychologisantes : « Gardons-nous de cette psychologie de pacotille » (*L'Ignorance* : 27). Il recourt à la deuxième personne du pluriel et tente de prévenir les éventuelles objections de son lecteur :

Vous vous étonnez : où, dans cet espace si raisonnablement organisé, balisé, tracé, calculé, mesuré, où y a-t-il place pour la spontanéité, pour une « folie », où est le délire, où est l'aveuglement du désir, « l'amour fou » qu'ont idolâtré les surréalistes, où est l'oubli de soi ? Où sont-elles, toutes ces vertus de la déraison qui ont formé notre idée de l'amour ? Non, elles n'ont rien à faire ici. Car madame de T. est la reine de la raison. Non pas de la raison impitoyable de la marquise de Merteuil, mais d'une raison douce et tendre, d'une raison dont la mission suprême est de protéger l'amour. (*La Lenteur* : 47-48)

Notons l'usage de la modalité interrogative qui, en interpellant le lecteur, permet à ce dernier d'accompagner le narrateur auctorial dans son cheminement discursif. De plus, le recours à la mise en question procède ici d'une intention de « disputabilité » argumentative qui vise à légitimer la thèse adverse, avant de l'écarter par le biais d'un « non » catégorique⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Maingueneau parle à ce propos de « mémoire intratextuelle » que le discours « se construit progressivement » en se déployant comme « espace textuel ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Op. cit., p. 371. Cette « mémoire intratextuelle » traduit, certes, une intention didactique, mais vu l'outrance avec laquelle Kundera y recourt, nous pouvons conclure qu'elle participe d'une volonté subversive de remise en question des poncifs de l'écriture romanesque, de manière à dévoiler leur part énorme d'arbitraire et de convention.

⁴⁶¹ En effet, comme le remarque Charaudeau, « l'existence d'une question est à l'origine du paradoxe de l'argumentation. S'il y a argumentation, c'est qu'il y a débat, donc contre-discours attesté ou envisageable, doute jeté sur la position que l'on défend et, par contrecoup, légitimation du discours que l'on combat ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Op. cit., p. 480.

Par ailleurs, un dialogue constant s'instaure entre les deux partenaires de l'interaction. En effet, le narrateur auctorial fait souvent parler le lecteur en lui prêtant des questions auxquelles il s'empresse de répondre. Ainsi, dans *La Lentueur*, après le récit de la tentative de suicide avortée d'Immaculata, le lecteur, resté sur sa faim, semble demander une suite au récit, pour qu'aussitôt le narrateur auctorial lui réponde :

Quoi, ensuite ? Ils vont faire l'amour, **qu'avez-vous pensé d'autre ?** Cette nuit-là ils seront silencieux, elle va seulement gémir comme quelqu'un à qui on a fait du tort. Ainsi tout pourra continuer et la pièce qu'ils viennent de donner ce soir pour la première fois sera reprise les jours et les semaines qui suivront [...] (*La Lentueur* : 157-158)

Même scénario dialogique à l'entame du chapitre (41) qui s'ouvre par une question du lecteur, où le narrateur auctorial semble répondre aux interrogations de son allocataire fictif :

Et le savant tchèque ? La langue collée contre la dent qui branle, il se dit : voilà ce qui reste de toute ma vie : une dent qui branle et ma peur panique d'être obligé de porter un dentier. **Rien d'autre ? Rien du tout ?** Rien. (*La Lentueur* : 159)

Dans *L'Ignorance*, le narrateur auctorial fait s'interroger le lecteur sur les motivations de la tentative de suicide avortée de Milada, avant de répondre par une affirmative concessive :

Ne voyait-elle pas une disproportion criante entre l'insignifiance de la cause et l'énormité de l'acte ? Ne savait-elle pas que son projet était une outrage ? Si, mais c'est précisément l'outrage qui l'attirait. Elle ne voulait pas être raisonnable. Elle ne voulait pas se comporter d'une façon mesurée. Elle ne voulait pas mesurer, elle ne voulait pas raisonner. Elle admirait sa passion, sachant que la passion, par définition, est outrage. Enivrée, elle ne voulait pas sortir de l'ivresse. (*L'Ignorance* : 123)

Même scénario dans *La Fête de l'insignifiance*. Le narrateur auctorial prête souvent des questions au lecteur et s'empresse d'y répondre :

J'ai déjà parlé de la dernière rencontre d'Alain avec sa mère près de la piscine d'une villa louée pour les vacances. Il avait alors dix ans. Il en avait seize quand

son père était mort. Quelques jours après les funérailles, il avait arraché la photo de sa mère d'un album de famille, l'avait fait encadrer, puis accrochée au mur. **Pourquoi n'y avait-il dans son studio aucune photo de son père ? Je ne le sais pas. Est-ce illogique ? Sûrement. Injuste ? Sans aucun doute.** Mais c'est ainsi : sur les murs de son studio n'était accrochée qu'une seule photo : celle de sa mère. Avec laquelle, de temps en temps, il parlait [...] (*La Fête de l'insignifiance* : 66)

Notons que ces adresses au lecteur sont à interpréter comme des formes de « dialogisme interlocutif » dans la mesure où elles se construisent, comme le précisent Bres et Mellet, sur « l'interaction avec un énoncé prêté à l'allocutaire » et « sur la compréhension-réponse duquel il [le locuteur] ne cesse d'anticiper⁴⁶² ».

Bien plus, il arrive même au narrateur kundérien de polémiquer avec le lecteur : « Vous dites que si le caractère de la gloire change, de toute façon cela ne concerne que quelques privilégiés. Vous vous trompez. Car la gloire ne concerne pas seulement les gens célèbres, elle concerne tout le monde » (*La Lenteur* : 54). Il se montre généralement conciliant envers le lecteur, voire diplomate et beau joueur :

Le communisme en Europe s'éteignit exactement deux cents ans après que se fut enflammée la Révolution française. Pour Sylvie, l'amie parisienne d'Irena, il y avait là une coïncidence pleine de sens. Mais de quel sens, en fait ? Quel nom donner à l'arc de triomphe qui enjambe ces deux dates majestueuses ? L'Arc des deux Plus Grandes Révolutions Européennes ? Ou L'Arc unissant la Plus Grande Révolution à la Restauration Finale ? Pour éviter les disputes idéologiques, je propose pour notre usage une interprétation plus modeste : la première date a fait naître un grand personnage européen, l'Émigré (le Grand Traître ou le Grand Souffrant, comme on veut) ; la seconde a fait sortir l'Émigré de la scène de l'histoire des Européens ; du même coup, le grand cinéaste du subconscient collectif a mis fin à l'une de ses productions les plus originales, celle des rêves

⁴⁶² Jacques Bres et Sylvie Mellet, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », dans *Langue française*, 2009/ 3, N° 163, p. 16. [En ligne]. <<https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2009-3-page-3.htm>> Consulté le 14 novembre 2020.

d'émigration. C'est alors qu'eut lieu, pendant quelques jours, le premier retour d'Irena à Prague. (*L'Ignorance* : 37-38)

Le narrateur auctorial fait parfois acte de clarification : « N'exagérons rien, son corps [Irena] ne restait pas intouché mais le soupçon croissait en elle qu'il était touché moins qu'il ne le méritait » (*L'Ignorance* : 37). Il attire fréquemment l'attention du lecteur sur un détail sémiotique :

Quand elle [Irena] l'a vu [Josef] à l'aéroport, il lui semblait plus jeune ; maintenant elle constate qu'il doit avoir quinze, vingt ans de plus qu'elle ; comme Martin, comme Gustaf. Elle n'en est pas déçue, au contraire, cela lui donne la réconfortante impression que cette aventure, si audacieuse et si risquée qu'elle soit, appartient à l'ordre de sa vie et est moins folle qu'il n'y paraît (je signale : elle se sent encouragée comme Gustaf, autrefois, quand il a appris l'âge de Martin). (*L'Ignorance* : 196-197)

Dans *La Fête de l'insignifiance*, l'énonciation pragmatique se manifeste à travers l'appareil titulaire. Or, comme nous l'avons vu précédemment, cette forme d'énonciation péritextuelle permet au narrateur auctorial d'interagir avec le narrataire, et, partant, elle participe à la programmation du processus de lecture.

L'énonciation pragmatique se manifeste aussi à travers l'injonction lorsque, par le truchement de cette modalité énonciative⁴⁶³, le narrateur sollicite le lecteur en tant qu'être du monde : « Essayez, en improvisant, de parler une langue fictive ne serait-ce que trente secondes d'affilée ! Vous allez répéter à la ronde les mêmes syllabes et votre babillage sera aussitôt démasqué comme une imposture » (*La Fête de l'insignifiance* : 60).

Le narrateur auctorial adresse parfois une injonction à lui-même afin de pénétrer au cœur de la vérité d'un de ses personnages, comme lorsqu'il s'interroge sur les motivations du mensonge de D'Ardele et se refuse à éluder la question (*La Fête de l'insignifiance* : 18-19). Cette forme de dialogisme intralocutif

⁴⁶³ Pour Tomassone, lorsque le locuteur utilise la modalité injonctive, il « attend du destinataire un acte et non une réplique ». Roberte Tomassone, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 1996, p. 135.

(ou autodiagnostic) affleure lorsque le narrateur dialogue avec « ce qu'il a dit antérieurement, avec ce qu'il est en train de dire, avec ce qu'il a à dire⁴⁶⁴ ». Nous en trouvons une illustration parfaite au tout début de la cinquième partie de *La Fête de l'insignifiance* :

« ... Charles... curieusement absent, le regard braqué quelque part vers le haut... » Ce sont les mots que j'ai écrits dans le dernier paragraphe du chapitre précédent. Mais qu'observait-il là-haut ? Charles ? (*La Fête de l'insignifiance* : 81)

Bref, les trois formes d'énonciation auctoriale que nous avons examinées jusqu'ici, à savoir l'énonciation historique, théorique et pragmatique, semblent transcendées par un sujet d'énonciation ludique qui les subsume toutes en infléchissant leur discours sérieux vers le non-sérieux romanesque. Par voie de conséquence, le contrat de lecture qui repose sur la vraisemblance et l'illusion se transforme en un pacte de lecture ludique fondé sur l'incrédulité et la distance ironique.

1.4. Le plan d'énonciation ludique

Cette transcendance de l'énonciation auctoriale vers l'ethos du non-sérieux est sensible, dans notre corpus, à travers la métalepse de l'auteur empirique Kundera en train de faire œuvre d'art.

Les deux exemples de métalepse ludique les plus frappants demeurent sans doute ceux de *La lenteur* et de *La Fête de l'insignifiance*. Dans ce dernier roman, le narrateur auctorial remet un livre à ses personnages-disciples afin qu'ils s'en amusent, tandis que dans le premier roman il est accompagné de sa femme Véra qui l'appelle par son prénom affectif « Milanku ». Les deux autres romans de notre corpus ne sont pas exempts de métalepses non plus, bien que celles-ci y soient moins importantes. Dans tous les cas, l'objectif, nous le soulignons derechef, est le même : cogiter et, en même temps, fabuler. Le lecteur

⁴⁶⁴ Jacques Bres et Sylvie Mellet, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Op. cit.*, p. 4.

ainsi impliqué dans l'affabulation romanesque, écrit Borges, devient un personnage de fiction à part entière :

Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et une Nuits* ? Que don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet* ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs.⁴⁶⁵

À travers ses fréquentes feintes ludiques, la voix auctoriale casse l'illusion fictionnelle en brouillant narration et événements narrés. C'est le cas lorsque le narrateur auctorial de *La Lenteur* confie au lecteur, devenu pour le coup un personnage complice, qu'il éprouve de la sympathie envers Vincent, tandis que Pontevin lui inspire de la jalousie (*La Lenteur* : 34-35). C'est le cas aussi lorsqu'il s'invite dans la bibliothèque de l'un de ses personnages, en l'occurrence Goujard, et se met à discuter avec lui de l'importance de la « vérité du Livre » face à la « vérité mesquine » d'une journaliste parisienne éprise de Kissinger (*La Lenteur* : 58-63). Ou lorsqu'il répond, sur un ton paternaliste, aux interrogations déçues de Cechoripsky, le savant tchèque snobé par ses collègues entomologistes lors d'un colloque à Paris (*La Lenteur* : 98), ou encore lorsqu'il exprime, sur un ton oblique, sa prétendue compassion d'émigré outré par la situation dans laquelle se trouve son « compatriote » :

Mon cher compatriote, camarade, découvreur célèbre de la *musca pragenis*, héroïque ouvrier des échafaudages, je ne veux plus souffrir de te voir planté dans l'eau ! Tu vas attraper la crève ! Ami ! Frère ! Ne te tourmente pas ! Sors ! Va te coucher. Réjouis-toi d'être oublié. Emmitoufle-toi dans le châte de la douce amnésie générale. Ne pense plus au rire qui t'a blessé, il n'existe plus, ce rire, il n'existe plus comme n'existent plus tes années passées sur les échafaudages ni ta gloire de persécuté. Le château est tranquille, ouvre la fenêtre et l'odeur des arbres remplira ta chambre. Respire. Ce sont des marronniers âgés de trois

⁴⁶⁵ Cité par Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, pp. 131-132.

siècles. Leur murmure est le même que celui qu'ont entendu madame de T. et son chevalier quand ils se sont aimés dans le pavillon qui était alors visible de ta fenêtre mais que tu ne verras plus, hélas, parce qu'il a été détruit quelque quinze ans plus tard, pendant la révolution de 1789, et qu'il n'en est rien resté d'autre que les quelques pages de la nouvelle de Vivant Denon que tu n'as jamais lue et, très probablement, ne liras jamais. (*La Lenteur* : 160-161)

Cette forme d'énonciation ludique frise le comble de la légèreté dans *La Lenteur*. Le chapitre (35) commence par une allusion à la pièce de Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, dont le narrateur auctorial détourne le titre en « La pénétration n'a pas eu lieu ». Transformé en personnage fictif, le lecteur s'interroge sur la raison de cette détumescence. Le narrateur auctorial feint d'ignorer la réponse et transmet la question au sexe de Vincent. C'est là que le phallus, doté de conscience et de volonté indépendamment de son propriétaire, se montre « solidaire » et se lance dans une tirade pour justifier l'impuissance de Vincent :

Et pourquoi ne devrais-je pas être petit ? Je n'ai pas vu la nécessité de grandir ! Croyez-moi, cette idée, vraiment, ne m'est pas venue ! Je n'étais pas prévenu. De concert avec Vincent, j'ai suivi cette curieuse course autour de la piscine, impatient de voir ce qui allait advenir ! Je me suis bien amusé ! Maintenant vous allez accuser Vincent d'impuissance ! Je vous en prie ! Cela me culpabiliserait affreusement et ce sera injuste car nous vivons dans une harmonie parfaite et, je vous le jure, sans jamais nous décevoir l'un l'autre. J'ai toujours été fier de lui et lui de moi ! (*La Lenteur* : 143-144)

Plus qu'une simple personnification, cette prosopopée doublée d'une synecdoque métamorphose le sexe en personnage et donne lieu à une saynète grotesque⁴⁶⁶ qui brise l'effet de réalité qui émanerait de l'énonciation historique, théorique ou pragmatique. La relation du sujet et de l'objet ne repose

⁴⁶⁶ Au sens où l'entend Bakhtine pour qui le représentant emblématique du grotesque est Rabelais. En effet, le critique russe conçoit le grotesque rabelaisien comme l'expression littéraire de la tradition carnavalesque du rire populaire. Selon lui, le grotesque reposerait entre autres sur l'« inversion » des valeurs et l'omniprésence du corps et sa fonction de « bas » matériel, déclenchant le phénomène libérateur du rire. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais, Op. cit.*

plus ici sur le sérieux que suppose la vraisemblance, mais sur l'insouciance distance qu'impliquent le jeu, la légèreté et le non-sérieux.

D'autres exemples d'énonciation ludique émaillent les trois autres romans de notre corpus. Dans *L'Identité*, le narrateur feint d'oublier combien de fois Chantal est allée aux toilettes pour jeter les lettres anonymes de Jean-Marc (*L'Identité* : 116). Aux chapitres (20) et (21), il joue au médecin et établit un premier diagnostic sur le cas de Josef, émigré qui ne ressent quasiment pas de nostalgie envers son pays d'origine, avant de le rectifier et de proposer un second diagnostic (*L'Ignorance* : 87).

Dans *La Fête de l'insignifiance*, le narrateur auctorial omet certains détails réalistes sous prétexte qu'ils seraient inutiles pour le lecteur :

C'est quelque part par là, à proximité des grandes dames en marbre, que Ramon rencontra D'Ardelo qui, l'année d'avant, était encore son collègue dans une institution dont le nom ne nous intéresserait pas. (*La Fête de l'insignifiance* : 15)

Il se transforme en protagoniste et donne un livre à ses propres personnages pour s'en amuser (*La Fête de l'insignifiance* : 27). Or, le topos du livre offert ne peut être interprété ici que comme un stratagème métaleptique pour contourner le reproche d'énonciation théorique que d'aucuns font à Kundera. Il joue avec les codes romanesques en faisant semblant de ne pas connaître le lieu où se déroule l'action des événements qu'il relate (*La Fête de l'insignifiance* : 37), ou qu'il ne sait pas la raison qui pousse un de ses personnages à agir de telle sorte et non pas de telle autre (*La Fête de l'insignifiance* : 66). Il entame certains chapitres en soulignant qu'il se répète en connaissance de cause, comme pour anticiper sur les reproches d'un lecteur qui lui ferait un grief de redondance ou de tautologie (*La Fête de l'insignifiance* : 43 et 81). Il convoque un autre trope prosopopéique en imaginant un dialogue *post mortem* entre Alain et la photo de sa défunte mère. Il assume constamment la fictionnalité de son énonciation en usant de formules telles : « et j'imagine » (*La Fête de l'insignifiance* : 82), « je vois », etc. Il se gausse de ses contempteurs qui lui

reprochent son énonciation théorique. C'est pourquoi, afin de souligner l'absurdité d'une telle critique, il met les réflexions hégéliennes sur le comique dans la bouche de Ramon qui commente au passage son propre statut de personnage :

Et Ramon continua : « Ah, la bonne humeur ! Tu n'as jamais lu Hegel ? Bien sûr que non. Tu ne sais même pas qui c'est. Mais notre maître qui nous a inventés m'a forcé jadis à l'étudier. (*La Fête de l'insignifiance* : 87)

Dans un autre passage de *La Lenteur*, le ton polémique est neutralisé par l'antiphrase : « Oui, croyez-le ou non, cette idée, apparemment risible, lui [Cechoripsky] fait vraiment du bien. Il rejette sa veste et se couche à plat ventre sur le sol » (*La Lenteur* : 113).

Le sujet réel est donc subsumé par le sujet d'énonciation ludique. Il suffit pour s'en convaincre d'apprécier les dernières pages de *La Lenteur*. Vincent, le chevalier issu du 18^e siècle et le narrateur auctorial accompagné de Véra, sont tous les quatre sur le départ. Vincent enjambe sa moto, le chevalier monte à bord de sa calèche, tandis que Kundera démarre sa voiture. Un tel énonciateur, dans la mesure où il affiche paradoxalement aussi bien sa fictionnalité que son identité réelle, ne peut œuvrer qu'en tant que sujet d'énonciation ludique. Ce contrat communicationnel fondé sur le jeu et le non-sérieux cadre avec l'un des crédos poétiques qui tiennent le plus à cœur à Kundera, qui définit le rôle du romancier en ces termes :

[...] 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. [...] Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de cette sagesse supra-personnelle [la sagesse du roman], ce qui explique que les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs. Les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier. (*L'Art du roman* : 190)

De ce point de vue, Kundera semble faire sienne la définition bakhtinienne selon laquelle le romancier « est celui qui sait travailler le langage en étant lui-

même hors du langage, celui qui possède le don de la parole indirecte⁴⁶⁷ ». C'est la raison pour laquelle il insiste sur le rôle actif du conteur et le plaisir du récit oral. En effet, écrit-il :

En Europe, cette rencontre [de la littérature orale finissante et de la littérature écrite naissante] a eu lieu dans le *Décameron* de Boccace. Sans la pratique, encore vivante alors, des conteurs qui amusaient une compagnie, cette première grande œuvre de la prose européenne n'aurait pu exister. Par la suite, jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle, de Rabelais à Sterne, l'écho de la voix du conteur n'a pas cessé de résonner dans les romans ; en écrivant l'écrivain parlait au lecteur, s'adressait à lui, l'injuriait, le flattait ; à son tour, en lisant, le lecteur entendait l'auteur du roman. (*Une Rencontre* : 135-136)

Il ajoute que la parole de l'auteur ne doit pas s'effacer derrière l'écriture (*Une Rencontre* : 136). Bien au contraire, l'auteur doit parler directement au lecteur. D'où la disparition chez Kundera du présumé narrateur objectif, cher à la théorie littéraire, au bénéfice d'un conteur qui raconte. Celui-ci n'hésite pas à intervenir dans le récit, tantôt en interpellant le lecteur, tantôt en commentant les événements. C'est que, comme le remarque Chvatik,

[le monde romanesque de Kundera] est le monde de la fiction romanesque construite sur le discours personnel du narrateur, qui y règne en souverain par la force de son imagination et de son intellect. C'est le monde du jeu avec la narration et de la joie tirée de l'entretien qu'on mène avec le lecteur, de la joie tirée de la méditation sur ce qui est raconté, de la méditation qui dispose dans le récit comme dans un labyrinthe une suite infinie de miroirs.⁴⁶⁸

Dans la même veine, Nemcova Banerjee parle, pour sa part, d'un « narrateur discursif » dont la subjectivité rattacherait l'écriture de Kundera « aux procédés stylistiques de la littérature de la Renaissance et des Lumières, et où la narration prend souvent l'aspect d'un entretien constant avec le lecteur⁴⁶⁹ ».

