

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MENTOURI DE CONSTANTINE
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

N° :
Série :

MEMOIRE

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de

MAGISTER

Filière : Français

Option : Sciences des textes littéraires

**Une écriture de la nostalgie et une subversion de
l'étrangeté dans L'ignorance de Milan Kundera.**

Présenté par :
Abd elfateh MERTANI

Dirigé par :
Pr Kamel ABDOU

Devant le Jury composé de:

- Présidente : Nedjma BENACHOUR, Professeure U.M.C.
- Rapporteur : Kamel ABDOU, Professeur U.M.C.
- Examinatrice : Farida LOGBI, Docteur Maitre de conférences U.M.C.

2009/2010

En mémoire de Hireche Zahira

*« Tu te rappelles ? Je t'ai écrit qu'il est grand temps,
grand temps que tu reviennes ! »*

Milan Kundera, L'Ignorance, p 44.

REMERCIEMENTS

J'exprime ma profonde gratitude à mon directeur de recherche, Monsieur Kamel Abdou qui a dirigé et encadré ce modeste travail avec beaucoup de patience, compréhension et enthousiasme.

Et je remercie les membres du Jury, Professeure Nedjma Benachour, Dr. Maître de conférences Farida Logbi, d'avoir accepté de lire et de juger mon travail.

Merci aussi à tous mes enseignantes et enseignants du Département de Français, qui tout le long de mon parcours n'ont cessé de m'encourager.

Et mes remerciements vont également à mes collègues Post-Gradués, et à mes amis, ceux qui n'ont pas cessé de m'encourager.

Un grand merci pour les responsables de l'Ecole Doctorale de Français d'ici et d'ailleurs qui nous ont offert un encadrement des plus importants.

Un éternel Merci à Messieurs Yves Citton et Bruno Gelas et à Mme Anne-Marie Mortier pour leur inestimable soutien.

Je remercie également Antoine Boulanger-Rey ami et frère et Nesrine Mansouri qui inspirent aux changements.

A ma mère, mon père et tous les membres de ma famille pour leur amour et patience, sans lesquels ce travail n'aurait pu être achevé.

**Une écriture de la nostalgie et une subversion
de l'étrangeté dans L'ignorance de Milan
Kundera.**

<u>Sommaire:</u>	5
-------------------------------	---

<u>Introduction :</u>	7
-----------------------------	---

Chapitre 1

1/ Hommes et textes en migrations :

- L'Histoire et l'Europe.....12
- L'Europe et La Littérature.....19
- La Littérature et Kundera.....29

Chapitre 2

2/ L'écriture de la variation : Ecriture de la nostalgie

- La discontinuité des faits.....40
- La déchronologisation.....46
- L'ironie et l'écriture.....53

Chapitre 3

3/ La narration et la conciliation des paradoxes : Subversion de l'étrangeté

- L'incommunicabilité.....64
- Les silences qui rapprochent.....71
- L'onirisme et la réappropriation de l'espace.....78

<u>Conclusion :</u>	86
---------------------------	----

<u>Bibliographies :</u>	90
-------------------------------	----

<u>Annexe :</u>	95
-----------------------	----

Introduction

Introduction :

Si la modernité sous-entend, ou exige de rompre avec tout ce qui précède et relève de la tradition, c'est ce que réalise Milan Kundera dans ses œuvres. La postmodernité¹, quant à elle, reste une interpellation de cette modernité, elle est une critique de celle-ci. Ainsi, vus, d'une manière postmoderne, plusieurs faits et phénomènes modernes sont responsables de l'autodissolution de la modernité et de l'avènement de la postmodernité, notamment la consommation de masse et la montée de l'hédonisme. Car la postmodernité est comme la définit Jean-François Lyotard :

« J'ai dit et répété que pour moi "postmoderne" ne signifiait pas la fin du modernisme, mais un autre rapport avec la modernité »²

Un rapport qu'entreprend Milan Kundera, lui qu'on définit comme « un moderne antimoderne » ou un « moderniste acerbe », car ce regard vis-à-vis de la modernité se manifeste clairement dans sa littérature et dans ses essais. Un rapport de génie.

Que ce soit dans les conditions d'écriture ou dans les thématiques abordées, Milan Kundera porte ce regard acerbe et aiguisé ne laissant rien au hasard des choses.

Minutieux et scientifique et littérairement puissant, Kundera a développé un regard, pertinent et justement différent, et il a soulevé de nouvelles questions, car, pour lui, le roman ne cherche pas à montrer ou à avoir à nommer ce qui a été dit

¹ « Le mot est en usage dans le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques. Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science de la littérature et des arts à partir de la fin du dix-neuvième siècle. » in *La condition postmoderne*, Jean-François Lyotard, les éditions de minuit, collection critique, p. 7.

² « Réécrire la modernité », *Les cahiers de philosophie*, N°5, 1988, P. 64.

et ressassé depuis des siècles, mais s'assigne d'autres objectifs dans une perspective d'expérimentation.

D'une part les personnages « Kunderiens « ces » ego expérimentaux »³ sont l'illustration d'une parfaite aventure dans l'univers des hommes et des femmes dans ce continent qu'on nomme Europe. D'autre part, Kundera ne cessera d'investir, à sa manière, le monde du roman et ce depuis son premier roman *La Plaisanterie*⁴, jusqu'à son dernier ouvrage *L'Ignorance*⁵.

Que ce soit dans le roman ou dans l'essai, Milan Kundera nous esquisse des tableaux, des aspects de l'être européen et d'une société européenne déchue du poids qu'elle ne peut plus soutenir. L'homme, l'être et son lourd passé apparaissent comme "insoutenables", suite aux deux Guerres qui ont ravagé les pays pris dans l'engrenage terrible de ces conflits. Tout cela dans cet espace nommé roman, que Kundera définit comme :

*« La grande forme de la prose où l'auteur à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence »*⁶.

Cette même existence qui ne cesse de nous surprendre, Kundera lui-même ne cesse de surprendre son lecteur par la magie de son monde romanesque.

Dans *L'ignorance* il est question d'exil, non pas comme il a été jusque là conçu. Mais au plus profond de cet exil, Kundera a bien scruté et examiné le comportement de ses semblables, ceux qui ont quitté la Tchécoslovaquie, son pays natal. Un "retour-fiction" au pays, qu'entament les personnages du roman est qui reste sustenté à l'incommensurable rêve du retour de tous les exilés, ceux qui ont

³ Milan Kundera, L'art du roman, soixante-treize mots, p.175

⁴ La Plaisanterie, Gallimard, 1973

⁵ L'Ignorance, Gallimard, 2003

⁶ Milan Kundera, L'art du roman, soixante-treize mots, p. 175

quitté leur terre de leur plein gré ou de force. Ils sont partis pour aller s'installer dans "les paradis" de l'époque, les pays de l'Ouest, est-ce, alors, un retour timide à un éden perdu ? Tout autant que la problématique soulevée par cette œuvre de Kundera (*L'ignorance*), ce roman fut tout d'abord traduit en espagnol et édité en Espagne, il fallait attendre un bon moment pour que sorte la version française, n'est-ce pas déjà une forme d'exil d'une œuvre sur l'exil !

Ainsi notre problématique consiste à tenter de déconstruire cet exil pour mieux comprendre ses paradigmes constitutifs dans l'œuvre de Kundera. Comment se traduit cet exil dans la réalité et comment est-il écrit ? Comment est transcrite la nostalgie du retour ? Au même moment, nous relèverons les éléments qui cadrent et définissent la rencontre avec l'autre et avec l'espace dans l'œuvre de Kundera où l'étrangeté s'avère des plus subversive. De ces paradoxes, de cette subversion de l'étrangeté, comment se réalise concrètement leur conciliation, entre incommunicabilité, silence et désir de réappropriation de l'espace ? Dans une perspective thématique, nous tenterons de faire appel, au fur et à mesure, à des notions que nous expliciterons tout au long de notre modeste approche.

À présent, lisons *L'ignorance*.

Chapitre 1

1 – Hommes et textes en migrations

1 - 1 - L'Histoire et l'Europe :

Telle qu'elle est de nos jours, l'Europe n'a cessé d'être nourrie par la sève parvenue des temps anciens, il s'agit d'une Europe qui a connu depuis la nuit des temps des bouleversements tant sur le plan idéologique, culturel, économique, religieux (notamment le schisme qui a opposé l'occident catholique à l'orient orthodoxe) ainsi que sur le plan linguistique.

Il va de soi que l'on ne peut vivre un présent ni envisager un futur en se détachant de ce qu'a été notre passé, c'est ainsi que l'on s'inscrit dans un mécanisme de conditionnement ; on est ce qu'on est, mais on est aussi ce que notre histoire veut qu'on soit.

L'Histoire est donc tributaire de tout un destin. Dans ce monde, cet espace déterminé par les autres, obéissant à l'étiquette et au stéréotype et qui transparaît dans le passage où le narrateur intervient après une discussion entre Iréna et Gustaf :

« Elle ne lui 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). »⁷

L'histoire est un champ inexplorable, où les événements sont incommensurables.

Echappant souvent à une analyse consciente et strictement objective, pour n'être que sujets de fallacieux récits, des discours officiels derrière lesquels se

⁷ Milan Kundera, L'ignorance, p.28

cachent diverses volontés non de construire une mémoire des temps passés, mais surtout faire que cette mémoire ne se souvienne que des moments dignes de l'homme d'aujourd'hui.