⁴⁶⁷ Tzvetan Todorov, *Le Principe dialogique*, *Op. cit.*, p. 106.

⁴⁶⁸ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁶⁹ Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, *Op. cit.*, p. 84.

Bref, avec son ton de conteur ironiste, l'énonciateur ludique s'inscrit en faux contre le discours sérieux, « lourd », « pondéré » et « grave »⁴⁷⁰. Par contre, il promeut un discours cultivant la « légèreté », la « distanciation » et l'« impertinence »⁴⁷¹. Car, seul cet esprit de non-sérieux rétif aux idées reçues est susceptible de concrétiser le rêve flaubertien, celui d'écrire à partir du « point de vue d'une blague supérieure⁴⁷² ».

Pour conclure ce chapitre sur l'ambiguïté du statut énonciatif du narrateur kundérien, force est de constater qu'il y a bel et bien chez Kundera une instance d'énonciation réelle qui correspond à l'auteur. Le narrateur, ce « fantôme » genettien, ironise Kundera, se veut concret dans l'univers romanesque du romancier. Il emprunte à la fois la voix de la « personne », de l'« écrivain » et de l'« inscripteur », c'est-à-dire, la voix de l'écrivain empirique qu'est Milan Kundera. Toutefois, malgré l'évidence doxique de son ton, qui s'exprime à travers l'énonciation historique, théorique ou encore pragmatique, le discours sérieux est neutralisé par la voix oblique du conteur ironique.

D'autres voix que celle de ce conteur ironique investissent les romans kundériens et participent de leur stratégie de composition polyphonique. Cette foisonnante altérité discursive repose sur les potentialités énonciatives de mise en scène qu'offre le discours rapporté. C'est ce que nous allons voir dans le chapitre suivant.

⁴⁷⁰ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, Op. cit.*, p. 59.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*, p. 62.

Chapitre 2

**Scénographie polyphonique
du discours rapporté**

Après avoir identifié le narrateur kundérien comme un locuteur au statut énonciatif protéiforme dont l'énonciation oblique neutralise toutes les autres formes de discours sérieux, nous allons à présent nous pencher sur la représentation de l'altérité discursive dans les romans de notre corpus. Il s'agit de voir comment la parole de l'autre se déploie au sein de ce qu'on pourrait appeler une scénographie polyphonique du discours rapporté.

En effet, notre corpus foisonne de diverses réalisations du discours rapporté : discours direct, discours indirect, discours indirect libre, discours direct libre⁴⁷³. Afin d'appréhender cette altérité discursive, nous envisagerons le discours rapporté, à la suite de Maingueneau et de Rosier, comme « un cas marqué de double énonciation⁴⁷⁴ » où cohabitent deux instances énonciatives, le locuteur rapporteur et le locuteur rapporté, et partant, comme « la manifestation la plus évidente de la polyphonie linguistique⁴⁷⁵ ».

Transposé au sein du roman kundérien, cela signifie que l'auteur fait entendre par sa propre voix, et en tant que locuteur premier, la voix d'une autre instance, celle du narrateur, qui prend le statut de locuteur second, lequel est doublé d'un énonciateur. Néanmoins, comme de l'aveu de Kundera les instances auctoriale et narratoriale réfèrent à la même entité, nous dirons qu'en rapportant les paroles de ses personnages, le narrateur kundérien se dédouble directement en énonciateur.

Sous quelles formes donc le narrateur kundérien reproduit-il, en tant que locuteur rapporteur, les paroles et les pensées des locuteurs rapportés ? À quelle fin surtout répond l'emploi massif et quasi-systématique du discours rapporté dans les romans français de Kundera ? Ces deux questions seront au centre de

⁴⁷³ Nous utiliserons désormais les abréviations suivantes : DD, DI, DIL, DDL.

⁴⁷⁴ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 2008, p. 38.

⁴⁷⁵ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, [1986] 2005, p. 115. Cette conception du discours rapporté comme énonciation sur une autre énonciation sera développée par Maingueneau dans un ouvrage ultérieur intitulé *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*

ce chapitre que nous consacrons à la « scénographie discursive de l'acte de rapporter⁴⁷⁶ » mise en œuvre dans les romans français de Kundera. Nous verrons ainsi que ces romans dialogués répondent à un « projet de parole⁴⁷⁷ » polysémique propice à la rencontre des subjectivités et au feuillettement des voix. Dans cette perspective de mise en scène polyphonique, ils investissent toutes les catégories de l'altérité discursive.

2.1. Le discours direct (DD)

Les romans français de Kundera sont des romans dialogués. D'où une prédilection pour le DD dont l'emploi témoigne de la volonté de l'auteur de retranscrire la dynamique interlocutive du discours romanesque et de la présenter *verbatim* au lecteur.

Cette dynamique interlocutive repose sur l'emploi d'un DD classique sur-
marqué par la présence de verbes d'énonciation et de divers indices typographiques comme les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets.
Exemple :

(1) Plein d'amabilité paternelle, le savant tchèque se penche au-dessus de la liste et y trouve son nom : il y pose l'index : CECHORIPSKY.

« Ah, monsieur Sechoripi ? dit-elle [la secrétaire].

– Il faut prononcer Tché-kho-rjipsqui.

– Oh, ce n'est pas facile du tout !

– D'ailleurs, ce n'est pas correctement écrit non plus », dit le savant. Il prend le stylo qu'il voit sur la table et trace au-dessus du C et du R de petits signes qui ont l'air d'un accent circonflexe renversé.

La secrétaire regarde les signes, regarde le savant et soupire : « C'est bien compliqué !

– Au contraire, c'est très simple.

– Simple ?

– Vous connaissez Jean Hus ? » (*La Lenteur* : 69)

⁴⁷⁶ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁷⁷ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 635.

L'exemple (1) illustre l'usage « surmarqué » que fait Kundera du DD, c'est-à-dire, selon Rosier, avec « un verbe introducteur, les deux points, les guillemets encadrants et le discours cité [qui], doté de la ponctuation de la phrase classique, [...] commence par une majuscule et se termine par un point⁴⁷⁸ ». D'ailleurs, Rosier considère les guillemets comme des « hyper-signes » qui conditionnent notre réception : « lire des guillemets, c'est entrer dans le jeu d'une illusion, faire comme si on croyait à la transparence, à la mimétique du discours rapporté⁴⁷⁹ ».

Maingueneau abonde dans le même sens. Selon lui, trois choix président à l'emploi du DD : 1° faire authentique en rapportant les mêmes paroles ; 2° mettre à distance les paroles de l'énonciateur cité et ne pas les prendre à son compte ; 3° se montrer objectif et sérieux⁴⁸⁰. Or, c'est dans ce sens qu'il convient d'apprécier la conversation entre Chechoripky et la secrétaire. Leurs paroles sont directement rapportées au sein d'une scène dialoguée dont l'intelligence nécessite un minimum de vraisemblance et de mimétisme. En effet, le DD ainsi « surmarqué » prétend restituer *verbatim* les paroles citées. D'où une propension à l'emploi de la catégorie des verbes introducteurs dits *verba dicendi*⁴⁸¹ :

(2) Puis elle [la servante] remarqua Chantal : « Vous connaissez l'émission à la télé sur les gens disparus ? *Perdu de vue*, ça s'appelle.

– Oui, **dit** Chantal.

– Peut-être que vous avez vu ce qui est arrivé à la famille Bourdieu. Ils sont d'ici.

– Oui, c'est affreux », **dit** Chantal, ne sachant comment détourner une discussion sur une tragédie vers une vulgaire question de repas.

« Vous voulez dîner, **dit** enfin l'autre serveuse.

– Oui.

⁴⁷⁸ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. cit.*, p. 87.

⁴⁷⁹ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1999, p. 119.

⁴⁸⁰ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 165.

⁴⁸¹ Rosier classe les verbes introducteurs en : 1° *verba dicendi* ou verbes de parole, 2° *verba sentiendi* ou verbes de sentiment, 3° *verba scribendi* ou verbes faisant référence à l'écrit, 3° les verbes-gestes. Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. cit.*

– J’appelle le maître d’hôtel, allez vous asseoir. »

Sa collègue **ajouta** encore : « Vous vous rendez compte, quelqu’un que vous aimez disparaît et vous ne saurez jamais ce qui lui est arrivé ! C’est à devenir fou ! (*L’Identité* : 10)

(3) Tout en savourant le vin, Milada **dit** (sur son beau visage, immédiatement, les rides surgissent et se mettent à danser) : « Ce n’est pas facile, un retour, n’est-ce pas ? (*L’Ignorance* : 49)

(4) Une heure après sa rencontre avec D’Ardelo, Ramon était déjà chez Charles. « Je t’apporte un cocktail en cadeau, **dit**-il.

– Bravo ! Cette année on en aura besoin, **dit** Charles qui invita son ami à s’asseoir devant une table basse en face de lui [...] ». (*La Fête de l’insignifiance* : 19)

Comme dans les exemples (2), (3) et (4), le verbe de citation « dire » est le plus fréquemment utilisé dans notre corpus. Néanmoins, il ne faut pas croire que le DD offre une copie réelle des paroles rapportées. Celles-ci procèdent d’une mise en scène et engloberaient, par voie de conséquence, une part de subjectivité que Maingueneau analyse en ces termes :

Même si le discours direct rapporte des paroles qui sont censées avoir été dites, il ne peut s’agir que d’une *mise en scène* qui vise à authentifier, d’une sorte d’imitation. De toute façon, il n’y a pas de commune mesure entre un événement de parole effectif (avec, à l’oral, une intonation, des gestes, un auditoire qui réagit...) et un énoncé cité entre guillemets placé dans un tout autre contexte. La situation d’énonciation citée étant reconstruite par le rapporteur, c’est cette description nécessairement subjective qui donne son cadre à l’interprétation du discours cité. Le discours direct ne peut donc être objectif : quelle que soit sa fidélité, le discours direct n’est jamais qu’un fragment de texte dominé par l’énonciateur du discours citant, qui dispose de multiples moyens pour lui donner un éclairage personnel.⁴⁸²

Cette subjectivité transparaît à travers le sémantisme de certains verbes introducteurs. Observons les exemples suivants :

⁴⁸² Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Op. cit., p. 164.

(5) « Berck est le roi martyr des danseurs », **commenta** Pontevin. (*La Lenteur* : 28)

(6) Puis il (Jean-Marc) **nuance** son affirmation : « Est-ce vraiment un départ inopiné, ou, plutôt, n'ai-je pas écrit mes lettres précisément parce que je savais qu'elles resteraient sans suite ? N'est-ce pas la certitude de mon départ qui m'a permis de vous parler avec une franchise totale ? » (*L'Identité* : 135)

(7) Après quelques phrases, elle (Irena) l'**interrompt** : « Alors, comment te plais-tu ici ? Tu voudrais rester ?

– Non », dit-il ; puis il demande à son tour : « Et toi ? Qu'est-ce qui te retient ici, toi ?

– Rien. » (*L'Ignorance* : 191)

(8) « Et alors ? demanda Ramon.

– Ne parle pas en français ! Il [un inconnu] nous écoute, **chuchota** Caliban.

– Mais qu'est-ce qui t'inquiète ?

– Je t'en prie, ne parle pas en français ! Depuis une heure, j'ai l'impression qu'il me guette. » (*La Fête de l'insignifiance* : 86)

Si dans les exemples antérieurs l'usage du verbe introducteur semble neutre, il en va autrement dans les occurrences (5), (6), (7) et (8). Les verbes « commenter », « nuancer », « interrompre » et « chuchoter » ajoutent, en effet, « un éclairage subjectif⁴⁸³ » sur l'interprétation que fait du discours cité l'énonciateur du discours citant. Celui-ci rapporte respectivement un commentaire de Pontevin, une précision nuancée de Jean-Marc, une interrogation subite d'Irena et des propos précautionneusement susurrés par un Caliban méfiant.

De plus, dans cette forme de DD introduit par un verbe d'énonciation à connotation subjective, les citations se présentent comme « surassertées⁴⁸⁴ », c'est-à-dire, explique Maingueneau, « mises en relief par leurs locuteurs⁴⁸⁵ ».

D'un autre côté, il arrive que la verbalisation en DD emprunte, sous la plume de Kundera, au genre théâtral⁴⁸⁶. Le cas échéant, le nom du locuteur

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Sur cette configuration théâtrale des dialogues romanesques qui participe de la polyphonie générique, voir le chapitre (2) de la seconde partie de notre thèse.

rapporté, accompagné le plus souvent d'indications didascaliques, est placé en position initiale, avec omission des verbes introducteurs de parole :

(9) Pontevin (un peu embarrassé) : Tu confonds les concepts.

Vincent : Quand on est ensemble, toi et moi, et que quelqu'un se joint à nous, instantanément l'endroit où on se trouve se divise en deux, le nouveau venu et moi sommes au parterre et toi tu dances sur la scène.

Pontevin : Je te dis que tu confonds les concepts. Le terme de danseur s'applique exclusivement aux exhibitionnistes de la vie publique. Et la vie publique, je l'abhorre.

Vincent : Tu t'es comporté devant cette femme, hier, comme Berck devant une caméra. Tu as voulu attirer toute son attention. Tu as voulu être le meilleur, le plus spirituel. Et, contre moi, tu as utilisé le plus vulgaire judo des exhibitionnistes.

Pontevin : Peut-être le judo des exhibitionnistes. Mais pas le judo moral ! Et c'est la raison pour laquelle tu te trompes en me qualifiant de danseur. Car le danseur veut être plus moral que les autres. Tandis que moi, j'ai voulu paraître pire que toi.

Vincent : Le danseur veut paraître plus moral parce que son grand public est naïf et considère les gestes moraux comme beaux. Mais notre petit public est pervers et aime l'amoralité. Tu as donc utilisé contre moi le judo moral et cela ne contredit nullement ton essence de danseur.

Pontevin (soudain d'un autre ton, très sincèrement) : Si je t'ai blessé, Vincent, pardonne-moi.

Vincent (immédiatement ému par l'excuse de Pontevin) : Je n'ai rien à te pardonner. Je sais que tu blaguais. (*La Lenteur* : 38-40)

Les paroles rapportées en (9) sont très lisibles grâce à la présence d'informations précises sur l'origine et l'identité de la voix : ce sont les deux compagnons, Pontevin et Vincent, qui dialoguent ici. Bien que minimales, ces précisions aident le lecteur dans sa reconstruction mentale du déroulement de l'acte énonciatif.

Qui plus est, il arrive que les verbes de parole soient omis même dans certaines mises en scène moins théâtrales du DD :

(10) Elle [Chantal] s'assit à une table en attendant que quelqu'un l'aperçût. De l'autre côté, près de la porte de la cuisine, deux serveuses étaient en pleine discussion. Détestant hausser la voix, Chantal se leva, traversa la salle et s'arrêta près d'elles ; mais elles étaient trop passionnées par leur sujet : « Je te dis, cela fait déjà dix ans. Je les connais. C'est terrible. Et il n'y a aucune trace. Aucune. On en a parlé à la télé. » L'autre : « Qu'est ce qui a pu lui arriver ? – On ne peut même pas l'imaginer. Et c'est ce qui est horrible. – Un meurtre ? – On a fouillé tous les environs. – Un enlèvement ? – Mais qui ? Et pourquoi ? C'était quelqu'un qui n'était ni riche ni important. On les a montrés à la télé. Ses enfants, sa femme. Quel désespoir. Tu te rends compte ? » (*L'Identité* : 9-10)

Le locuteur rapporteur fait en (10) l'économie des verbes d'énonciation. La conversation « passionnée » entre les deux serveuses est rapportée depuis la focalisation interne de Chantal. Dans ce cas, la mise en scène du DD n'a pas besoin d'arborer toutes les marques de la citation. Les tours de parole sont introduits par des tirets ainsi que par l'expression « L'autre », les deux interlocutrices étant des personnes inconnues pour Chantal.

En outre, nous remarquons que le narrateur auctorial adopte une posture de sur-énonciateur : en à peine une phrase, il passe de la focalisation externe (« Elle [Chantal] s'assit à une table ») à la focalisation zéro (« en attendant que quelqu'un l'aperçût »). Ensuite, il change de posture et se place en co-énonciateur. Il décrit la scène du point de vue de Chantal : « De l'autre côté, près de la porte de la cuisine, deux serveuses étaient en pleine discussion ». Puis, retour au point de vue en surplomb, avec une focalisation zéro aussitôt suivie d'une focalisation externe : « Détestant hausser la voix, Chantal se leva, traversa la salle et s'arrêta près d'elles ».

Le jeu polyphonique issu de l'alternance des postures de sur- et co-énonciation continue. Concomitamment, la distance déjà minimale entre le discours citant et le discours cité devient de plus en plus serrée. Les pensées de Chantal affleurent au discours indirect libre, dont l'interprétation est corroborée par

l'adversatif « mais », qui marque ici une rupture avec le point de vue en surplomb du narrateur auctorial : « mais elles [les serveuses] étaient trop passionnées par leur sujet ».

Par ailleurs, suivant l'échelle graduelle du discours rapporté proposée par Maingueneau⁴⁸⁷, la voix du narrateur auctorial et celle de Chantal correspondent au degré (5), et, par conséquent, elles se font mutuellement écho dans une forme de co-énonciation polyphonique en tendant vers ce que le linguiste français nomme un mimétisme maximal entre discours citant et discours cité. Mimétisme maximal qui va atteindre son summum avec l'insertion de la scène dialoguée entre les deux servantes, sans verbe d'énonciation et à partir du point de vue de Chantal.

Dans le même ordre d'idées, les tours de parole sont signalés par un pronom nominal (« L'autre ») pris en charge par Chantal, et deux simples conventions orthographiques (des guillemets et, surtout, des tirets qui renforcent l'effet mimétique), lesquelles sont, bien évidemment, le fait du narrateur auctorial qui, par son quasi-silence de locuteur muet, confirme son statut d'archi-énonciateur dont il a été question plus haut.

D'un autre côté, à comparer les deux formes de DD avec ou sans verbe d'énonciation, nous constatons avec Maingueneau que si le premier cas de figure (DD précédé d'un verbe introducteur) engendre un effet mimétique maximal entre discours citant et discours cité⁴⁸⁸, le second (DD sans verbe introducteur) apparaît encore davantage propice à ce mimétisme énonciatif entre la voix du narrateur auctorial et celle du personnage. Cette mise en scène de DD sans verbe d'énonciation nous semble conférer au récit une certaine fluidité orale. Analysons ce fragment :

⁴⁸⁷ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010. Nous reproduisons plus loin ladite échelle à des fins démonstratives. Voir *infra*, p. 272.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

(11) F. lui racontait son coma qui avait duré plusieurs jours avant que les médecins ne le ramènent à la vie : « Tu connais les témoignages de gens qui ont survécu à leur mort. Tolstoï parle de cela dans une nouvelle. Le tunnel, et au bout une lumière. La beauté attirante de l'au-delà. Or, je te jure, aucune lumière. Et, ce qui est pire, aucune inconscience. Tu sais tout, tu entends tout, seulement eux, les médecins, ils ne s'en rendent pas compte et racontent n'importe quoi devant toi, même ce que tu ne devrais pas entendre. Que tu es perdu. Que ton cerveau est foutu. »

Il se tut un moment. Puis : « Je ne veux pas dire que mon esprit était parfaitement lucide. J'avais conscience de tout mais tout était un peu déformé, comme dans un rêve. De temps en temps le rêve devenait cauchemar. Seulement, dans la vie, un cauchemar, ça finit vite, tu te mets à crier et tu te réveilles, mais moi je ne pouvais pas crier. Et c'était ça le plus terrible : ne pas pouvoir crier. Être incapable de crier au milieu du cauchemar. »

De nouveau, il se tut. Puis : « Je n'ai jamais eu peur de mourir. Maintenant, si. Je ne peux pas me débarrasser de l'idée qu'après la mort on reste vivant. Qu'être mort, c'est vivre un cauchemar infini. Mais passons. Passons. Parlons d'autre chose. (*L'Identité* : 16-17)

La mise en scène de la parole repose ici sur un scénario légèrement différent. Le point de vue en surplomb du narrateur auctorial s'exprime à travers le discours narrativisé : « F. lui racontait son coma qui avait duré plusieurs jours avant que les médecins ne le ramènent à la vie ». De cet effet de mimétisme minimal nous passons subitement à un effet de mimétisme maximal entre discours citant et discours cité, et ce, suite à l'emploi du DD sans verbe d'énonciation : « Tu connais les témoignages de gens qui ont survécu à leur mort ». S'ensuit un énoncé narrativisé intégré dans le DD pris en charge par F., lequel change de posture par deux fois, en passant d'abord de la sous- à la co-énonciation, ensuite de la co- à la sur-énonciation : « Tolstoï parle de cela dans une nouvelle ». La voix intertextuelle de Tolstoï devient plus concrète : « Le tunnel, et au bout une lumière. La beauté attirante de l'au-delà ». Échos polyphoniques

au c(h)œur desquels nous pouvons percevoir la voix intertextuelle de Tolstoï, la voix du personnage et celle du narrateur auctorial.

Le coordonnant « or » indique un changement de posture énonciative. F. redevient sur-énonciateur : « Or, je te jure, aucune lumière. Et, ce qui est pire, aucune inconscience. Tu sais tout, tu entends tout ». Cette posture énonciative en surplomb est d'autant plus dominante qu'elle exploite potentiellement, d'une part, le mimétisme minimal du discours narrativisé, et de l'autre, les ressources du comique de situation : « seulement eux, les médecins, ils ne s'en rendent pas compte et racontent n'importe quoi devant toi, même ce que tu ne devrais pas entendre. Que tu es perdu. Que ton cerveau est foutu. » Les paroles rapportées des médecins se concrétisent enfin grâce à l'emploi du discours indirect sans verbe de parole, ce qui rend la situation encore plus drôle.

Le narrateur auctorial reprend la main sur le cours de la narration en introduisant une didascalie (« Il se tut un moment »), avant de céder la parole à F., sans utiliser de verbe d'énonciation. En tant qu'énonciateur rapporté, celui-ci se lance dans une narration onirique enchâssée au DD, qu'il commente en sur-énonciateur théorique.

Une autre forme de verbalisation directe retient l'attention : il s'agit du DD émancipé typographiquement. Dans *L'Identité*, nous en avons relevé une occurrence qui mérite qu'on s'y arrête :

(12) Le jour suivant elle [Chantal] est allée au cimetière (comme elle le fait au moins une fois par mois) et s'est arrêtée devant la tombe de son fils. Quand elle est là, elle parle toujours avec lui et ce jour-là, comme si elle avait besoin de s'exprimer, de se justifier, elle lui dit, mon chéri, mon chéri, ne pense pas que je ne t'aime pas ou que je ne t'ai pas aimé, mais c'est précisément parce que je t'ai aimé que je n'aurais pu devenir celle que je suis si tu étais toujours là. Il est impossible d'avoir un enfant et de mépriser le monde tel qu'il est, parce que c'est dans ce monde que nous l'avons envoyé. C'est à cause de l'enfant que nous nous attachons au monde, pensons à son avenir, participons volontiers à ses bruits, à

ses agitations, prenons au sérieux son incurable bêtise. Par ta mort, tu m'as privée du plaisir d'être avec toi, mais en même temps tu m'as rendue libre. Libre dans mon face-à-face avec le monde que je n'aime pas. Et si je peux me permettre de ne pas l'aimer, c'est parce que tu n'es plus là. Mes pensées sombres ne peuvent plus t'apporter aucune malédiction. Je veux te dire maintenant, tant d'années après que tu m'as quittée, que j'ai compris ta mort comme un cadeau et que j'ai fini par l'accepter, ce terrible cadeau. (*L'Identité* : 77-78)

Dans cette mise en scène de DD émancipé typographiquement, les paroles rapportées de Chantal sont contextualisées spatialement (« cimetière », « devant la tombe de son fils », « là ») et temporellement (« Le jour suivant », « ce jour-là »). Les marqueurs de fréquence temporelle (« une fois par mois », « toujours ») et le présent de l'indicatif à valeur itérative indiquent que Chantal a l'habitude de se rendre sur la tombe de son fils, mais l'accent est surtout mis sur le fait que cette énième visite au cimetière est exceptionnelle : Chantal a besoin de parler au mort pour « se justifier ».

Les paroles de Chantal sont introduites par le verbe « dire ». Mais, ce *verbum dicendi* est suivi d'une virgule au lieu des deux points usuels. Les guillemets habituels n'apparaissent pas non plus. Cela crée un effet de continuité entre le récit et le discours et, donc, un mimétisme maximal entre discours citant et discours cité⁴⁸⁹. Le mimétisme est d'autant plus maximal qu'il provient ici de l'opposition entre, d'une part, le discours narrativisé auquel est rapportée l'habitude qu'a Chantal de s'adresser à son fils mort (Quand elle est là, elle parle toujours avec lui [...]) et, d'autre part, le DD auquel les confidences exceptionnelles de la mère sont relatées ([...] ce jour-là, comme si elle avait besoin de s'exprimer, de se justifier, elle lui dit [...]).

L'emploi massif et quasi-systématique du DD s'inscrirait donc, chez Kundera, dans une stratégie de verbalisation mimétique maximale, et ce, dans une perspective de distanciation énonciative. Or, il se trouve que cette hypothèse

⁴⁸⁹ Pour Maingueneau, l'emploi du DD induirait un mimétisme maximal entre discours citant et discours cité. En revanche, le discours narrativisé induirait l'effet contraire, c'est-à-dire un mimétisme minimal entre les deux discours. Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, *Op. cit.*

est confortée par Maingueneau, lequel pose : « le choix du discours direct comme mode de discours rapporté est souvent lié au genre de discours concerné ou aux stratégies de chaque texte⁴⁹⁰ ». En particulier, ajoute Maingueneau, lorsque le locuteur citant cherche à « mettre à distance » les propos cités et qu'il ne veut pas « les mélanger avec ceux qu'il prend lui-même en charge »⁴⁹¹.

Par ailleurs, le DD renforce la facture polyphonique des romans dialogués de Kundera. C'est qu'au lieu de se contenter de raconter, le romancier préfère mettre « sous les yeux du lecteur⁴⁹² ». Et là encore, seule l'énonciation au DD est susceptible d'incarner ce théâtre de voix. Qu'en est-il du discours indirect ?

2.2. Le discours indirect (DI)

Kundera utilise peu le DI. Il n'y recourt ainsi que ponctuellement, contrairement au DD dont nous avons vu qu'il fait un usage prolifique. Comment donc interpréter cet état de fait d'un point de vue énonciatif ? La sporadicité du DI n'atténuerait-elle pas la profération orale du DD ? Une petite incursion dans la théorie énonciative du DI nous permettra d'apporter quelques éléments de réponse.

A contrario d'une certaine tradition scolaire concevant le DI comme dérivant du DD, ces deux catégories de discours rapporté sont indépendantes l'une de l'autre. Il s'agit en fait de deux modalités distinctes qui « fonctionnent selon des régimes énonciatifs disjoints⁴⁹³ ».

En effet, alors que le DD rapporte à la fois le signifié et le signifiant, le DI se contente du signifié⁴⁹⁴. Autrement dit, le DI offre « une infinité de manières pour l'énonciateur citant de traduire les propos cités, car ce ne sont pas les mots

⁴⁹⁰ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 165.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 113.

⁴⁹³ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 173.

⁴⁹⁴ Dominique Maingueneau, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1999, p. 125.

mêmes qui sont rapportés mais le *contenu*⁴⁹⁵ ». La perspective du DI favoriserait donc la voix du discours citant, tandis que celle du DD la voix du discours cité. Or, c'est justement cette voix autre qui est privilégiée dans les romans dialogués de Kundera.

Autre hypothèse : l'usage peu fréquent du DI dans notre corpus découlerait du fait que cette forme de discours rapporté correspondrait, selon l'échelle de Maingueneau que nous reproduisons ci-après à des fins démonstratives, au degré (2) du mimétisme minimal entre discours citant et discours cité⁴⁹⁶ :

Discours rapporté

Mimétisme minimal entre discours citant et discours cité

Degré (1) : discours narrativisé

(Il raconta son enfance difficile.)

Degré (2) : discours indirect

(Il lui dit qu'il avait eu une enfance difficile.)

Degré (3) : discours indirect contaminé lexicalement ou avec îlot textuel

(Il lui dit qu'il avait eu une enfance « difficile », que sa vie avait été un « tunnel sombre ».)

Degré (4) : discours indirect libre d'un MQC⁴⁹⁷

(Ils lui parlaient de leur enfance. Elle avait été si difficile ! ils avaient dû travailler très jeunes...)

Degré (5) : discours indirect libre d'un personnage

(Paul songeait à son enfance. Qu'elle avait été difficile ! Il ne pouvait y penser sans souffrir. Un jour ou l'autre il faudrait bien qu'il se libère de ce souvenir.)

Degré (6) : discours direct d'un personnage

(Paul ne cessait de parler : « J'ai eu une enfance difficile, très difficile. Je me demande comment j'ai pu tenir le coup. »

Mimétisme maximal

⁴⁹⁵ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Op. cit., p. 173.

⁴⁹⁶ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Op. cit.

⁴⁹⁷ Maingueneau emploie ce sigle pour désigner un « membre quelconque d'une collectivité ». *Ibid.*

Le discours cité au DI est intégré dans le discours citant. Par conséquent, il est difficile d'en attribuer la source. De même, constate Banfield, « le discours indirect ne permet pas de rapporter l'expression⁴⁹⁸ ». Constat que corrobore Maingueneau lorsqu'il affirme que le DI « n'est pas une reproduction mais une version qu'en donne le rapporteur⁴⁹⁹ ». Prenons quelques exemples :

- (13) Elle (Mariana) l'écoula attentivement comme si, prononcée au ralenti, cette langue avait pu lui devenir plus compréhensible. Mais elle dut avouer sa défaite : « Même si vous parlez lentement, je ne comprends rien », dit-elle, malheureuse. Puis, à Charles : « Vous pouvez lui dire quelque chose dans sa langue ?
– Seulement les phrases les plus simples et qui concernent la cuisine.
– Je sais, soupira-t-elle.
– Il vous plaît ? demanda Charles.
– Oui, dit-elle, toute rouge.
– Que puis-je faire pour vous ? Dois-je lui dire qu'il vous plaît ?
– Non, répondit-elle en hochant violemment la tête. Dites-lui, dites-lui... » Elle réfléchit : « Dites-lui qu'il doit se sentir très seul ici, en France. Très seul. Je voulais lui dire, s'il a besoin de quelque chose, d'une aide, ou même s'il a besoin de manger... que je pourrais... (*La Fête de l'insignifiance* : 96)
- (14) Irena se reproche d'avoir commis une faute avec sa caisse de bordeaux ; d'avoir bêtement mis en lumière tout ce qui les sépare : sa longue absence du pays, ses habitudes d'étrangère, son aisance. Elle se le reproche d'autant plus qu'elle accorde une grande importance à cette rencontre : elle veut enfin comprendre si elle peut vivre ici, s'y sentir chez elle, y avoir des amis. (*L'Ignorance* : 44-45)

À première vue, le DI rapporté en (13) est inséré dans un dialogue. Autrement dit, même dans les rares cas où Kundera recourt au DI, cette modalité de verbalisation indirecte se trouve englobée dans une séquence conversationnelle. Cela donne lieu à la prégnance de la configuration dialogale polyphonique au détriment du récit.

⁴⁹⁸ Ann Banfield, *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995, p. 98.

⁴⁹⁹ Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, *Op. cit.*, p. 123.

D'un autre côté, le DI rapporté en (14) prend ici la forme d'une autocitation puisque la source du point de vue est identique pour le discours citant et pour le discours cité. En effet, c'est Mariana qui rapporte ses propres paroles à Charles afin que ce dernier les traduise à Caliban en faux sabir pakistanais.

De plus, en comparant les propriétés réciproques du DD et du DI illustrés en (13) et (14), nous remarquons, avec Authier-Revuz, que l'hétérogénéité énonciative de la première forme quant à la source du point de vue se distingue de l'homogénéité de la seconde :

Au DD, on juxtapose, sur une chaîne foncièrement hétérogène, des éléments liés à la subjectivité de L dans le syntagme introducteur, et de l dans le m 'mentionné'. Au DI, tout élément de ce type sera nécessairement interprété comme émanant de L, unique 'source énonciative'.⁵⁰⁰

En effet, dans les deux exemples ci-avant, le discours citant et le discours cité émanent de la même source énonciative : Mariana en (13), Irena en (14). Par ailleurs, le DI se présente sous la forme d'une subordonnée complétive (complément d'objet direct) introduite par un verbe de parole. Or, le choix de ces verbes d'énonciation est susceptible d'impliquer une interprétation subjective. Néanmoins, pour neutraliser une telle subjectivité, il semble que Kundera ait tendance à l'emploi de certains verbes introducteurs dépourvus de toute ambiguïté énonciative. Exemplifions :

(15) Elle [Chantal] lui dit qu'elle avait mal dormi, qu'elle était fatiguée, mais elle ne réussit pas à le convaincre et il continua à l'interroger [...]. (*L'Identité* : 34-35)

(16) Il [Josef] vit un garçon d'environ dix ans, arrêta la voiture, demanda comment arriver au cimetière. Le garçon le regarda sans répondre. Pensant qu'il ne le comprenait pas, Josef articula sa question plus lentement, à voix plus haute, comme un étranger qui s'efforce de bien prononcer ce qu'il dit. Le garçon finit par répondre qu'il ne savait pas. (*L'Ignorance* : 60)

⁵⁰⁰ J. Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté (suite), dans *L'Information grammaticale*, 56, p. 13. Le locuteur (l) correspond à (L2) tandis que (m) représente le message dont (l) est responsable à travers son acte d'énonciation.

En (15) et (16), le choix des verbes de parole n'implique pas d'autre sens que « dire » et « répondre ». Ces *verba dicendi* ne conditionnent pas l'interprétation « en donnant un certain statut au discours cité⁵⁰¹ ».

Notons aussi que Kundera combine parfois le DI avec les îlots textuels, comme dans cet extrait de *L'Ignorance* :

(17) Persuadé d'avoir ouvert, par son esthétique de douze notes, des perspectives lointaines à l'histoire de la musique, Arnold Schönberg déclarait en 1921 que, grâce à lui, la domination (il n'a pas dit « gloire », il a dit « Vorherrschaft », « domination ») de la musique allemande (lui, Viennois, il n'a pas dit musique « autrichienne », il a dit « allemande ») serait assurée pour les cent prochaines années (je le cite exactement, il a parlé de « cent années »). Douze ans après cette prophétie, en 1933, il a été banni, en tant que juif, de l'Allemagne (celle-là même à laquelle il voulait assurer sa « Vorherrschaft »), et, avec lui, toute la musique fondée sur son esthétique de douze notes (condamnée comme incompréhensible, élitiste, cosmopolite et hostile à l'esprit allemand).

Le pronostic de Schönberg, si trompeur soit-il, reste pourtant indispensable pour qui veut comprendre le sens de son œuvre, laquelle se croyait non pas destructrice, hermétique, cosmopolite, individualiste, difficile, abstraite, mais profondément enracinée dans le « sol allemand » (oui, il parlait du « sol allemand ») ; Schönberg croyait qu'il était en train d'écrire non pas un fascinant épilogue de l'histoire de la grande musique européenne (c'est ainsi que je suis enclin à comprendre son œuvre) mais le prologue d'un glorieux avenir qui s'étendait à perte de vue. (*L'Ignorance* : 19-20)

La déclaration de Schönberg est rapportée au DI, mais elle est parsemée de plusieurs îlots textuels indiqués par des guillemets. Ces îlots textuels attribuent la voix qu'ils encadrent tantôt au locuteur rapporteur (« gloire » ; la traduction que ce dernier donne du terme allemand « Vorherrschaft », à savoir « domination » ; musique « autrichienne »), tantôt au locuteur rapporté (« Vor-

⁵⁰¹ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Op. cit., p. 174.

herrschaft » ; musique « allemande » ; « cent années » ; « sol allemand »). Autrement dit, en tant qu'énonciateur citant, le narrateur kundérien isole avec les guillemets « un fragment que tout à la fois il utilise et mentionne, emploie et cite⁵⁰² ».

Cette scénographie polyphonique est portée par un autre signe typographique dont nous avons déjà signalé l'usage poétique : la parenthèse. Ce procédé ouvre des marges paratextuelles favorables à l'insertion des commentaires du narrateur kundérien. Par conséquent, le lecteur se trouve, comme le remarque Maixent, face à deux textes : le « texte hors parenthèses » et le « paratexte que constituent les parenthèses⁵⁰³ ». Or, à travers ce dire parembolique, la voix de l'énonciateur pragmatique subsume les autres voix du narrateur kundérien. Et cela au bénéfice d'un dialogue constant avec le lecteur.

Une autre forme de discours rapporté vient conforter cette perspective dialogique interlocutive : le discours direct libre.

2.3. Le discours direct libre (DDL)

Dans notre corpus, outre le DD et le DI, nous pouvons entendre la parole de l'autre grâce au DDL. Cette variante de discours rapporté est impossible à interpréter hors contexte⁵⁰⁴. Maingueneau la définit comme « un discours rapporté qui a les propriétés linguistiques du discours direct, mais *sans aucune signalisation*⁵⁰⁵ ». Quant à Rosier, elle affirme⁵⁰⁶ que le DDL « regroupe les formes émancipées du modèle canonique du DD surmarqué [et] ne contient ni verbe ou locution introductifs, ni marqueurs typographiques⁵⁰⁶ ». Dans des énoncés de ce type, ajoute-t-elle, l'expression de la pensée surgit immédiatement⁵⁰⁷. Analysons ces deux fragments :

⁵⁰² Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 175.

⁵⁰³ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁰⁴ Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 41.

⁵⁰⁵ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 171.

⁵⁰⁶ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

(18) L'homme de la réception est gentil, plus gentil qu'on ne l'est d'ordinaire à la réception des hôtels. Se souvenant que nous sommes venus ici il y a deux ans, il nous prévient que beaucoup de choses ont changé depuis. **On a aménagé une salle de conférences pour différentes sortes de séminaires et construit une belle piscine.** Curieux de la voir, nous traversons un hall très clair, de grandes baies donnant sur le parc. (*La Lenteur* : 20).

(19) Immédiatement après les enfants mourants, l'écran est envahi par des fillettes de six, huit ans, elles sont habillées comme des adultes et se comportent à la manière sympathique des vieilles coquettes, **oh c'est si charmant, si émouvant, si drôle quand les enfants agissent comme des adultes**, les fillettes et les petits garçons s'embrassent sur la bouche, puis surgit un homme qui tient un nourrisson dans les bras et, pendant qu'il nous explique la meilleure façon de laver le linge que son bébé vient de souiller, une belle femme s'approche, entrouvre la bouche et en fait sortir une langue terriblement sensuelle qui se met à pénétrer la bouche terriblement bonasse du porteur de nourrisson. (*La Lenteur* : 23-24)

Les fragments que nous avons pris le soin de mettre en gras relèvent du DDL. Nous les interprétons ainsi conformément à la définition qu'en donne Rosier : le DDL n'est pas introduit par un verbe de parole, ni de pensée ; de plus, il est inséré dans un contexte narratif⁵⁰⁸.

En (18), le contexte narratif est donné dans les deux phrases antérieures à l'avènement du DDL. L'homme de la réception à l'hôtel se montre très serviable. Comme il se souvient du narrateur auctorial et de sa femme, il attire leur attention sur les changements survenus à l'hôtel depuis leur dernier séjour. Il n'y a donc pas de doute, c'est lui qui prend en charge les propos relatés au DDL.

En (19), le DDL est doublement signalé : par son absence d'autonomie structurelle, puisque son interprétation dépend du contexte de l'image idyllique des enfants dans les médias, et par son indépendance syntaxique non marquée typographiquement. La situation de communication semble donc plus compliquée qu'en (18). Le contexte narratif pourrait peut-être nous aider à y voir plus

⁵⁰⁸ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, Op. cit., pp. 295-296.

clair : après avoir dîné dans le restaurant de l'hôtel qui les héberge, le narrateur auctorial et sa femme regagnent leur chambre. Ils allument la télé et tombent sur les infos du soir. On y parle des victimes de la guerre civile qui sévissait en Somalie. L'écran ne montre que des visages d'enfants, ce qui suscite la curiosité suspecte du narrateur auctorial qui s'interroge sur l'absence des images d'adultes. Les infos sitôt finies, place à une publicité de lessive où l'on voit des fillettes et des garçons agir en adultes. Et c'est là qu'intervient une voix inattendue au DDL. Elle est inaugurée par une interjection suivie de trois propositions exclamatives, lesquelles sont précédées chacune de l'adverbe d'intensité « si ». La voix semble s'extasier devant la scénette cathodique des enfants transformés en adultes. Mais nous ne connaissons pas sa source : provient-elle du narrateur auctorial ou d'une autre instance énonciative ?

À vrai dire, il est difficile de trancher. Néanmoins, l'attribution de cet énoncé direct libre au seul narrateur kundérien poserait un problème d'interprétation. Car, connaissant l'écœurement que lui inspirent l'« imagologie » et l'« infantocratie », il est inconcevable que le narrateur kundérien puisse s'extasier devant le spectacle kitsch d'un groupe d'enfants déguisés en adultes. D'autant plus que quelques lignes auparavant, ce même narrateur ironise sur la béatitude de deux parents fiers d'entendre chantonner leurs enfants dans un lieu aussi public que le restaurant d'un hôtel (*La Lenteur* : 21). De ce fait, la phrase au DDL (« oh c'est si charmant, si émouvant, si drôle quand les enfants agissent comme des adultes ») ne peut être mise que sur le compte de la doxa, cette voix stéréotypée que le narrateur ne fait que parodier ici. L'intention subversive de Kundera vis-à-vis du kitsch ambiant devient donc évidente. Elle vise ce que Barthes décrit comme « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du préjugé⁵⁰⁹ ».

⁵⁰⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 51.

Très compliqué d'un point de vue énonciatif, le DDL reste d'usage sporadique chez Kundera, contrairement au discours indirect libre.

2.4. Le discours indirect libre (DIL)

À l'instar du DDL, l'interprétation du DIL est impossible hors contexte. Cette dernière modalité de discours rapporté combine deux voix. En effet, alors qu'on peut facilement faire la part des deux voix dans le DD et qu'au DI la voix de l'énonciateur semble absorbée par celle du locuteur, le DIL procède par une superposition de deux ou plusieurs voix. Maingueneau remarque fort à propos :

La polyphonie du discours indirect libre n'est pas celle de deux voix nettement distinguées (cas du discours direct), ni l'absorption d'une voix dans l'autre (cas du discours indirect), mais un mélange étroit de deux voix, une polyphonie au sens musical : dans un fragment au discours indirect libre on ne peut pas dire exactement quels mots appartiennent à l'énonciateur cité et quels mots à l'énonciateur citant⁵¹⁰.

Analysons un premier exemple à la lumière de ce qui précède :

(20) Au petit matin, ils se séparent. Ne pouvant trouver sa chambre dans le labyrinthe de couloirs, le chevalier retourne dans le parc où, étonné, il rencontre le Marquis, celui-là même qu'il sait être l'amant de madame de T. Le Marquis, qui vient d'arriver au château, le salue gaiement et lui apprend la raison de la mystérieuse invitation : **madame de T. avait besoin d'un paravent afin que lui, le Marquis, restât insoupçonné aux yeux du mari.** Se réjouissant que la mystification ait réussi, il se gausse du chevalier obligé de remplir la mission fort ridicule de faux amant. Celui-ci, fatigué après la nuit d'amour, repart pour Paris dans la chaise que lui offre le Marquis reconnaissant. (*La Lenteur* : 14-15)

Dans ce passage, Kundera utilise une variante classique du DIL dont les propriétés sont les suivantes : 1° c'est une variante restituable à son état initial de DD ou DI ; 2° elle appartient au langage intérieur du personnage ; 3° c'est

⁵¹⁰ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Op. cit., p. 177.

une forme marquée par l'interférence entre la voix du personnage et celle du narrateur⁵¹¹.

En effet, le DIL s'appuie ici sur la récupération des propriétés intonatives du DD, mais sans admettre de verbe introducteur. Il s'appuie également sur les propriétés du DI : transformation verbale et transposition des formes personnelles à la 3^e personne. Par ailleurs, les verbes « saluer » et, en particulier, « apprendre », servent de déclencheurs, tandis que le décrochage énonciatif entre récit et discours est signalé par un marqueur typographique : les deux points. Bref, nous pouvons parler ici d'une véritable situation de communication, où le discours du personnage énonciateur (le Marquis) est rapporté par le narrateur (locuteur).

Le DIL se présente donc comme une « forme bivocale⁵¹² » qui superpose la voix du narrateur à celle du Marquis. De plus, alors que le DD et le DI « opèrent chacun un partage des voix bien distinct⁵¹³ », l'enchevêtrement des voix est tel ici qu'il est impossible d'interpréter le DIL hors contexte. D'autant plus que cette forme de discours rapporté n'a pas de marques précises, contrairement aux modalités directe et indirecte. L'identification du DIL n'est donc pas évidente, car, syntaxiquement parlant, le discours cité du Marquis est totalement intégré dans le discours citant du narrateur.

Il convient de noter qu'à l'inverse de cette conception « bivocale » du DIL, Banfield avance la thèse selon laquelle le narrateur n'a plus de place dans le style indirect libre : il n'y a plus de narrateur et il ne reste que la voix du personnage⁵¹⁴. La linguiste américaine ajoute que dans un roman, « soit on nous « raconte » ce que fait ou pense tel personnage, soit on nous le « montre ». Et, pour « montrer » les pensées d'un personnage – pour les représenter – le style

⁵¹¹ Gérard Genette, *Figures III, Op. cit.*, p. 192.

⁵¹² Karl Cogard, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs / Université », 2001, p. 249.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ Dans un ouvrage aussi célèbre que controversé, Banfield reproche à la théorie de la double voix son manque de fondements linguistiques dans le style indirect libre. Elle soutient que les phrases qui relèvent de cette forme de discours rapporté sont posées en dehors de l'acte d'énonciation et qu'elles ne sont possibles qu'à l'écrit. Ann Banfield, *Phrases sans paroles, Op. cit.*

indirect libre s'impose comme le plus naturel⁵¹⁵ ». Voici des exemples qui corroborent de tels propos :

(21) Plongé dans ses pensées, le savant tchèque n'entend ni le rire ni l'intervention de son confrère. D'autres orateurs se suivent jusqu'à ce qu'un savant belge, qui comme lui s'occupe des mouches, le réveille de son recueillement : **mon Dieu, il a oublié de prononcer son discours !** Il met la main dans sa poche, les cinq feuillets sont là comme preuve qu'il ne rêve pas.

Ses joues brûlent. Il se sent ridicule. **Peut-il encore sauver quelque chose ? Non, il sait qu'il ne peut rien sauver du tout.**

Après quelques moments de honte, une étrange idée vient le consoler : **il est vrai qu'il est ridicule ; mais il n'y a rien de négatif, rien de honteux ou de désobligeant là-dedans ; ce ridicule qui lui a échoué intensifie encore la mélancolie inhérente à sa vie, rend son destin encore plus triste et, partant, encore plus grand et plus beau.**

Non, la fierté n'abandonnera jamais la mélancolie du savant tchèque. (*La Lenteur* : 83-84)

(22) Elle [Chantal] aussi s'étonne ; **pourquoi a-t-elle rougi ? Par honte d'accorder une trop grande attention à cet homme ? Mais l'attention qu'elle lui accorde n'est qu'une insignifiante curiosité ! Mon Dieu, pourquoi, ces derniers temps, rougit-elle si souvent, si facilement, comme une adolescente ?** (*L'Identité* : 91)

(23) La veille de son départ, Irena lui présenta Gustaf, son ami suédois. Ils dînèrent tous les trois dans un restaurant, et la mère qui ne connaissait pas un seul mot de français se servit vaillamment de l'anglais. Gustaf s'en réjouit : **avec sa maîtresse, il ne parlait qu'en français et se sentait las de cette langue qu'il jugeait prétentieuse et peu pratique.** Ce soir-là, Irena fut peu loquace : étonnée, elle observa sa mère qui manifestait une capacité inattendue de s'intéresser à autrui ; avec ses trente mots d'anglais mal prononcés, elle submergea Gustaf de questions sur sa vie, sur son entreprise, sur ses opinions, et l'impressionna. (*L'Ignorance* : 29)

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

(24) Le monde redécouvert lui montre un visage inhospitalier et aussitôt l'angoisse la saisit : **elle n'a pas la clé de la voiture ! Où est-elle ? Sa jupe n'a pas de poche. En allant vers sa mort, on ne se soucie pas de ce qu'on a laissé en chemin. Quand elle est sortie de la voiture, l'avenir n'existait plus. Elle n'avait rien à cacher. Tandis que maintenant, soudain, il faut tout cacher. Ne laisser aucune trace.** (*La Fête de l'insignifiance* : 49)

Le point commun entre ces quatre exemples, c'est qu'ils représentent les personnages dans l'exercice de leur propre subjectivité. Ici, le marquage minimal du DIL qui consiste, selon Rosier, dans « la présence conjointe d'un verbe à l'imparfait et/ou au conditionnel avec une troisième personne⁵¹⁶ », et qu'on peut constater au niveau de (21), ne se réalise pas. En effet, en lieu et place de l'imparfait, c'est le présent de l'indicatif qui est de mise.

De surcroît, le DIL ne rapporte pas les paroles des personnages, mais leurs pensées. Grâce à l'effet de monstration qu'induit la mise en scène de cette catégorie de discours rapporté, les pensées de Cechorispsky, Chantal, Gustaf et la mère d'Alain paraissent, pour parler comme Banfield, plus qu'énoncées : elles sont « représentées ». Cette représentation des pensées repose sur les modalités interrogative (8 fois) et exclamative (3 fois), deux modalités énonciatives qui signalent qu'on a ici affaire à du DIL.

En outre, la voix du narrateur (locuteur) et celle du personnage (énonciateur) sont tellement imbriquées qu'il est difficile de les départir. Cependant, nous pouvons à la rigueur les départager grâce à la divergence qui existe parfois entre le ton du narrateur (locuteur) et celui du personnage (énonciateur). À ce propos, l'exemple (22) est très édifiant. Cechorispsky, le savant tchèque, découvre qu'il a oublié de prononcer le discours pour lequel il a été invité au colloque d'entomologie. Il se sent « ridicule », mais, par fierté, il interprète sa maladresse comme une preuve de plus de son destin de héros tragique et finit par transmuier son ridicule en quelque chose d'« encore plus grand et plus

⁵¹⁶ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. cit.*, p. 90.

beau ». Or, entre la naïveté flagrante du savant tchèque et l'intention oblique du narrateur (locuteur), il y a tout un abîme. Cette discordance entre le discours citant et le discours cité crée une tension entre les deux voix et favorise l'expression de l'ironie.

Par ailleurs, dans une configuration de DIL, remarque J.-M. Adam, « la focalisation cesse d'être unique⁵¹⁷ ». Affirmation que nous pouvons vérifier dans les exemples cités ci-avant, où nous pouvons constater à chaque fois que le narrateur passe de la focalisation zéro à la focalisation interne, laquelle permet de déclencher les pensées au DIL.

Nous pouvons donc distinguer chez Kundera au moins deux catégories de DIL. La première catégorie, illustrée en (20), renvoie à une situation de communication dont nous pouvons identifier les partenaires, c'est-à-dire, d'une part, le narrateur en tant que locuteur rapporteur, et de l'autre, le Marquis et le jeune chevalier en tant qu'énonciateurs rapportés. La seconde catégorie, illustrée en (21), (22), (23) et (24), dépend entièrement du récit.

Cette seconde variante de DIL est susceptible d'être traitée comme une forme de « psychorécit » ou de monologue intérieur. Plusieurs indices nous confortent dans cette hypothèse. Premièrement, le champ lexical composé des substantifs « pensées », « recueillement » et « idée » semble, en (21), faire pencher la balance du côté du monologue intérieur. *Idem* en (22) où le *verbum putandi* « s'étonne » ouvre une méditation ponctuée par une exclamative et trois interrogatives, tandis qu'en (23) le verbe « s'en réjouit », et en (24) le substantif « angoisse » suggèrent respectivement deux sensations diamétralement opposées dont l'une est euphorique, tandis que l'autre est dysphorique.

⁵¹⁷ Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p. 228.

Bref, dans ces quatre cas de figure, les énonciateurs se trouvent dans la position de personnages qui se parlent à eux-mêmes. Conséquence : « psychorécit », monologue intérieur et DIL se confondent sous la plume de Kundera. Pour y voir plus clair, référons-nous à Dorrit Cohn.

L'auteur de *La Transparence intérieure*⁵¹⁸ distingue trois formes d'énonciation romanesque intérieure : le « psychorécit », le « monologue narrativisé » (lequel représente la forme la plus proche du DIL) et le monologue rapporté. Cohn précise : « le psychorécit peut adopter le lexique du personnage, le monologue narrativisé peut être écrit au présent, le monologue rapporté peut n'être que signalé⁵¹⁹ ». Pour nuancer ces trois variantes narratives, la narratologue pose :

1° Le psychorécit a pour contenu les pensées du personnage. Il est mené à la 3^e personne. Le point de vue du personnage s'y exprime à travers les mots du narrateur.

2° Proche du psychorécit, le monologue rapporté se réalise au DD sous forme de discours mental. Il est mené à la première personne, contrairement au monologue narrativisé.

3° Le monologue narrativisé est associé au DIL. Il procède par la fusion entre la parole du personnage (énonciateur) et celle du narrateur (locuteur), avec transformation des pronoms et des temps.

Par ailleurs, Cohn analyse le rapport entre ces trois catégories d'énonciation romanesque intérieure, qui tiennent à la fois du récit et du discours : « Lorsque c'est le point de vue du personnage qui domine, psychorécit et monologue rapporté ont tendance à se rapprocher l'un de l'autre, et à se rapprocher l'un et l'autre du monologue narrativisé : le psychorécit en se laissant gagner par la

⁵¹⁸ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981. En particulier dans le premier chapitre.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

langue du personnage, le monologue rapporté en se camouflant tant bien que mal⁵²⁰ ».

Fort de ces nuances, nous pouvons soutenir que l'énonciation romanesque intérieure chez Kundera exploite un DIL hybride à cheval entre le « psychorécit », le « monologue rapporté » et le « monologue narrativisé ». Pour illustrer nos propos, analysons ce fragment :

(25) Chantal retourna à sa table ; le maître d'hôtel vint au bout de cinq minutes ; elle commanda un repas froid, très simple ; **elle n'aime pas manger seule ; ah, ce qu'elle déteste cela, manger seule !**

Elle découpait le jambon dans son assiette et ne pouvait arrêter les pensées mises en chemin par les serveuses : **dans ce monde où chacun de nos pas est contrôlé et enregistré, où dans les grands magasins des caméras nous surveillent, où les gens se frôlent sans cesse les uns les autres, où l'homme ne peut même pas faire l'amour sans être interrogé le lendemain par des chercheurs et des sondeurs (« où faites-vous l'amour ? » « combien de fois par semaine ? » « avec ou sans préservatif ? »), comment se peut-il que quelqu'un échappe à la surveillance et disparaisse sans laisser de traces ? Oui, elle connaît bien cette émission avec ce titre qui lui fait horreur, *Perdu de vue*, la seule émission qui la désarme par sa sincérité, par sa tristesse, comme si une intervention venue d'un ailleurs avait forcé la télévision à renoncer à toute frivolité ; d'un ton grave, un présentateur invite les spectateurs à apporter un témoignage qui pourrait aider à découvrir le disparu. À la fin de l'émission, on montre l'une après l'autre les photos de tous les « perdus de vue » dont on a parlé dans les émissions précédentes, quelques-uns sont introuvables depuis onze ans déjà.**

Elle imagine perdre ainsi un jour Jean-Marc. **Rester dans l'ignorance, être réduite à tout imaginer. Elle ne pourrait même pas se suicider car le suicide serait une trahison, le refus d'attendre, la perte de la patience. Elle serait condamnée à vivre jusqu'à la fin de ses jours dans une horreur ininterrompue.** (*L'Identité* : 11)⁵²¹

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁵²¹ Nous soulignons en gras.

Ce fragment s'ouvre par une séquence narrative à focalisation externe dont les actions sont au passé simple : « retourna », « vint ». Ensuite, le récit cède le pas au discours narrativisé : « elle commanda un repas froid, très simple ». À partir de là, la voix de Chantal devient perceptible. Nous pouvons la déceler à travers les procédés de caractérisation « froid » et « très simple », vocables qui ne peuvent être prononcés que par Chantal. Le point de vue du narrateur qui se veut externe au début de la séquence bascule subitement en focalisation zéro. Le lecteur est au seuil de la conscience du personnage. Et c'est là que le DIL intervient, permettant au lecteur d'accéder à la subjectivité de Chantal. La transposition pronominale à la troisième personne, ainsi que l'interjection combinée à la tournure exclamative, sont ici les indices grammaticaux et modaux de ce DIL, qui confine à la fois au « psychorécit » (récit de pensées à la 3^e personne), au « monologue rapporté » (emploi du présent au lieu de l'imparfait) et au « monologue narrativisé » (emploi du délocutif « elle » au lieu de l'allocutif « je »).

Le second paragraphe commence par une séquence descriptive au passé : « découpait », « pouvait ». S'ensuit une longue méditation sur l'époque moderne et le règne de l'« imagologie », méditation dans laquelle la voix du narrateur se superpose aux « pensées » de Chantal. L'intérêt de cette longue « tirade » réside dans le fait qu'elle est doublement polyphonique : d'une part, Chantal rapporte les inquisitions des sondeurs qui s'immiscent sans vergogne dans la vie intime des gens ; d'autre part, les pensées de Chantal sont portées par la voix du narrateur, lequel semble ne pas assumer pleinement cette méditation existentielle sur les temps modernes, puisqu'il en délègue la responsabilité énonciative au personnage.

Par ailleurs, cette méditation existentielle se présente comme une séquence hybride qui tient à la fois du « psychorécit », du « monologue rapporté » (notons l'usage des deux points, signes typographiques caractéristiques du DD,

et du présent de l'indicatif) et du « monologue narrativisé » (passage du régime allocutif au régime délocutif).

Après ce long monologue hybride, apparaît enfin, au troisième paragraphe, une séquence discursive que nous pouvons traiter, sans aucun doute, comme du DIL. La verbalisation au DIL est déclenchée par le verbe « imaginer », qui annonce un DIL de pensées plutôt que de paroles⁵²². Nous notons aussi la transposition des pronoms à la troisième personne et le recours au conditionnel présent qui inscrit les pensées de Chantal dans la virtualité d'une idée noire : l'hypothèse de la mort de son compagnon.

Comme nous pouvons le constater ici, la scénographie du DIL participe d'une stratégie narrative hybride qui procède par paliers. Dans un premier temps, grâce à la focalisation externe, le récit semble le plus objectif possible. Nous avançons ensuite d'un cran vers le discours narrativisé. Puis, survient le DIL hybride, lequel se réalise à la confluence des caractéristiques respectives du « psychorécit », du « monologue rapporté » et du « monologue narrativisé ». Cette forme d'énonciation romanesque intérieure hybride occupe la majeure partie de notre extrait. Enfin, place au DIL qui clôt nettement ce fragment hautement polyphonique. Comme nous pouvons le remarquer, le passage d'une séquence narrative et/ou discursive à une autre rappelle la technique du fondu enchaîné au cinéma⁵²³.

Reste à savoir quels rapports entretiennent le DIL et le point de vue. Pour cela, faisons appel à Alain Rabatel. Ce dernier recourt d'ailleurs à la métaphore cinématographique du fondu enchaîné dans son étude consacrée aux « représentations de la parole intérieure⁵²⁴ ». Il conçoit le DIL comme une forme qui

⁵²² Nous avons vu plus haut que le DIL de paroles dépend de la situation de communication alors que le DIL de pensées dépend du récit.

⁵²³ Cette technique cinématographique « permet d'adoucir le passage d'un plan à un autre, mais le changement est plus rapide puisque sur l'image qui s'estompe vient immédiatement se superposer une nouvelle image : après avoir achevé de filmer une image en fermant le diaphragme, le caméraman revient en arrière et commence une nouvelle image en ouvrant le diaphragme ». Christine Montvalon, *Les Mots du cinéma*, Paris, Belin, 1987, p. 201.

⁵²⁴ Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure », *Langue française*, N° 132, Paris, 2001.

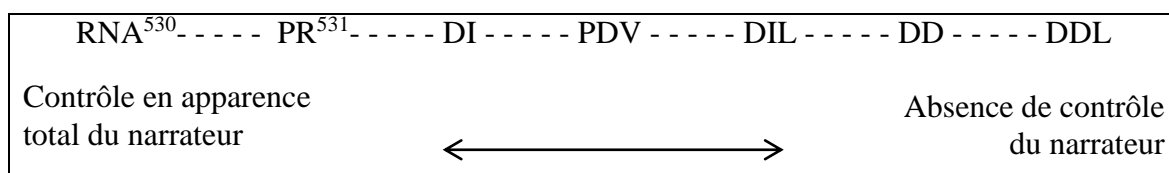
s'apparente au monologue intérieur, mais qui n'est pas associable au point de vue :

Contrairement au PDV⁵²⁵, la spécificité du DIL est de pouvoir se limiter à des pensées seules, déconnecté des perceptions [...], même si, dans maintes occasions, il associe pensées et perceptions [...]; le PDV, lui, concerne l'expression de perceptions représentées qui ne sont jamais seules, parce que toujours plus ou moins surchargées de pensées.⁵²⁶

Malgré cette tentative de définition, qui associe le DIL au rapport de pensées et met les perceptions sur le compte du PDV, les frontières entre le PDV et le DIL demeurent floues. La différence entre le PDV et le monologue intérieur n'est pas moins problématique. Afin de résoudre cette aporie définitionnelle, Rabatel considère le DIL et le monologue intérieur comme de véritables discours, tandis qu'il présente le PDV comme « une forme très oblique de discours et qui n'est même pas une parole⁵²⁷ ». Bref, il pose que le PDV s'inscrit dans la problématique du discours rapporté, en particulier le DD et le DIL, et qu'il n'en est que « rarement déconnecté⁵²⁸ » :

le PDV annonçant un DD correspond plutôt à un phénomène de pré-verbalisation, [...] le PDV suivant un DIL correspond plutôt à un phénomène de commentaire perceptif intériorisé prolongeant une pensée ou une parole (« post-verbalisation » ou « sous-verbalisation »), etc.⁵²⁹

Rabatel a élaboré un schéma dans lequel il tente d'appréhender la question du discours rapporté à la lumière du PDV :



⁵²⁵ Point de vue.

⁵²⁶ Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure », *Op. cit.*, p. 87.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ RNA au sens de rapport narratif à l'action.

⁵³¹ PR au sens de psychorécit.

Dans cette représentation de ce qu'il nomme le « trajet mimétique », le linguiste place le PDV à proximité du DIL. Des deux côtés de la flèche se trouvent, à gauche, la sphère du narrateur, et, à droite, celle du personnage. La sphère du narrateur correspond au pôle objectif (extériorité / objectivité / diégèse), la sphère du personnage au pôle subjectif (intériorité / subjectivité / mimesis). Le trajet mimétique, représenté ici par la flèche, « va de l'extériorité (RNA) aux paroles les plus immédiates, qui sont donc censées exprimer le plus haut degré d'intériorité⁵³² » et dont le DDL est le point culminant.

Notons que d'après ce schéma, le DIL se trouve dans une zone qui échappe peu ou prou au contrôle du narrateur, mais pas totalement. Le DIL appartient bien au contrôle du personnage, mais il reste tributaire du narrateur. Il relève donc à la fois du récit (diégétique) et du discours (mimétique). Un exemple pour vérifier le bienfondé de cette thèse :

(26) Elle (la mère d'Alain) regarde dans la direction du cri. Quelqu'un s'est jeté dans la rivière. Elle réfléchit : qui sera le plus rapide, elle dans sa résolution de rester sous l'eau, d'aspirer de l'eau, de se noyer, ou lui qui s'approche ? Quand elle sera à moitié noyée, avec de l'eau dans les poumons, donc affaiblie, ne sera-t-elle pas une proie d'autant plus facile pour son sauveur ? Il la traînera vers la rive, la posera par terre, poussera l'eau hors de ses poumons, lui fera du bouche-à-bouche, appellera les pompiers, la police, et elle sera sauvée et ridiculisée à jamais.

« Arrêtez, arrêtez ! » crie l'homme. (*La Fête de l'insignifiance* : 47)

Cet extrait nous offre une belle illustration du trajet mimétique de Rabatel. En effet, nous y retrouvons la même configuration, à quelques différences près : l'ordre progressif d'actualisation modale commence de l'extérieur par un rapport narratif d'action ou (RNA) et se termine par un rapport de paroles intériorisées au DD.

La première séquence (« Elle regarde dans la direction du cri. Quelqu'un s'est jeté dans la rivière ») correspond au rapport narratif d'action (RNA). Il

⁵³² Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure », *Op. cit.*, p. 90.

s'agit d'un récit d'événements pris en charge par le narrateur, mais à partir du point de vue interne du personnage. Le *verbum putandi* « réfléchit » inaugure le psychorécit. Les pensées de la mère d'Alain, dont le projet de suicide est sur le point d'avorter suite à l'intervention impromptue et contrariante d'un jeune intrépide, s'étalent sur trois phrases : deux interrogatives (« qui sera le plus rapide, elle dans sa résolution de rester sous l'eau, d'aspirer de l'eau, de se noyer, ou lui qui s'approche ? Quand elle sera à moitié noyée, avec de l'eau dans les poumons, donc affaiblie, ne sera-t-elle pas une proie d'autant plus facile pour son sauveur ?) et une déclarative assertive (« Il la traînera vers la rive, la posera par terre, poussera l'eau hors de ses poumons, lui fera du bouche-à-bouche, appellera les pompiers, la police, et elle sera sauvée et ridiculisée à jamais »).

La structure paratactique de cette dernière phrase mime les péripéties de la scène de sauvetage telle qu'elle défile dans la tête de la suicidaire. Ce flux de conscience est sous le contrôle en apparence total du narrateur ; mais, du moment qu'il opère sur le mode du délocutif (« Elle réfléchit », « elle », « lui », etc.), nous pouvons le traiter comme DIL. Dans ce cas, il échappe à la tutelle du narrateur pour entrer dans la zone subjective et mimétique du personnage.

Enfin, au bout de ce trajet mimétique, intervient le DD (« Arrête, arrêtez ! » crie l'homme), lequel permet ainsi de boucler la boucle.

Nous pourrions poursuivre encore longtemps cette exploration du discours rapporté dans notre corpus. Les exemples que nous avons retenus montrent, certes, que cette scénographie discursive hybride pose de sérieux problèmes d'interprétation, mais son essence polyperspective ne peut qu'être bénéfique à la dynamique polyphonique qui sous-tend les romans kundériens. À travers cette orchestration polyphonique s'esquisse le profil d'un narrateur auctorial qui tente d'appréhender le monde en étant conscient des limites que lui imposent et sa subjectivité et la relativité de ses connaissances. Ce narrateur kundérien ne prétend nullement à un statut de démiurge ; il se cantonne dans le rôle

d'un simple sujet parlant qui ne sait pas tout et préfère s'interroger avec ses personnages sans jamais asséner de vérités toutes faites, le relativisme étant le crédo de sa parole romanesque. C'est la raison pour laquelle il s'efforce de marquer une certaine distance par rapport à son dire, et ce, en faisant un usage ponctuel des procédés de modalisation.

Chapitre 3

**Vers une stratégie
de distanciation énonciative**

Nous avons vu plus haut que le discours rapporté favorise l'épanchement de la parole de l'autre et participe ainsi de la scénographie polyphonique des romans kundériens. Passons, et venons-en aux procédés de modalisation dont l'investissement semble s'inscrire dans une stratégie discursive de distanciation énonciative.

Pour Charaudeau, la modalisation constitue le « pivot » de l'énonciation, puisque « c'est elle qui permet d'explicitier ce que sont les positions du sujet parlant par rapport à son interlocuteur [...], à lui-même [...] et à son propos [...] »⁵³³. La modalisation se réalise donc sous forme d'un énoncé doublé d'un commentaire réflexif, les deux énonciations étant à la charge d'un même locuteur. D'où l'intérêt de voir, dans le présent chapitre, comment se manifestent les procédés de modalisation à travers les relations que le narrateur kundérien entretient avec son propre discours. L'objectif est de montrer que le recours aux modalisateurs permet de construire l'image d'un locuteur distancié par rapport à son dire.

La notion de « distance énonciative » est au centre de la problématique de l'énonciation chez Kerbrat-Orecchioni⁵³⁴. Elle concerne les « procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur [...] se situe par rapport au message⁵³⁵ ». Or, dans notre corpus, le narrateur kundérien semble ménager une distance entre lui et son propos. Pour voir comment et dans quelle perspective il s'attache à spécifier le mode d'assertion de son propos, nous allons passer en revue différentes formes de modalisations et de modalités.

3.1. La modalisation en discours second

Selon Authier-Revuz, la modalisation en discours second se présente comme une « assertion modalisée par renvoi à un autre discours, c'est-à-dire se

⁵³³ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, *Op. cit.*, pp. 574-575.

⁵³⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*, *Op. cit.*

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 36.

caractérisant elle-même comme « seconde », dépendante de cet autre discours⁵³⁶ ». Pour sa part, Maingueneau parle de modalisation en discours second lorsqu'un locuteur affirme « quelque chose en signalant à l'aide d'un marqueur spécialisé qu'il exprime un autre point de vue que le sien », indiquant ainsi « qu'il n'est pas le responsable d'un énoncé »⁵³⁷. Regardons, pour entamer notre analyse, ces exemples dans lesquels nous avons pris le soin de mettre en gras l'expression modalisatrice :

(1) Tous les hommes politiques d'aujourd'hui, **selon Pontevin**, sont un peu danseurs, et tous les danseurs se mêlent de politique, ce qui, toutefois, ne **devrait** pas nous amener à les confondre. (*La Lenteur* : 29)

(2) – Il [Leroy] est intelligent. Logique comme un bistouri. Il connaît Marx, la psychanalyse, la poésie moderne. Il aime raconter que dans la littérature des années vingt, en Allemagne ou je ne sais où, il y avait un courant de poésie du quotidien. La publicité, **selon lui**, réalise a posteriori ce programme poétique. (*L'Identité* : 39)

(3) Le communisme en Europe s'éteignit exactement deux cents ans après que se fut enflammée la Révolution française. **Pour** Sylvie, l'amie parisienne d'Irena, il y avait là une coïncidence pleine de sens. (*L'Ignorance* : 37)

(4) Non seulement **pour** Caliban qui ne voit plus aucune drôlerie dans sa mystification, mais **pour** tous mes personnages, cette soirée est voilée de tristesse : **pour** Charles qui s'était ouvert à Alain de la peur qu'il éprouvait pour sa mère malade ; **pour** Alain ému par cet amour filial que lui-même n'avait jamais vécu, ému aussi par l'image d'une vieille femme de la campagne appartenant à un monde qui lui était inconnu mais qui réveillait en lui d'autant plus de nostalgie. (*La Fête de l'insignifiance* : 65)

Ces exemples mettent en évidence l'emploi de divers procédés de modalisation en discours second. Celle-ci se réalise à l'aide des marqueurs « selon » (2 fois), « pour » (5 fois) et le verbe « devoir » au conditionnel présent. À

⁵³⁶ Jacqueline Authier-Revuz, *Repères dans le champ du discours rapporté*, *Op. cit.*, p. 39.

⁵³⁷ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 161.

chaque fois, un locuteur (L1) convoque un autre locuteur (L2) dans son propre discours. Cette seconde instance d'énonciation est responsable de l'assertion.

Ainsi, en (1), l'assertion « Tous les hommes politiques d'aujourd'hui sont un peu danseurs » est, certes, formulée par le narrateur auctorial (L1), mais ce n'est pas lui qui en assume la responsabilité. C'est plutôt Pontevin (L2) qui soutient cet énoncé comme vrai et en assume explicitement toute l'envergure. Le narrateur se contente, quant à lui, de restituer le point de vue de Pontevin à l'aide de deux marqueurs, « selon Pontevin », en tête de phrase, et le conditionnel présent, lequel exprime ici une supposition, donc une incertitude.

Il en est de même en (3). Sylvie (L2) affirme qu'il y a une « coïncidence pleine de sens » entre la fin du communisme et l'éclatement de la Révolution française, tandis que le narrateur auctorial (L1) ne fait que référer aux propos de son personnage, sans toutefois les prendre à son compte.

Idem en (4). Le dire du narrateur auctorial (L1) interfère avec celui de Caliban, Charles et Alain (L2) qui passent ensemble une soirée et la trouvent après coup triste. L'assertion modalisée en discours second du narrateur auctorial a pour source le point de vue des trois compagnons. À nouveau, cela permet à (L1) d'énoncer un discours formulé par (L2) sans en assumer l'entière responsabilité.

En (2), l'énoncé selon lequel la publicité serait l'incarnation d'une « poésie du quotidien » est emprunté par Chantal (L1) à son patron (L2). Ici, l'assertion modalisée de l'une reformule la thèse de l'autre.

Par ailleurs, il est à noter que dans ces quatre exemples, les différents énoncés se présentent comme incertains pour (L1). C'est comme si le procès n'était pas intégré à la réalité du locuteur. Le locuteur (L1) suggère ainsi qu'il n'est pas la source des propos et qu'il ne fait que les présenter. De cette façon, il se démarque de ce discours représenté et se contente de le rapporter sans en assumer la responsabilité.

Outre la modalisation en discours second, cette stratégie de distanciation énonciative repose sur un autre procédé : l'autonymie.

3.2. Le discours autonymique

Pour Maingueneau, la modalisation autonymique « recouvre l'ensemble des procédés par lesquels l'énonciateur dédouble en quelque sorte son discours pour commenter sa parole en train de se faire⁵³⁸ ». De son côté, Authier-Revuz est persuadée que cette modalité énonciative qui relève de la « réflexivité langagière » correspond en fait à « un mode de dire complexe, dédoublé, dans lequel l'énonciation d'un élément x quelconque d'une chaîne s'accomplit, associée à une auto-représentation d'elle-même, sur le mode d'une boucle⁵³⁹ ».

Les procédés de modalisation autonymique sont nombreux dans notre corpus, à commencer par les guillemets dont l'usage joue sur une certaine connivence entre l'auteur et le lecteur. Maingueneau note à ce propos :

Pour que les guillemets puissent faire l'objet d'un déchiffrement approprié, une *connivence* minimale entre énonciateur et lecteur est donc nécessaire. Et tout déchiffrement réussi par le lecteur va renforcer ce sentiment de connivence. L'énonciateur qui use de guillemets, consciemment ou non, doit se construire une certaine représentation de ses lecteurs pour anticiper leurs capacités de déchiffrement : il placera des guillemets là où il présume qu'on en attend de lui (ou qu'on n'en attend pas, s'il veut surprendre). Réciproquement, le lecteur doit construire une certaine représentation de l'univers idéologique de l'énonciateur pour réussir le déchiffrement.⁵⁴⁰

On le voit bien à travers l'extrait suivant, où les termes guillemetés laissent entendre une voix autre :

(5) Seul dans son studio, Alain constata qu'il ressentait toujours de la douleur dans son épaule et se dit que la jeune femme qui, l'avant-veille, dans la rue,

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁵³⁹ J. Authier-Revuz, « Énonciation, méta-énonciation. Hétérogénéités énonciatives et problématiques du sujet », dans *Les Sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p.63.

⁵⁴⁰ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 189.

l'avait bousculé avec une telle efficacité avait dû le faire exprès. Il ne pouvait pas oublier sa voix stridente qui l'avait appelé « idiot » et il entendait de nouveau son propre « excusez-moi » suppliant, suivi de la réponse : « connard ! » Encore une fois, il s'était excusé pour rien ! Pourquoi toujours ce stupide réflexe de demander pardon ? (*La Fête de l'insignifiance* : 50)

En (5), la mise entre guillemets indique que l'énonciation des lexies (« idiot », « connard » et « excusez-moi ») n'est pas à mettre sur le compte du narrateur qui les délègue à une instance énonciative autre⁵⁴¹. En effet, ces mots encadrés n'appartiennent pas au registre du narrateur qui ne fait que les rapporter au DIL tels qu'ils ont été prononcés par les personnages dont il met en scène la parole. Il s'agit, comme le remarque Maingueneau, d'« une réserve de la part de l'énonciateur, qui indique par là une non-coïncidence de sa parole⁵⁴² ». Cette formulation modale permet ainsi au narrateur de prendre ses distances par rapport à « des expressions qui sont attribuées à des voix autres⁵⁴³ ». La modalisation autonymique permet de relater les pensées d'Alain et les insultes que cet « excusard » invétéré a essuyées dans la rue et qu'il continue à ruminer dans la solitude de son studio.

La modalisation autonymique se réalise autrement dans l'exemple suivant :

(6) Elle [Irena] ne lui [Gustaf] dissimulait jamais ce qu'elle pensait, il avait donc la possibilité de bien la connaître ; pourtant il la voyait exactement comme tout le monde la voyait : *une jeune femme qui souffre, bannie de son pays*. Lui-même vient d'une ville suédoise qu'il déteste cordialement et où il se défend de remettre les pieds. Mais dans son cas, c'est normal. Car tout le monde l'applaudit comme *un sympathique Scandinave très cosmopolite qui a déjà oublié où il est né*. Tous deux sont classés, étiquetés, et c'est selon la fidélité à leur étiquette qu'on les jugera (mais, bien sûr, c'est cela et rien d'autre que l'on appelle avec emphase : être fidèle à soi-même). (*L'Ignorance* : 31)

⁵⁴¹ C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p. 103.

⁵⁴² Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *Op. cit.*, p. 191.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 191.

Ici, la mise en italique signale par deux fois que l'énoncé en question a pour source un autre sujet d'énonciation que le narrateur. Pour Gustaf, Irena est une exilée qui a la nostalgie de son propre pays. Mais ce point de vue n'est pas partagé par le narrateur. Quant à Gustaf, il est perçu comme un étranger sympathique qui a bien su s'intégrer dans son pays d'accueil. Mais, encore une fois, ce n'est nullement l'avis du narrateur qui se contente de relater les jugements des autres sans en assumer la responsabilité énonciative. Dans les deux cas, le narrateur se sert des italiques pour se désengager de l'acte de dire et prendre ses distances avec ses personnages.

Par ailleurs, le narrateur recourt à une figure d'emprunt qu'il prend le soin d'isoler entre parenthèses : « (mais, bien sûr, c'est cela et rien d'autre que l'on appelle avec emphase : être fidèle à soi-même) ». Comme le souligne Maingueneau, le narrateur « représente un discours autre dans son propre discours⁵⁴⁴ ». Cette altérité discursive est énoncée sous forme de cliché emprunté au « on-dit », au « chœur social », au « déjà-dit »⁵⁴⁵. Par voie de conséquence, la distance ironique du narrateur vis-à-vis de cette valeur doxique à consonance emphatique qui veut que l'on soit « fidèle à soi-même » devient incontestable.

L'exemple suivant repose également sur l'usage des italiques, mais avec une intention différente :

(7) « Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. Pour cette notion fondamentale, la majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (*nostalgie*, *nostalgia*) puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : *añoranza*, disent les Espagnols ; *saudade*, disent les Portugais. Dans chaque langue, ces mots possèdent une nuance sémantique différente. Souvent, ils signifient seulement la tristesse causée par l'impossibilité du retour au pays. Mal du pays. Mal du chez-soi. Ce qui, en anglais, se dit : *homesickness*. Ou en allemand : *Heimweh*. En hollandais : *heimwee*. Mais c'est une réduction

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁴⁵ C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, *Op. cit.*, p. 104.

spatiale de cette grande notion. L'une des plus anciennes langues européennes, l'islandais, distingue bien deux termes : *söknudur* : nostalgie dans son sens général ; et *heimfra* : mal du pays. Les Tchèques, à côté du mot nostalgie pris du grec, ont pour cette notion leur propre substantif, *stesk*, et leur propre verbe ; la phrase d'amour tchèque la plus émouvante : *stýská se mi po tobě* : j'ai la nostalgie de toi ; je ne peux pas supporter la douleur de ton absence. En espagnol, *añoranza* vient du verbe *añorar* (avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enyorar*, dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe. Certaines langues ont quelques difficultés avec la nostalgie : les Français ne peuvent l'exprimer que par le substantif d'origine grecque et n'ont pas de verbe ; ils peuvent dire : *je m'ennuie de toi* mais le mot *s'ennuyer* est faible, froid, en tout cas trop léger pour un sentiment si grave. Les Allemands utilisent rarement le mot nostalgie dans sa forme grecque et préfèrent dire *Sehnsucht* : désir de ce qui est absent ; mais la *Sehnsucht* peut viser aussi bien ce qui a été que ce qui n'a jamais été (une nouvelle aventure) et elle n'implique donc pas nécessairement l'idée d'un *nostos* ; pour inclure dans la *Sehnsucht* l'obsession du retour, il faudrait ajouter un complément : *Sehnsucht nach der Vergangeheit, nach der verlorenen Kindheit, nach der ersten Liebe* (désir du passé, de l'enfance, du premier amour). (*L'Ignorance* : 9-11)

Le fragment ci-dessus se présente comme une leçon d'étymologie sur la « nostalgie ». Cette notion est appréhendée selon une approche interculturelle et multilingue. Grâce à la fonction métalinguistique, c'est le registre didactique qui domine. La modalisation autonymique est portée par les italiques, signalant ainsi l'emploi d'une kyrielle de mots étrangers empruntés à pas moins de dix langues européennes. L'emploi récurrent du *verbum dicendi* « dire », qui introduit les différentes manières d'exprimer la « nostalgie » en Europe, confère à ce passage une dimension polyphonique à travers laquelle cette catégorie phéno-ménologique s'avère aussi polysémique que relative.

À côté des guillemets et des italiques, nous pouvons trouver dans notre corpus un autre procédé de modalisation qui réside dans l'emploi fréquent des parenthèses.

3.3. Le discours parembolique

Comme le souligne Maixent, les parenthèses foisonnent dans notre corpus :

L'usage de la parenthèse constitue l'une des premières spécificités de la poétique kundérienne. Elle nous semble trop souvent utilisée pour n'avoir pas de sens spécial dans la conception du récit. En effet, le lecteur attentif s'apercevra qu'elle contient en général des effets de réel, qui par conséquent sont souvent absents du reste du texte. À partir de cette observation, nous formulons l'hypothèse suivante : la parenthèse permettrait de contenir le réalisme, c'est-à-dire de le rendre présent dans le récit, mais de manière discrète, secondaire. L'essentiel de l'esthétique réaliste apparaîtrait dès lors dans ce paratexte, permettant au texte-cadre (le hors-parenthèse) la plus grande liberté avec les conventions. En somme, cette poétique de la parenthèse inviterait à la conciliation des exigences d'illusion du lecteur et des exigences de renouvellement du récit par le narrateur. On pourrait voir là une application du constat gidien⁵⁴⁶ de la nécessité de l'illusion pour l'existence du récit et pour sa lecture.⁵⁴⁷

Cette intention de circonscrire les effets du réel dans les limites de la parenthèse est nette dans les exemples suivants :

(8) Au fur et à mesure qu'il [Jean-Marc] approchait (d'un pas soudain beaucoup moins pressé), cette femme qu'il avait crue être Chantal devenait vieille, laide et dérisoirement autre. (*L'Identité* : 29)

(9) Au lieu de cela, elle [la mère d'Irena] n'arrête pas de parler de ce qui se passe à Prague, du demi-frère d'Irena (qu'elle a eu de son second mari, mort depuis), d'autres personnes dont Irena se souvient et d'autres dont elle n'a jamais entendu le nom. (*L'Ignorance* : 26-27)

⁵⁴⁶ Maixent renvoie ici à la leçon des *Faux-Monnayeurs* de Gide selon laquelle la lecture du roman exigerait un minimum de réalisme.

⁵⁴⁷ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, Op. cit., pp. 49-50.

(10) Content et presque gai après son long bavardage avec Madeleine, il [Alain] monta sur une chaise avec la bouteille d'armagnac qu'il posa sur une haute (très haute) armoire. (*La Fête de l'insignifiance* : 74)

Comme nous pouvons le constater, les parenthèses circonstancient le récit en marge⁵⁴⁸. La démarche plus ou moins lente de Jean-Marc (8), le fait que le beau-père d'Irena soit mort (9) et que l'armoire au-dessus de laquelle Alain a placé la bouteille d'armagnac soit « très haute » (10), toutes ces informations factuelles sont données entre parenthèses, donc comme secondaires. La parenthèse permet donc d'alléger le récit et d'aller à l'essentiel.

Outre cette fonction poétique qui consiste à neutraliser les effets de la mimésis, les parenthèses ont également une valeur énonciative. Ces « commentaire[s] souterrain[s] de l'énoncé », pour reprendre une expression de C. Formilhague⁵⁴⁹, « mettent en scène, sur le fil même de l'écriture, [...] une rupture fondamentale dans le processus scriptuaire⁵⁵⁰ ». De plus, comme tous les signes doubles, les parenthèses sont « des lieux aigus du passage de la langue au discours⁵⁵¹ ». Cette « greffe d'un dire en plus⁵⁵² », qui signifie en langue : « j'ajoute par ailleurs⁵⁵³ », est favorable à une ramification énonciative.

Dans notre corpus, les parenthèses encadrent typographiquement les éléments sur lesquels la modalisation porte, favorisant ainsi le rapprochement entre le narrateur (locuteur) et le narrataire (allocutaire). Prenons l'exemple suivant :

(11) Milada était une collègue de Martin avec qui elle travaillait dans le même institut. Dès qu'elle est apparue à la porte du salon, Irena l'a reconnue, mais maintenant seulement, l'une et l'autre un verre de vin à la main, elle peut lui

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁴⁹ Catherine Formilhague, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 38.

⁵⁵⁰ Sabine Boucheron-Pétilon, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », dans J. Authier-Revuz, et M.-C. Lala, (éds.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, 2002, p. 123.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 333.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 10.

parler ; elle la regarde : son visage garde toujours la même forme (ronde), les mêmes cheveux bruns, la même coiffure (elle aussi ronde, couvrant les oreilles et descendant au-dessous du menton). (*L'Ignorance* : 48)

Certes, les parenthèses neutralisent les effets de la mimesis puisqu'elles renferment des détails descriptifs inhérents au portrait physique de Milada, mais elles permettent surtout d'isoler les pensées d'Irena du reste de la séquence narrative. L'apparition de Milada, l'ancienne amie restée au pays, suscite les réflexions d'Irena, l'émigrée revenue au bercail après vingt ans d'exil pour répondre à l'appel du « Grand Retour ». Cette configuration parenthétique où les pensées du personnage sont rapportées au DIL est, d'ailleurs, fréquente dans les romans de notre corpus. En voici un autre exemple :

(12) Elle [Chantal] sentait qu'elle brûlait comme un brandon et que la sueur coulait sur sa peau ; elle savait que cette rougeur donnait à sa phrase une importance démesurée ; il [Jean-Marc] devait croire que par ces mots (ah, combien anodins !) elle s'était trahie, qu'elle lui avait fait voir ses penchants secrets dont, maintenant, elle rougissait de honte [...] (*L'Identité* : 36)

La modalisation autonymique par encadrement parenthétique se présente ici comme une forme de méta-énonciation. Chantal commente ses propres mots qu'elle qualifie d' « anodins ». Encore une fois, cet énoncé rapporté au DIL vient se greffer sur le dire du narrateur, et ce, dans une configuration polyphonique qui participe de la distanciation énonciative.

Les parenthèses encadrent parfois une adresse au narrataire :

(13) Notre séjour au château coïncide avec l'époque où, pendant des semaines, tous les jours, on a montré les enfants d'un pays africain au nom déjà oublié (tout cela s'est passé il y a au moins deux ou trois ans, comment retenir tous ces noms !), ravagé par une guerre civile et par la famine. (*La Lenteur* : 22)

L'interlocution dialogique avec le lecteur est encadrée ici par les parenthèses. Le narrateur (locuteur) s'adresse au narrataire (allocutaire) pour justifier son trou de mémoire dû, selon lui, à la profusion de l'actualité et au temps qui passe.

Par ailleurs, il arrive que la voix du narrateur investisse l'espace discursif parembolique avec une intention argumentative :

(14) On n'en finira jamais de critiquer ceux qui déforment le passé, le réécrivent, le falsifient, qui amplifient l'importance d'un événement, en taisent un autre ; ces critiques sont justes (elles ne peuvent pas ne pas l'être) mais elles n'ont pas grande importance si une critique plus élémentaire ne les précède : la critique de la mémoire humaine en tant que telle. (*L'Ignorance* : 142)

Dans ce cas, les parenthèses ouvrent un espace favorable au débat d'idées. Le narrateur en profite pour souligner le bienfondé d'une idée énoncée préalablement ou pour inscrire une précision métalinguistique :

(15) Son correspondant ne voulait rien, ne demandait rien, n'insistait sur rien. Il avait la sagesse (ou la ruse) de laisser dans l'ombre sa propre personnalité, sa vie, ses sentiments, ses désirs. (*L'Identité* : 92)

Ou encore :

(16) Il peut arriver des situations (dans les régimes dictatoriaux, par exemple) où prendre publiquement position est dangereux ; pour le danseur ce l'est pourtant un peu moins que pour les autres, car, s'étant promené sous la lumière des projecteurs, visible de partout, il est protégé par l'attention du monde [...] (*La Lenteur* : 31)

Les parenthèses servent également à introduire, sur le mode hypothétique, les paroles d'un autre personnage :

(17) Nostalgie ? Comment pouvait-elle [Chantal] éprouver de la nostalgie puisqu'il [Jean-Marc] était en face d'elle ? Comment peut-on souffrir de l'absence de celui qui est présent ? (Jean-Marc saurait répondre : on peut souffrir de nostalgie en présence de l'aimé si on entrevoit un avenir où l'aimé n'est plus ; si la mort de l'aimé, invisiblement, est déjà présente.) (*L'Identité* : 55)

Tandis que la modalité interrogative et le DIL révèlent la perplexité de Chantal face à l'insoutenable nostalgie qu'elle éprouve vis-à-vis de son compagnon, le narrateur convoque Jean-Marc et lui donne la possibilité de répondre, entre parenthèses, aux interrogations qui taraudent l'esprit de sa bien-aimée.

De surcroît, les parenthèses peuvent accueillir les commentaires d'un personnage. Par exemple, dans le passage qui suit, nous pouvons entendre, grâce aux parenthèses, au moins deux voix : d'une part, les « péroraisons » et les « dissertations » de Gustaf, le mari d'origine suédoise d'Irena, lequel est émerveillé par Prague, la ville natale de sa femme ; d'autre part, la rumeur publique qui s'exprime à travers la proposition incise explicative (« à ce qu'on dit ») :

(18) Ayant appris à connaître l'histoire de Prague, il [Gustaf] pérorait longuement, devant qui voulait l'entendre, sur ses rues, ses palais, ses églises, et dissertait à l'infini sur ses vedettes : sur l'empereur Rodolphe (protecteur des peintres et des alchimistes), sur Mozart (qui, à ce qu'on dit, y avait eu une maîtresse), sur Franz Kafka (qui, malheureux toute sa vie dans cette ville, en était devenu grâce aux agences de voyages le saint patron). (*L'Ignorance* : 110)

D'un autre côté, l'encadrement parenthétique s'avère parfois propice à l'insertion des didascalies :

(19) Elle répéta (en atténuant ses exigences) : « La musique, pourriez-vous la mettre moins fort ? » (*L'Identité* : 30)

(20) [...] sur quoi il [Duberques] invita nommément Berck (avec une hilarité cachée) à se ranger à son côté en tête du cortège. (*La Lenteur* : 28)

Mais il arrive aussi que les parenthèses accueillent une voix aux contours indéfinis :

(21) Elles [Irena et Milada] se parlent depuis un long moment dans un coin de la pièce quand les autres s'approchent et les entourent. Comme si elles se reprochaient de ne pas s'occuper assez de leur amphitryonne, elles sont bavardes (l'ivresse de la bière rend plus bruyant et plus bonasse que celle du vin) et affectueuses. (*L'Ignorance* : 50)

Dans cet exemple, nous sommes incapables de déterminer avec précision la source de cette voix parembolique. Émane-t-elle du seul narrateur auctorial ? S'agit-il d'un commentaire proféré par l'une des anciennes amies d'Irena ? Ou faut-il mettre cette voix sur le compte d'une doxa langagière ? Le doute persiste, et c'est là où réside l'intérêt discursif de cet espace parembolique aménagé en faveur de la polyphonie.

La stratégie kundérienne de distanciation énonciative s'appuie sur d'autres formes de modalités exprimant l'incertitude, la probabilité et l'hypothèse.

3.4. Le discours hypothétique

Pour souligner l'éventualité d'un fait, le locuteur a tendance à employer, dans notre corpus, des semi-auxiliaires modaux. Ces « verbes puissanciers⁵⁵⁴ » permettent de déterminer l'intention du locuteur :

(22) La dernière remarque n'était pas prononcée sur un ton de reproche, mais Josef ne douta pas de l'animosité avec laquelle le frère et la belle-sœur avaient dû alors parler de lui, indignés du peu de raisons que Josef **aurait pu** alléguer pour justifier son émigration que, certainement, ils jugeaient irresponsable : le régime ne rendait pas la vie facile aux parents d'émigrés. (*L'Ignorance* : 76)

En effet, le verbe « pouvoir » sert ici à présenter le fait comme envisageable⁵⁵⁵. Son emploi modal signale l'indécision de Josef par rapport à la possibilité de réalisation du fait dont il est question, c'est-à-dire, justifier son émigration jugée irresponsable aux yeux de ses proches qui se sentent ainsi trahis, abandonnés et livrés au courroux du régime communiste installé en Tchécoslovaquie suite à l'invasion russe en 1968.

Par ailleurs, dans les exemples suivants, les marqueurs « sembler » et « paraître » permettent au locuteur de se distancier. Il ne prend pas en charge le point de vue exprimé par l'énoncé présenté comme une supposition :

(23) L'homme au costume ancien **semble** à Vincent très jeune et donc presque obligé de s'intéresser aux confessions des plus âgés. (*La Lenteur* : 180)

(24) Après une pause, Caliban dit : « La seule chose qui me **paraît** incroyable dans toute cette histoire, c'est que personne n'a compris que Staline blaguait. (*La Fête de l'insignifiance* : 29)

⁵⁵⁴ Danielle Leeman-Bouix, *Grammaire du verbe français : des formes au sens*, Paris, Nathan, 2002, p. 128.

⁵⁵⁵ Selon Culioli, l'emploi du prédicat « pouvoir » détermine « la validabilité d'une relation prédicative dans un domaine ». Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 1, Paris, Ophrys, 1990, p. 163.

Prenons un autre exemple de modalisation aléthique :

(25) La surprise enjouée qu'il lut sur les visages de ses amis lui plut et même l'inspira : « Je sais, je sais... Le mot tendresse ne va pas bien avec la réputation de Staline, c'est le Lucifer du siècle, je sais, sa vie a été remplie de complots, de trahisons, de guerres, d'emprisonnements, d'assassinats, de massacres. Je ne le conteste pas, au contraire, je veux même le souligner pour qu'apparaisse, avec la plus grande clarté, qu'en face de cet immense poids de cruautés qu'il **devait** subir, commettre et vivre, il lui était impossible de disposer d'un volume pareillement immense de compassion. (*La Fête de l'insignifiance* : 37)

En (25), le verbe « devoir » indique que « l'information a été obtenue par inférence à partir de certains indices⁵⁵⁶ » et souligne le caractère éventuel du procès évoqué, à savoir que Staline aurait assumé le « poids » des atrocités auxquelles son nom est associé.

La modalisation s'exprime aussi par l'emploi du conditionnel, dont la valeur hypothétique permet de concevoir le procès comme envisageable. Observons ces énoncés :

(26) Un autre jour, elle le montra à sa voisine. « Mais c'est monsieur Dubarreau ! – Dubarreau ou du Barreau ? » La voisine ne savait pas. « Et son prénom ? Vous le connaissez ? » Non, elle ne le connaissait pas.

Du Barreau, cela **correspondrait** bien. En ce cas, son admirateur ne **serait** pas un Charles-Didier ni un Christophe-David, le D **représenterait** la particule et du Barreau n'**aurait** qu'un seul prénom. Cyrille du Barreau. Ou mieux : Charles. Elle imagine une famille d'aristocrates de province ruinés. Famille risiblement fière de sa particule. Elle se représente Charles du Barreau devant le comptoir, affichant son indifférence, et elle se dit que cette particule lui va, qu'elle correspond parfaitement à son comportement blasé. (*L'Identité* : 89-90)

(27) Pendant le voyage de retour, il [Josef] avait décidé de quitter le pays. Ce n'est pas qu'il n'**aurait pu** y vivre. Il **aurait pu** soigner ici des vaches en toute tranquillité. Mais il était seul, divorcé, sans enfants, libre. Il s'était dit qu'il n'avait qu'une seule vie et qu'il voulait la vivre ailleurs. (*L'Ignorance* : 80)

⁵⁵⁶ Patrick Dendale, « Le Conditionnel de l'information incertaine : marqueur modal ou marqueur évidentiel ? », *Actes du XX^e Congrès international de linguistique et de philologie romane, tome 1*, Université de Zurich, Tübingen, Francke Verlag, 1993, p. 169.

Dans les deux cas, au présent comme au passé, le conditionnel montre que l'information en question est indéterminée⁵⁵⁷. La réalisation du procès n'est donc pas certaine. C'est pourquoi le locuteur ne prend pas en charge le contenu propositionnel.

Le narrateur kundérien recourt, par ailleurs, à certains adverbes aléthiques qui ont ceci de commun qu'ils présentent la réalisation du procès comme probable :

(28) Tout de suite après, elle [la mère d'Alain] s'était levée, l'avait embrassé (l'a-t-elle embrassé vraiment ? **Probablement** ; mais il n'en est pas sûr) et était partie. Il ne l'avait plus jamais revue. (*La Fête de l'insignifiance* : 45)

(29) Véra, ma femme, me dit : « Toutes les cinquante minutes un homme meurt sur les routes de France. Regarde-les, tous ces fous qui roulent autour de nous. Ce sont les mêmes qui savent être si extraordinairement prudents quand on dévalise sous leurs yeux une vieille femme dans la rue. Comment se fait-il qu'ils n'aient pas peur quand ils sont au volant ? »

Que répondre ? **Peut-être** ceci : l'homme penché sur sa motocyclette ne peut se concentrer que sur la seconde présente de son envol [...]. Dans notre monde, l'oisiveté s'est transformée en désœuvrement, ce qui est tout autre chose : le désœuvré est frustré, s'ennuie, est à la recherche constante du mouvement qui lui manque. (*La Lenteur* : 9-12)

Dans les deux exemples ci-dessus, le contexte confère une valeur d'emploi nuancée à la valeur aléthique des adverbes « peut-être » et « probablement ». Ainsi, en (28), l'adverbe « probablement » souligne la contingence du procès : ici, le souvenir d'un baiser maternel remontant à la petite enfance d'Alain exprime une supposition plutôt qu'une affirmation. En revanche, l'opérateur modal de possibilité « peut-être » produit, en (29), un « effet de vérité » plus grand qu'une phrase assertive⁵⁵⁸ ». En effet, le narrateur auctorial (locuteur)

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁵⁸ C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, *Op. cit.*, p. 89.

semble feindre son indécision pour donner plus de crédibilité à son point de vue sur la tendance moderne à la vitesse.

Par ailleurs, la locution conjonctive « comme si », très fréquente dans notre corpus, est, elle aussi, susceptible de présenter un procès comme éventuel⁵⁵⁹ :

(30) De loin leur parvient le murmure de la rivière. Ils [Vincent et Julie] sont transportés, ne sachant par quoi ; moi, je le sais : ils entendent la rivière de madame de T., la rivière de ses nuits d'amour ; du puits du temps, le siècle des plaisirs envoie à Vincent un salut discret.

Et lui, **comme s'il** le percevait : « Jadis, dans ces châteaux, il y avait des orgies. Le XVIII^e siècle, tu sais. Sade. Le marquis de Sade. *La Philosophie dans le boudoir*. Tu connais ce bouquin ? (*La Lenteur* : 106-107)

(31) Elle se sent sauvée, car la voix de Jean-Marc est la voix de l'amour, la voix dont elle a oublié l'existence dans ces instants de désarroi, la voix de l'amour qui la caresse et la détend mais à laquelle elle n'est pas encore prête ; **comme si** cette voix arrivait de loin, de trop loin ; elle aurait besoin de l'entendre encore pendant un bon moment pour pouvoir y croire. (*L'Identité* : 37)

(32) Elle (Irena) fut saisie de la même panique qu'autrefois dans ses rêves d'émigration : par la force magique d'une robe, elle se voyait emprisonnée dans une vie dont elle ne voulait pas et dont elle ne serait plus capable de sortir. **Comme si**, jadis, au début de sa vie adulte, elle avait eu devant elle plusieurs vies possibles parmi lesquelles elle avait fini par choisir celle qui l'avait amenée en France. Et **comme si** ces autres vies, refusées et abandonnées, restaient toujours prêtes pour elle et guettaient jalousement depuis leurs abris. L'une d'elles s'emparaient maintenant d'Irena et l'enserrait dans sa nouvelle robe comme dans une camisole de force. (*L'Ignorance* : 39-40)

(33) Au même moment, il aperçut à quelques pas de lui le joli visage d'une jeune femme qu'il connaissait ; cela le fascina ; **comme si** ces deux rencontres fortuites, magiquement liées par le même laps de temps, le chargeaient d'énergie. (*La Fête de l'insignifiance* : 76)

⁵⁵⁹ Pour Marthe Robert, « l'univers romanesque tire exclusivement son existence » de ce « comme si » qui, paradoxalement, trahit une « volonté d'illusionner » et, en même temps, vise à la faire oublier. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Op. cit., pp. 23-24.

Par son emploi contextuel dans ces quatre fragments, la comparaison hypothétique introduite par « comme si » s'apparente à un énoncé modalisé qui traduit une attitude d'indécision vis-à-vis du procès. Pour Annick Gendre, cette locution conjonctive « signale une implication spécifique du locuteur et de l'énonciateur⁵⁶⁰ », implication que Derrida commente en ces termes : « [...] je dis souvent “comme si” à dessein, comme si je ne voulais pas dire ce que je dis⁵⁶¹ ». Par conséquent, nous pouvons interpréter le recours ponctuel de Kundera à cette tournure stylistique, qui joue sur l'équilibre fragile entre dire et ne pas dire, comme un refus catégorique de la vérité mimétique au profit d'un discours hypothétique et, donc, symbolique⁵⁶². Interprétation confortée en (34) :

(34) **Il est tout à fait possible** que qu'il [Josef] se soit moqué alors des croyants, mais ces propos ne pouvaient rien avoir de commun avec l'athéisme militant du régime et n'étaient destinés qu'à sa famille qui ne manquait jamais la messe dominicale et incitait ainsi Josef à jouer au provocateur. (*L'Ignorance* : 77)

Dans cet exemple, la locution (Il est possible), renforcée par la locution (tout à fait), introduit l'idée d'incertitude. D'où l'emploi du subjonctif qui présente le procès comme « l'objet d'un jugement, d'un sentiment, d'une volonté et non comme un fait que l'on pose en l'actualisant⁵⁶³ ». En d'autres termes, le blasphème de Josef à l'égard de l'Église n'est pas posé comme une certitude, mais seulement comme un procès dont la possibilité est envisagée.

L'utilisation des marqueurs de modalisation aléthique témoigne de la volonté du narrateur kundérien de présenter son discours comme hypothétique. Cette prudence langagière entre dans une stratégie de distanciation énonciative

⁵⁶⁰ Annick Gendre, « Quelques pratiques de la locution conjonctive « comme si... » : l'analogie comme fiction d'approximation », dans *Stylistiques ?* Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 411.

⁵⁶¹ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, pp. 199-200, cité par Annick Gendre, *ibid.*

⁵⁶² Marthe Robert pense que « l'illusion romanesque peut être traitée de deux façons : ou bien l'auteur fait *comme si* elle n'existait pas du tout, et l'œuvre passe pour réaliste, naturaliste ou simplement fidèle à la vie ; ou bien il exhibe le *comme si* qui est sa principale arrière-pensée, et dans ce cas l'œuvre est dite onirique, fantastique, subjective, ou encore rangée sous la rubrique plus large du symbolique ». Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *Op. cit.* p. 69.

⁵⁶³ R.-L. Wagner, et J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1991, p. 344.

qui implique aussi l'emploi de la modalité épistémique, notamment certains marqueurs exprimant l'ignorance du locuteur.

En effet, le narrateur kundérien et ses personnages expriment rarement la certitude. Dans les exemples suivants, c'est plutôt leur incertitude, voire leur ignorance qui sont mises en avant :

(35) Quand au bout d'une semaine Alain revit ses copains dans un bistrot (ou chez Charles, **je ne sais plus**), il interrompt tout de suite leur bavardage [...].
(*La Fête de l'insignifiance* : 37)

(36) Cela l'amusait d'être avec elle [Madeleine] telle qu'elle était, et il [Alain] pouvait être d'autant plus content ensuite quand il se retrouvait dans la solitude de son studio où il avait accroché des affiches reproduisant des tableaux de Bosch, de Gauguin (**et de je ne sais qui encore**), qui délimiteraient pour lui son monde intime. (*La Fête de l'insignifiance* : 72-73)

(37) « On t'attend depuis que ça s'est écroulé, dit le frère quand ils s'assirent. Tous les émigrés sont déjà rentrés, ou au moins se sont montrés ici. Non, non, ce ne sont pas des reproches. Tu sais toi-même ce que tu as à faire.

– Tu te trompes, rit Josef, **je ne le sais pas**.

– Tu es venu seul ? demanda le frère.

– Oui.

– Tu veux t'installer durablement ?

– **Je ne sais pas**. (*L'Ignorance* : 68-69)

En (35) et (36), l'attitude épistémique négative du narrateur kundérien procède d'une intention oblique. Il s'agit d'un pied de nez à l'esthétique du narrateur omniscient, ce pseudo-démiurge issu de la tradition du roman réaliste. L'attitude épistémique négative s'exprime également en (37), mais cette fois d'un point de vue existentiel puisque l'accent est mis sur le dilemme de Josef face à l'appel du « Grand Retour ».

Cette dialectique de la connaissance et de l'ignorance à l'œuvre dans les romans français de Kundera repose également sur le recours systématique à la modalité interrogative.

3.5. La modalité interrogative

Nous avons vu plus haut que l'interrogation méditative (ou méditation interrogative) est la base sur laquelle les romans de Kundera sont construits (*L'Art du roman* : 45)⁵⁶⁴. Cette modalité énonciative, qui renvoie à un acte de langage bien déterminé, à savoir « questionner », se rencontre souvent dans des situations de communication interlocutive où le narrateur kundérien (locuteur premier) sollicite, en tant qu'énonciateur pragmatique, l'attention d'un collaborateur fictif : le narrataire (ou allocutaire). La modalité interrogative suppose une incertitude qui nécessite un appel d'information : « interroger, précise Culioli, c'est parcourir, de façon abstraite, les valeurs imaginables sans pouvoir en distinguer une qui soit valide. Le recours (réel ou fictif) à autrui fournit la représentation d'une issue à ce parcours⁵⁶⁵ ».

La modalité interrogative apparaît, dans notre corpus, sous ses deux formes, totale et partielle. Soient les quatre exemples suivants :

(38) Le savant tchèque est interloqué : où s'est donc perdu le respect que ses pairs lui ont manifesté il y a à peine deux minutes ? Comment est-il possible qu'ils rient, qu'ils se permettent de rire ? Peut-on passer si facilement de l'adoration au mépris ? (Mais oui, mon cher, mais oui.) La sympathie est-elle donc chose si fragile, si précaire ? (Mais bien sûr, mon cher, bien sûr.) (*La Lenteur* : 98)

(39) Cette rencontre gâchée qui les a rendus incapables de s'embrasser a-t-elle vraiment eu lieu ? Se rappelle-t-elle encore, Chantal, ces quelques instants d'incompréhension ? Se rappelle-t-elle encore la phrase qui a troublé Jean-Marc ? Guère. L'épisode a été oublié comme des milliers d'autres. Environ deux heures plus tard, ils déjeunent au restaurant de l'hôtel et parlent gaiement de la mort. De la mort ? Son patron a demandé à Chantal de réfléchir sur une campagne publicitaire pour les pompes funèbres Lucien Duval. (*L'Identité* : 38)

⁵⁶⁴ À l'instar de la pensée méditative préconisée par Heidegger et qui repose sur le questionnement, les réflexions romanesques de Kundera interrogent au lieu d'apporter des réponses toutes faites.

⁵⁶⁵ Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 1, *Op. cit.*, p. 171.

(40) Les rapports érotiques peuvent remplir toute la vie adulte. Mais si cette vie était beaucoup plus longue, la lassitude n'étoufferait-elle pas la capacité d'excitation longtemps avant que les forces physiques ne déclinent ? Car il y a une énorme différence entre le premier, le dixième, le centième, le millième ou le dix millième coït. Où se trouve la frontière derrière laquelle la répétition deviendra stéréotypée, sinon comique, voire impossible ? Et cette limite franchie, que deviendra la relation amoureuse entre un homme et une femme ? Disparaîtra-t-elle ? Ou, au contraire, les amants tiendront-ils la phase sexuelle de leur vie pour la préhistoire barbare d'un vrai amour ? Répondre à ces questions est aussi facile qu'imaginer la psychologie des habitants d'une planète inconnue. (*L'Ignorance* : 140)

(41) Une petite voiture roule sur la chaussée le long d'une rivière. L'atmosphère froide du matin rend encore plus orphelin ce paysage sans charme, quelque part entre la fin d'une banlieue et la campagne, là où les maisons se font rares et où l'on ne rencontre pas de piétons. La voiture s'arrête sur le bord de la route ; une femme en sort, jeune, assez belle. Chose étrange : elle a repoussé la portière d'un geste si négligeant que la voiture n'est sûrement pas verrouillée. Que signifie cette négligence si improbable en notre époque de voleurs ? Est-elle si distraite ?

Non, elle ne donne pas l'impression d'être distraite, au contraire, on peut lire sur son visage de la détermination. (*La Fête de l'insignifiance* : 45)

Dans ces quatre exemples, le narrateur kundérien combine interrogation totale et interrogation partielle. En grammaire, l'interrogation est dite totale lorsqu'elle porte sur l'ensemble de l'énoncé. Dans ce cas, « l'information que le locuteur veut obtenir est un fait dont il ignore s'il est vrai ou faux, une réalité dont il veut savoir si elle peut être affirmée ou niée⁵⁶⁶ ». En revanche, lorsqu'elle ne porte que sur un constituant de l'énoncé, l'interrogation est dite partielle.

En (38), la modalité interrogative est indirecte libre. Les quatre questions sont en fait des pensées qui passent par la tête de Cechoripsky. Celui-ci, après

⁵⁶⁶ Roberte Tomassone, *Pour enseigner la grammaire, Op. cit.*, p. 126.

un bref moment de gloire éphémère, se sent méprisé par tous ses collègues entomologistes. Les questions du savant tchèque ne sont pas laissées en suspens. Le narrateur kundérien y répond entre parenthèses sur un ton excessivement compassionnel qui ne peut que trahir son intention oblique.

En (39), les questions sont plutôt directes. Elles semblent émaner cette fois du narrataire (allocutaire), lequel fait part de ses réflexions au narrateur (locuteur). Et là encore, ce dernier réagit aux sollicitations de son interlocuteur : d'abord, en écartant ses doutes ; ensuite, en apportant une justification au sujet de l'allégresse paradoxale qu'ils éprouvent alors qu'ils parlent d'un sujet aussi triste que la mort. Ici, le lecteur potentiel réagit en « destinataire modèle⁵⁶⁷ » capable, à travers sa mise en scène verbale, d'interagir avec l'auteur, tantôt en posant des questions, tantôt en faisant des remarques.

Dans les deux derniers exemples, la modalité interrogative se veut directe. Cette fois, c'est le narrateur kundérien qui interroge. En (40), il réfléchit sur le rapport entre l'émoussement affectif et le désintérêt sexuel au sein du couple. Cette énigme qui, pour parler comme Kundera, relève de la « mathématique existentielle », est difficile à résoudre. Le narrateur kundérien se contente de remplir le rôle d'un « sujet interrogeant⁵⁶⁸ ». En (41), il interroge le comportement incongru d'une jeune femme qui s'apprête à se suicider.

Ces quatre exemples montrent qu'en tant que modalité allocutive, l'interrogation permet d'instaurer une situation interlocutive à travers laquelle le narrateur kundérien (locuteur) implique le narrataire (allocutaire). L'interrogation est donc au fondement de l'échange dialogal. Elle appelle une réponse et, par conséquent, implique l'autre. Culioli fait observer d'ailleurs que la modalité

⁵⁶⁷ Le « lecteur modèle », notion définie comme « hypothèse interprétative » forgée par l'auteur, implique celle d'« auteur modèle » présentée comme « hypothèse interprétative construite par le lecteur ». L'articulation de ces deux notions définit la « coopération interprétative » proposée par Eco. Umberto Eco, *Lector in fabula*, *Op. cit.*

⁵⁶⁸ Ce rôle locutif privilégie le questionnement comme comportement énonciatif. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Op. cit.*, p. 514.

interrogative est à analyser comme « une impossibilité de la part de l'énonciateur de valider la relation prédicative, ce qui conduit ce dernier à se tourner vers le co-énonciateur⁵⁶⁹ ». Analysons cet exemple :

(42) Je me répète ? Je commence ce chapitre par les mêmes mots que j'ai employés au tout début de ce roman ? Je le sais. Mais même si j'ai déjà parlé de la passion d'Alain pour l'énigme du nombril, je ne veux pas cacher que cette énigme le préoccupe toujours, comme vous êtes vous aussi préoccupés pendant des mois, sinon des années, par les mêmes problèmes (certainement beaucoup plus nuls que celui qui obsède Alain). (*La Fête de l'insignifiance* : 43-44)

Cette double interrogation relève du dialogisme anticipatif : les deux questions sur les réponses desquelles le narrateur (locuteur ou énonciateur) anticipe sont en fait prêtées au narrataire (allocutaire ou co-énonciateur)⁵⁷⁰. Ce dernier se trouve engagé dans le récit par la force énonciative de la modalité allocutive, laquelle repose ici sur la combinaison de trois éléments : 1° la tournure interrogative (2 fois) ; 2° la fonction conative que souligne le pronom de la deuxième personne du pluriel (« comme vous êtes vous aussi préoccupés pendant des mois... ») ; 3° la familiarité avec laquelle le narrateur, devenu soudain énonciateur pragmatique, s'adresse à son interlocuteur fictif, familiarité mise en exergue par l'encadrement parenthétique.

Bref, dans notre corpus, la modalité interrogative accorde beaucoup d'importance à l'interlocuteur. De ce fait, malgré la prégnance subjective du narrateur kundérien, le narrataire est pris en compte dans sa dimension énonciative d'interlocuteur fictif invité à prendre part au dialogue romanesque. Ce « mode d'organisation discursif⁵⁷¹ » qui privilégie l'énonciation allocutive participe de la polyphonie du roman et de son ouverture polysémique.

⁵⁶⁹ Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, *Op. cit.*, p. 122.

⁵⁷⁰ Jacques Bres et Sylvie Mellet, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁷¹ Charaudeau définit le mode d'organisation discursif comme « l'ensemble des procédés de mise en scène de l'acte de communication qui correspondent à certaines finalités (décrire, raconter, argumenter ...) ». Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, *Op. cit.*, p. 635.

Au cours de ce dernier chapitre, nous avons voulu montrer l'impact des modalisateurs tels qu'ils sont employés par le narrateur kundérien dans une perspective de distanciation énonciative. Il en ressort que la modalisation en discours second, le recours à l'autonymie ainsi qu'aux parenthèses ont pour finalité de convoquer la parole de l'autre et, *ipso facto*, de renforcer la dimension polyperspective des romans de notre corpus. Par ailleurs, l'expression de la probabilité permet au narrateur kundérien de s'exprimer avec prudence pour ne pas donner un caractère péremptoire à son discours qui se veut avant tout romanesque et polysémique. Quant à la modalité épistémique de l'incertitude, elle se révèle idoine pour orienter l'interprétation vers une connaissance relative et ouverte plutôt que vers une connaissance absolue, définitive et close.

Conclusion

À la fin de cette troisième partie, nous pouvons dresser le diagnostic suivant : la stratégie de distanciation énonciative mise en œuvre par Kundera dans ses romans français repose sur trois piliers.

D'abord, l'omniprésence d'un narrateur auctorial polymorphe dont l'obliquité discursive infléchit un ethos de non-sérieux à travers lequel il affiche la fictionnalité de son univers romanesque et parvient ainsi à prévenir toute velléité de discours sérieux, qu'il soit d'ordre historique, théorique ou encore pragmatique. De ce fait, la gravité, la pertinence et l'univocité cèdent le pas à la légèreté, à l'impertinence et à la polysémie.

Ensuite, l'orchestration de la parole vive au sein d'une scénographie du discours rapporté. Cette altérité discursive, portée exclusivement par le discours direct et une panoplie de dialogues romanesques empreints de légèreté et d'insouciance, ainsi que par une poétique exceptionnelle du discours indirect libre, est au centre de cette polyphonie romanesque qui semble « interdire que soit délivrée la vérité positive et définitive sur le monde réel⁵⁷² ».

Enfin, cet intarissable conteur ironique qu'est le narrateur kundérien prend souvent ses distances par rapport à son dire. À cet effet, il recourt à divers procédés de modalisation qui mettent en avant son incertitude épistémique et inscrivent son discours romanesque en faux contre l'unicité sémantique et la vérité unique. Une telle entreprise de démystification et de relativisation des idées est le fait d'un « inscripteur » qui tient à son identité exclusive de romancier au-dessus de tout engagement politique ou idéologique. Car, dans l'univers fictionnel de Kundera, où l'« appel du jeu⁵⁷³ » constitue l'objectif suprême auquel

⁵⁷² Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera, Op. cit.*, p. 206.

⁵⁷³ À propos de cette formule à travers laquelle Kundera met l'accent sur l'importance de la dimension ludique dans son univers fictionnel, voir *supra*, pp. 125-126.

répond l'esthétique romanesque de l'auteur, « il n'y a apparemment de vérité que dialectique, et donc potentiellement contestable⁵⁷⁴ ».

⁵⁷⁴ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera*, *Op. cit.*, p. 206.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de notre parcours, il apparaît nettement que les questions de l'identité et de l'énonciation, que nous nous sommes donné pour objectif d'articuler dans le cadre d'une approche discursive du cycle romanesque français de Milan Kundera, sont indissociables. En effet, la problématique identitaire est au cœur de la paratopie créatrice de ce romancier exilé translingue et soulève, de ce fait, des enjeux existentiels, linguistiques, génériques et énonciatifs.

Les enjeux existentiels se manifestent dans l'embrayage paratopique de l'expérience exilique. Nous avons pu voir ainsi que la fiction aussi bien que le métadiscours kundériens promeuvent un ethos subversif qui s'inscrit en faux contre le ton pathétique du discours exilique ambiant. L'expérience existentielle de l'émigration se présente, de ce fait, comme une expérience résiliente. Une telle résilience exilique oppose deux types d'exil : l'exil intérieur et l'exil libérateur. Dans cette dichotomie paratopique, l'exil intérieur est intériorisé comme un exil du dedans qui culmine dans la privation de la parole imposée par les siens. Quant à l'exil libérateur, il est vécu comme une sorte de déterritorialisation qui offre l'opportunité de se réapproprier la parole perdue chez soi. Paradoxalement, le recouvrement entier de cette parole créatrice est fonction d'une autre forme de décentralisation à la fois linguistique et imaginaire.

Sur le plan linguistique, nous avons pu apprécier comment l'exophonie choisie de Kundera lui permet de puiser dans l'immense potentiel énonciatif de la langue de Molière et, ce faisant, de se positionner dans le champ littéraire en tant qu'auteur français. Ce positionnement par la langue a été rendu possible grâce à un travail de recadrage de son « ethos préalable » d'écrivain tchèque dissident et engagé auquel avaient contribué les premières traductions allographes de ses premiers romans.

Sur le plan générique, nous avons montré qu'en faisant table rase de son passé d'écrivain polygraphe et en s'autoproclamant exclusivement romancier, Kundera se positionne sur le champ littéraire par le genre épique. Ce dernier est, pour lui, plus canonique que les autres genres de discours. C'est le seul et

unique territoire susceptible d'accueillir la parole libre et émancipée du vrai romancier. Car, du moins tel que le pratique Kundera et certains de ses illustres prédécesseurs dont il revendique la filiation spirituelle (en affichant, nous l'avons vu, un ethos intertextuel qui réfère à un répertoire de chefs-d'œuvre de la Renaissance et du 18^e siècle cultivant le rire, l'excentricité et le paradoxe), le roman est un art qui se nourrit de l'esprit du non-sérieux et nous apprend à percevoir le monde autrement, et ce, à rebours de certains positionnements (comme le roman réaliste du XIX^e siècle et le Nouveau Roman) qui exploitent différemment le genre romanesque.

À force de ces multiples réajustements par le truchement desquels il tente d'escamoter son image préalable d'écrivain polygraphe, Kundera s'ingénie à cristalliser un ethos discursif de romancier « moderniste antimoderne » au-dessus de tout engagement politique ou idéologique. Et c'est à la faveur de cette « identité de positionnement » esthétiquement complexe qu'il s'efforce d'investir la place légitime qui lui échoit sur le champ littéraire.

Dans cette perspective « moderniste antimoderne », Kundera table sur l'hybridation des genres littéraires. Cette scénographie polyphonique repose sur trois formes d'interaction générique.

Premièrement, l'interaction avec l'esthétique de la nouvelle à laquelle s'assimilent ces « romans courts » qui, malgré leur brièveté, la concentration maximale de leur matière romanesque ainsi que le dépouillement radical de leurs intrigues respectives, et, donc, leur énonciation minimaliste, ne dérogent pourtant pas à la composition polyphonique qui sous-tend leur écriture.

En second lieu, l'interaction avec le théâtre dont l'omniprésence est patente à travers la métaphore du *theatrum mundi*, la forte exploitation du lexique de la dramaturgie, la dramatisation de la prose romanesque, le recours systématique aux scènes dialoguées (lesquelles confèrent au roman une dimension orale), la didascalisation du récit et l'invention de personnages typiques.

Troisièmement, l'interaction entre le roman et l'essai. Cette ultime forme d'hybridation générique découle du fait que les romans de Kundera sont fondés non pas sur l'unité de l'action, mais sur l'unité des thèmes. Les romans se trouvent ainsi parsemés de méditations existentielles qui prennent souvent la forme de questions. De ce fait, et parce qu'elle est d'essence purement romanesque, la pensée existentielle parvient à s'exprimer dans les romans kundériens sans toutefois aboutir à une quelconque thèse ou idéologie.

Sur le plan énonciatif, nous avons été conduit à constater que la parole romanesque de Kundera se voulait polysémique et relativiste. À cette fin, elle se déploie selon une stratégie de distanciation énonciative qui s'appuie sur trois piliers.

D'abord, la prégnance d'un narrateur auctorial aux multiples visages dont l'intention ironique infléchit le discours romanesque vers l'ethos du non-sérieux et affiche la fictionnalité de l'univers romanesque, lequel se trouve ainsi prémuni contre la tentation du discours sérieux, qu'il soit d'obédience historique, théorique ou encore pragmatique. D'où la place privilégiée qu'occupe le lecteur devenu « auditeur » dans cet enchevêtrement de voix romanesques.

Ensuite, la parole romanesque est orchestrée au sein d'une scénographie du discours rapporté. Les dialogues sont ainsi privilégiés au détriment du récit, et ce, grâce à l'utilisation massive du discours direct. Le discours indirect libre est, pour sa part, largement convoqué au sein de cette scénographie polyphonique qui promeut le relativisme et la polysémie des discours.

Enfin, malgré son omniprésence, le narrateur kundérien a tendance à prendre ses distances par rapport à son dire en recourant à une panoplie de procédés de modalisation. Ainsi modalisée, la parole romanesque parvient à échapper à

l'enfermement d'un sens unique qu'imposerait « un certain dirigisme idéologique⁵⁷⁵ » et contribue de ce fait à l'effort d'ouverture polyperspective qui l'inscrit aux antipodes du discours sérieux. Une telle stratégie de distanciation énonciative ne peut procéder, en définitive, que d'un double parti pris existentiel et esthétique qui conçoit et pratique le roman en tant que territoire de la relativité où la seule certitude qui prévaut est l'incertitude.

Voilà à grands traits un bilan de cette thèse que nous avons consacrée aux problématiques conjointes de l'identité et de l'énonciation dans l'œuvre fictionnelle en français de Kundera. Bien entendu, notre travail ne prétend nullement à l'exhaustivité. Bien des aspects de l'univers kundérien restent à explorer. Par exemple, il serait pertinent de procéder à une étude comparative entre les deux cycles dont se compose l'œuvre fictionnelle de l'auteur, et ce, afin de mettre à jour les points de rupture et/ou de continuité entre les romans tchèques et français. Il serait également intéressant de porter un regard critique sur la partie reniée de son œuvre poétique et dramaturgique, même si cette entreprise d'envergure serait contraire à la volonté et au « testament » du romancier qui souhaite rester le seul et unique maître de son œuvre. La poétique de ses essais mérite que nous nous y arrêtons aussi car elle pourrait jeter un éclairage théorique sur le travail du praticien. Enfin, pour terminer, un travail centré sur le discours oblique de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Kundera serait édifiant car, en définitive, nous avons affaire, comme le note à juste titre Éva Le Grand, à l'« un des plus grands ironistes de cette fin du XX^e siècle et du plus impitoyable démystificateur de tous les Absolus⁵⁷⁶ ».

⁵⁷⁵ Noël Audet, *Études littéraires*, *Op. cit.*, p. 145.

⁵⁷⁶ Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, *Op. cit.*, p. 26.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

La Lenteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1995] 1998.

L'Identité, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2000.

L'Ignorance, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2003.

La Fête de l'insignifiance, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2013] 2016.

II. Autres ouvrages de Milan Kundera

Roman

La Plaisanterie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968.

La Plaisanterie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1968] 1985.

Risibles amours, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1970] 1994.

La Vie est ailleurs, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1973] 1997.

La Valse aux adieux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1973] 1999.

Le Livre du rire et de l'oubli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1979] 1985.

L'Insoutenable légèreté de l'être, Gallimard, coll. Folio, [1984] 1989.

L'Immortalité, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1990] 1993.

Nouvelle

« Les anges », *Liberté*, 21 (1), 1979.

Théâtre

Jacques et son maître, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

Essai

L'Art du roman, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

Les Testaments trahis, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

Le Rideau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

Une Rencontre, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

III. Articles, interviews et autres écrits de Milan Kundera

« Note de l'auteur » à *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968.

« En vidant une nation de sa culture on la condamne à la mort », propos recueillis par Amber BOUSOUGLOU, *Le Monde des livres*, 19 janvier 1979.

« L'art de la composition », *L'Infini*, mars 1984, pp. 21-31.

« Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat*, N° 37, 1985/5, pp. 87-118.

Dix-Neuf/Vingt, N°1, Paris, Eurédit, mars 1996, pp. 145-149.

« La francophobie, ça existe », *Le Monde* du 24 septembre 1993.

IV. Ouvrages, articles et autres écrits critiques sur Milan Kundera

ARAGON, Louis, Préface à *La Plaisanterie* de Milan Kundera, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1968] 1985.

AUDET, Noël, « Débat avec Éva Le Grand », *Études littéraires*, vol. 28, N° 3, 1996, pp. 143-150.

BIRON, Normand, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, vol. 21, N° 1 (121), 1979, pp. 17-33.

BLOCH-MORHANGE, Lise ; David ALPER, *Artiste et métèque à Paris* (Milan Kundera), Paris, Buchet/Chastel, 1980.

BOISEN, Jørn, « Polyphonie et univocité dans *La Lenteur* de Milan Kundera », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N° 55, 2003, pp. 545-556.

- BOISEN, Jørn, *Une fois ne compte pas. Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhague, Museum Tusulanum Press (« Études Romanes 56 »), 2005.
- BOYER-WEINMANN, Martine, *Lire Milan Kundera*, Armand Colin, « Écrivains au présent », Paris, 2009.
- CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995.
- CLAVEL, André, *L'Express* du 3 avril 2003.
- HERSANT, Yves, « Milan Kundera. La légère pesanteur du kitsch », *Critique*, N° 450, Paris, 1984, pp. 878-887.
- LAHANQUE, Reynald, « Aragon et Kundera : la lumière de *La Plaisanterie* », *Recherches croisées*, Aragon/Elsa Triolet, N° Spécial, 2008, pp. 7-11.
- LE GRAND, Éva, « Rire de mourir : le jeu du roman tchèque des années soixante-dix », *Liberté*, vol. 25, N° 5, (149), 1983, pp. 102-117.
- LE GRAND, Éva, *Kundera ou la Mémoire du désir*, préface de Guy Scarpetta, Montréal, Paris, XYZ éditeur, L'Harmattan, 1995.
- LE GRAND, Éva, « Roman de l'existence, ou l'imaginaire de l'exil », *Spirale*, N° 190, mai-juin 2003, pp. 55-56.
- LÜTHI, Ariane, « De la composition chez Milan Kundera », *Variations*, N° 18, 2010, pp. 173-188.
- MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, P.U.F, 1998.
- NEMCOVA Banerjee, Maria, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera*, trad. de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993.
- RICARD, François, « Le recueil du collectionneur », postface à *Risibles Amours*, Gallimard, coll. « Folio », 1994.
- RICARD, François, « Le point de vue de Satan », *Liberté*, 21 (1), 1979, pp. 60-66.

- RICARD, François, « Le point de vue de Satan », postface à *La Vie est ailleurs* de Milan Kundera, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- RICARD, François, « L'Idylle et l'idylle. Relecture de Milan Kundera », postface à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.
- RICARD, François, « Mortalité d'Agnès », postface à *L'Immortalité* de Milan Kundera, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1990] 1993.
- RICARD, François, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », postface à *La Lenteur* de Milan Kundera, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1995] 1998.
- RICARD, François, « Le regard des amants », postface à *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2000.
- RICARD, François, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essais sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2003.
- RICARD, François, « Le piège de l'émigration », postface à *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- RICARD, François, « L'insignifiance est une fête », postface à *La Fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.
- RICARD, François, *Le Roman de la dévastation. Variations sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. « Arcades », 2020.
- RICHTEROVA, Sylvie, « Les romans de Kundera et les problèmes de la communication », *L'Infini*, Paris, Denoël, 1984, pp. 32-55.
- RIZEK, Martin, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2001.
- SCARPETTA, Guy, « Absolument récalcitrant », *Le Magazine Littéraire*, N° 567, avril 2011.
- THIROUIN, Marie-Odile, « Le mystère Kundera », dans Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer Weinmann (dir.), *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, 2009, pp. 5-15.
- VELICHKA, Ivanova, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2010.

VIBERT, Bertrand, « L'entre-deux de *Risibles amours* et du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera : recueils de nouvelles ou romans ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 4, décembre 2014, pp. 911-932.

V. Ouvrages et articles généraux

ADAM, Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.

AMOSSY, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999.

AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, coll. « Cur-sus », 2010.

AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philo-sophique », 2010.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, N° 55, 1992, pp. 38-42.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté (suite) », *L'Information grammaticale*, N° 56, 1993, pp. 10-15.

AUTHIER-REVUZ, « Énonciation, méta-énonciation. Hétérogénéités énoncia-tives et problématiques du sujet », dans VION R. (éd.), *Les Sujets et leurs dis-cours. Énonciation et interaction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Univer-sité de Provence, 1998, pp. 63-79.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, [1929] 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Tel », [1965] 1970.

BANFIELD, Ann, *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland, « La préparation du roman : l'œuvre comme volonté », *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1991.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, T. 2, Paris, Gallimard, 1974.
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine, « La traduction et ses discours », *Meta*, vol. 34, N°4, 1989, pp. 672-679.
- BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- BESSIERE, Jean, *Énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XX^e siècle*, Paris, Puf, 1993.
- BESSIERE, Jean, « Perte des paradigmes de la révolution et littérature contemporaine », dans Bessière J. et Michaud S. (dir.), *La Main hâtive des révolutions. Esthétique et désenchantement en Europe de Leopardi à Heiner Müller*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2001, pp. 153-190.
- BOUCHERON-PETILLON, Sabine, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », dans Authier-Revuz, J. & Lala, M.-C. (éds.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 123-130.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- BROCH, Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001.
- CAGNAT, Cédric, *Anti-kitsch. Une brève introduction à l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, coll. « Quelle drôle d'époque ! », 2016.
- BESA CAMPRUBI, Josep, *Les Fonctions du titre, Nouveaux actes sémiotiques*, N° 82, Presses Universitaires de Limoges, 2002.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

- CHAMOISEAU, Patrick, *Le Conteur, la nuit et le panier*, Paris, Seuil, 2021.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, Patrick ; Dominique MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans Vivero Garcia M. D. (éd.), *Humour et crise sociale*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 9-43.
- CIORAN, Emil, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1978
- CIORAN, Emil, « Entretien avec Gerd Bergfleth (1984), « Glossaire », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995.
- COGARD, Karl, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs/Université », 2001.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
- COMPAGNON, Antoine, *Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- COMPAGNON, Antoine, « Après les antimodernes », *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, (collectif), Garnier, coll. « Rencontres », 2011, pp. 13-23.
- CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 1, Paris, Ophrys, 1990.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- DE GAUDEMAR, Martine, *La Voix des personnages*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.

- DELBART, Anne-Rosine, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2005.
- DELEUZE, Gilles ; Félix GUATTARI, *Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DENDALE, Patrick, « Le Conditionnel de l'information incertaine : marqueur modal ou marqueur évidentiel ? », *Actes du XX^e Congrès international de linguistique et de philologie romane, tome 1*, Université de Zurich, Tübingen, Francke Verlag, 1993, pp. 163-176.
- DERRIDA, Jacques, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.
- DOLLE, Marie, *L'Imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, « Figures », [1985] 1990.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- FROMILHAGUE, Catherine ; Anne SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010.
- GAMBIER, Yves, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol. 39, N° 3, 1994, pp. 413-417.
- GAUVIN, Lise, « Décalage langagier : le sentiment de la langue chez les écrivains québécois », dans *Linguistique et Poétique. L'Énonciation littéraire francophone*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 15-22.
- GENDRE, Annick, « Quelques pratiques de la locution conjonctive « comme si... » : l'analogie comme fiction d'approximation », *Stylistiques ?* Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, pp. 411-429.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [1957] 1977.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HARVEY, François, *Alain Robbe-Grillet, le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- HEIDEGGER, Martin, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.
- HOEK, Leo H., *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.
- HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2008.
- JULLIEN, François, *Vivre en existant : une nouvelle éthique*, Paris, Gallimard, 2016.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, [1999] 2009.
- LARUE, Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Publications de La Licorne, 1996.
- LEEMAN-BOUX, Danielle, *Grammaire du verbe français. Des formes au sens*, Paris, Nathan, 2002.
- LIEHM, Antonin, *Trois générations. Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1970.
- LINHARTOVA, Vera, « Pour une ontologie de l'exil », *L'Atelier du roman*, N° 2, mai 1994.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, [1986] 2005.

- MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse de discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, [1991] 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique ; Frédéric COSSUTTA, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117, 1995, pp. 112-125.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, A. Colin, coll. « ICOM », [1998] 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Genres de discours et modes de généricité », *Le français aujourd'hui*, N° 159, 2007, pp. 29-35.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Retour critique sur l'ethos », *Langage et Société*, N° 149, 2014, pp. 31-48.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Trouver sa place dans le champ. Paratopie et création*. Louvain-La-Neuve, Académia/Éd. L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2016.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

- MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Denoël/Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 1971.
- MONTVALON, Christine, *Les Mots du cinéma*, Paris, Belin, 1987.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles infidèles* [1955], Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- NOUSS, Alexis, *La Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Interventions », 2015.
- NOUSS, Alexis, « Enjeux et fondation des études exiliques ou Portrait de l'exilé », *Socio*, 5, 2015, pp. 241-268.
- RABATEL, Alain, « Les représentations de la parole intérieure », *Langue française*, N° 132, Paris, 2001, pp. 72-95.
- RABATEL, Alain, « Stratégies d'effacement énonciatif et postures de surénonciation dans *Le Dictionnaire philosophique* de Comte-Sponville », *Langages*, N° 156, Armand Colin, 2004, pp. 18-33.
- RABATEL, Alain, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, T. 2, Dialogisme et polyphonie, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2009.
- RENAN, Ernest, *Le Cantique des Cantiques*, traduit de l'hébreu et commenté par Ernest Renan, Paris, Seuil, coll. « Retour aux grands textes », 1991.
- ROBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1999.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 2008.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

TADIE, Jean-Yves (dir.), *Nathalie Sarraute. Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1996.

TADIE, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Pocket, Agora, 2002.

TADIE, Jean-Yves, « Le roman et la pensée », dans Jean-Yves TADIE et Blanche CERQUIGLINI, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 237-271.

TALLENDIER, François, « Le roman comme zone franche », *Le Magazine littéraire*, N° 507, avril 2011, pp. 54-55.

TANQUEIRO, Helena, « L'Autotraduction en tant que traduction », *Quaderno*, 16, 2009, pp. 108-112.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

TODOROV, Tzvetan, *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*. Paris, Seuil, 1995.

TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1998.

TOMASSONE, Roberte, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 1996.

WAGNER, Robert-Léon ; Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1991.

WOODS, Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon (éd.), Multilingual Matters Ltd, 2006.

VI. Dictionnaires et encyclopédies

COURTES, Joseph ; Algirdas-Julien, GREIMAS (dir.), *Trésors de la langue française*, t. 16, Paris, Gallimard, 1994.

MOUGIN, Pascal ; Karen, HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse, 2002.

VII. Webographie

BERMAN, Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, 4 | 1990, pp. 1-7. [En ligne]. <<https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>> Consulté le 3 mai 2019.

BOISEN, Jørn, « Le malentendu – Kundera et ses paratextes », *Neohelicon*, N° 37, 2010, pp. 287-304. [En ligne]. <<https://doi.org/10.1007/s11059-010-0064-7>> Consulté le 20 mars 2019.

BRES, Jacques ; Sylvie MELLET, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, N° 163, 2009/ 3, pp. 3-20. En ligne <<https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2009-3-page-3.htm>> Consulté le 14 novembre 2020.

CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septembre 2002, pp. 7-20. [En ligne]. <<https://doi.org/10.3406/arss.2002.2804>>. Consulté le 22 mars 2019.

FUMAROLI, Marc, « Une Rencontre de Milan Kundera. Kundera apôtre du modernisme », *Le Monde des Livres* du 20 mars 2009. [En ligne]. <<https://www.lemonde.fr/Livres/article/2009/03/20>> Consulté le 2 décembre 2019.

GENTON, François, « Goethe, le roman et la nouvelle : le cas des *Affinités électives* », *Cahiers d'études italiennes*, 10 | 2010, pp. 181-191. [En ligne]. <<https://cei.revues.org/177>> Consulté le 20 avril 2020.

LAGARDE, Christian, « De l'individu au global : les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire », *Glottopol*, Université de Rouen, Laboratoire Dylis, 2015, pp. 31-46. <<https://hal-univ-perp.archives-ouvertes.fr/hal-01263233>> Consulté le 4 mars 2020.

PLANA, Muriel, « Au-delà de la distinction entre théâtre et roman », dans *Études théâtrales*, N° 33, 2005, p. 103-113. <<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2005-1-page-103.htm>> Consulté le 9 janvier 2021.

RABATEL, Alain, « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », TRANEL, Institut des sciences du langage et de la communication, Neuchâtel, Suisse, 2012, 56, pp. 23-42. [En ligne]. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769273>> Consulté le 28 février 2021.

RIENDEAU, Pascal, « Le romanesque et la pensée dans *La Lenteur* de Milan Kundera », *Temps Zéro*, N° 8, 2014. [En ligne]. <<https://tempszero.contemporain.info/document1184>> Consulté le 10 mai 2019.

Encyclopédie Larousse. [En ligne]. <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/printemps_de_Prague/> Consulté le 2 mai 2019.

Encyclopædia Universalis. En ligne. <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/contrepoint/>> Consulté le 27 mars 2020.

Encyclopædia Universalis. [En ligne]. <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/fugue/>> Consulté le 22 avril 2020.

Encyclopædia Universalis. En ligne. <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-baptiste-lully/3-la-tragedie-lyrique/>> Consulté le 1 janvier 2021.

ANNEXES

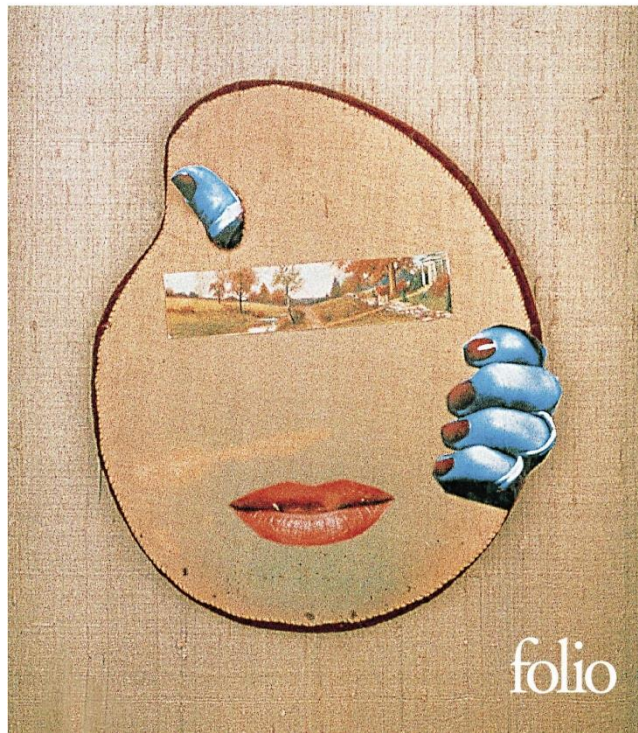
Pour les besoins de l'analyse paratextuelle, nous reproduisons ci-après les premières de couverture des romans de notre corpus.



Kundera
L'identité



Kundera
L'ignorance



Milan Kundera

La fête de l'insignifiance



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	8
-----------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

IDENTITÉ ÉNONCIATIVE ET POSITIONNEMENT LITTÉRAIRE

INTRODUCTION	25
--------------------	----

CHAPITRE PREMIER : ETHOS DE L' « EXILIANCE »	29
--	----

1.1. L'exil social	31
--------------------------	----

1.2. La confusion identitaire	38
-------------------------------------	----

1.3. L'exil libérateur	40
------------------------------	----

1.4. L'impossible « Grand Retour »	44
--	----

1.5. L'exil imaginaire.....	49
-----------------------------	----

CHAPITRE 2 : LE POSITIONNEMENT LINGUISTIQUE.....	53
--	----

2.1. Le testament trahi de Kafka	55
--	----

2.2. Retraduction et réinterprétation	60
---	----

2.3. Ethos de l'écrivain autotraducteur	67
---	----

2.4. Le positionnement linguistique.....	73
--	----

CHAPITRE 3 : LE POSITIONNEMENT « MODERNISTE ANTIMODERNE »	79
---	----

3.1. Contre le Nouveau Roman.....	82
-----------------------------------	----

3.2. Contre l'engagement politique.....	92
---	----

3.3. Le positionnement anti-lyrique	100
---	-----

3.4. La posture anti-kitsch.....	110
----------------------------------	-----

3.4.1. <i>Le kitsch ou le mal du siècle</i>	111
---	-----

3.4.2. <i>L'énonciation romanesque face au kitsch</i>	115
---	-----

3.5. La morale du roman	124
-------------------------------	-----

CONCLUSION	132
------------------	-----

DEUXIÈME PARTIE
IDENTITÉ GÉNÉRIQUE ET SCÉNOGRAPHIE POLYPHONIQUE

INTRODUCTION	137
CHAPITRE PREMIER : GÉNÉRICITÉ DU « ROMAN COURT »	139
1.1. L'ambiguïté des titres-concepts	140
1.2. Effets d'iconicité et mise en abyme	144
1.3. La postface : Ricard lecteur de Kundera.....	147
1.4. Une transition par la nouvelle	151
1.5. Le dialogisme fragmentaire	155
1.6. Des récits elliptiques	159
1.7. Le rythme de la fugue	163
CHAPITRE 2 : MISE EN SCÈNE DU RÉCIT ET EFFETS DE THÉÂTRALITÉ.....	168
2.1. Un pacte de lecture dramaturgique	171
2.2. Des personnages-types.....	176
2.3. La dramatisation de la prose par la parole	186
2.4. Effets scéniques	194
CHAPITRE 3 : L'ESSAI DANS LE ROMAN	203
3.1. Le roman pensé	204
3.2. L'interrogation comme mode de pensée.....	209
3.3. Le personnage : un ego expérimental	212
3.4. L'art du contrepoint	215
CONCLUSION	224

TROISIÈME PARTIE
APPROCHE ÉNONCIATIVE DU ROMAN POLYPHONIQUE

INTRODUCTION	229
--------------------	-----

CHAPITRE PREMIER : LE STATUT ÉNONCIATIF DU NARRATEUR KUNDÉRIEN	231
1.1. Le plan d'énonciation « historique »	233
1.2. Le plan d'énonciation « théorique »	238
1.3. Le plan d'énonciation « pragmatique »	246
1.4. Le plan d'énonciation ludique	252
 CHAPITRE 2 : SCÉNOGRAPHIE POLYPHONIQUE DU DISCOURS RAPPORTÉ	259
2.1. Le discours direct (DD)	261
2.2. Le discours indirect (DI).....	271
2.3. Le discours direct libre (DDL).....	276
2.4. Le discours indirect libre (DIL)	279
 CHAPITRE 3 : VERS UNE STRATÉGIE DE DISTANCIATION ÉNONCIATIVE.....	292
3.1. La modalisation en discours second	293
3.2. Le discours autonymique	296
3.3. Le discours parembolique	300
3.4. Le discours hypothétique	305
3.5. La modalité interrogative.....	311
 CONCLUSION	316
 CONCLUSION GÉNÉRALE	318
 BIBLIOGRAPHIE	323
 ANNEXES	337