L'idéal serait de pouvoir écrire une histoire tronquée des atrocités qui entachent l'Europe des camps de concentrations pour n'avoir, ne voire, ne lire qu'une Europe de la paix et des droits de l'humain.

Mais gardons présente à l'esprit l'idée que la morale n'est pas l'apôtre de l'histoire, et même qu'elles sont souvent antinomique, bien que la morale soit dotée de sagesse, et les oubliettes n'admettent pas d'aussi décisifs moments aussi douloureux soient-ils, car cette histoire qui a tant essayé d'être voilée, risquerait de choquer plus d'un et ne peut être mise dans les oubliettes, car on dit que l'histoire ne s'embarrasse guère de la morale, mais n'empêche que c'est un juge bien sensé et raisonnable, car :

« Il est vrai que l'histoire a existé bien avant la constitution des sciences humaines ; depuis le fond de l'âge grec, elle a exercé dans la culture occidentale un certain nombre de fonctions majeures : mémoire, mythe, transmission de la parole et de l'exemple, véhicule de la tradition, conscience critique du présent, déchiffrement du destin de l'humanité, anticipation sur le futur ou promesse d'un retour. »⁸

Mais il ne faut pas oublier que cette même histoire s'est constituée sur un fond très riche de littérature, épique, tragique et comique vers la fin. Ce n'est qu'avec les premiers historiens Grecs, les précurseurs, en fait que cette science ou discipline a véritablement pris naissance ou a émergé.

L'écriture officielle de l'histoire est nécessairement trompeuse. Tôt ou tard, les enseignements supposés sont contredits et les faits révolus imprudemment sollicités prennent leur revanche, souvent avec fracas, car les polémiques les plus

⁸ Michel Foucault, Les Mots et les choses, p. 378

virulentes se rapportent à l'histoire et engendrent des effets plus ou moins dévastateurs sur la politique, l'économie et par conséquent sur la stabilité même des Etats. La Tchécoslovaquie, conquise, créée, remaniée, reconquise, voulant son indépendance, car faussement marxiste est d'abord considérée comme étant le produit d'une histoire très mouvementée et de tout temps contestée. Kundera en est sans doute le dernier de ses plus grands contestataires.

Le temps passé comme objet et sujet de compréhension est sans cesse redécouvert, relu et reconstitué comme toute connaissance et savoir humain.

Dans le cas du continent européen, peu spacieux, densément habité depuis des millénaires, les conditions géographiques et les longues métamorphoses historiques ont dessiné une destinée, une aventure collective originale, qu'un simple regard sur la carte et un simple comparatisme peut aider à discerner.

Depuis la nuit des temps, de l'homme de Neandertal jusqu'aux européens de nos jours, à cette Europe du 21^e siècle, après avoir appris l'agriculture, (qui s'est développée en Physiocratie) l'homme européen comme ancré dans ses gènes, fut soucieux de cultiver sa force afin de conquérir de nouveaux territoires. Puisque selon sa logique, celui qui possédait le métal le plus solide pouvait espérer l'extension de son territoire aux dépens de ses voisins, aussi à l'âge de pierre succéda l'âge du cuivre, suivi ensuite du bronze enfin celui du fer, ainsi furent conquis les Celtes, les Slaves et quelques tribus germaniques et scandinaves.

Avec les Grecs, la première civilisation européenne puissante, connaît un développement considérable et surprenant. Elle fait de la mer Méditerranée le centre économique et culturel du monde. Vers 800 avant J.-C : un modèle culturel et politique s'élabore, les grecs sont unis de par leur conscience d'appartenance à la même collectivité (contrairement au voisins appelés, les barbares) après la tyrannie, l'oligarchie s'est instaurée la démocratie. On assiste donc à la floraison du théâtre, de la philosophie, de la science, de l'histoire.

Mais la Grèce est aussitôt conquise par les Romains, c'est désormais une vaste contrée romaine qui proliféra davantage en s'emparant outre de la Grèce, de plus d'espace, d'autres terres, l'esprit européen a bien été forgé sur les cimes ancestrales de la « volonté de puissance ». La nature a accordé à l'Europe des chances remarquables...

La pénétration des mers et océans dans les îles et presqu'îles, les réseaux de grands fleuves lents permettaient la construction de ports, la circulation des marchands, la multiplication des marchés et des foires. Cet ancien monde agraire se reflète dans les traditions, qui, de l'Ecosse aux Balkans, répètent des calendriers très semblables, des rites de fêtes liées aux cycles des récoltes...

Ces modes de vie des champs ont duré du Haut Moyen Age à nos jours, ces innombrables générations de paysans et rentiers du sol tendent à disparaître. Ceci engendrera cette aristocratie avare de valeurs et de richesses qui se constituera en véritable système politique et qui par ricochet des siècles plus tard enfantera par la négation la Tchécoslovaquie, qui elle-même donnera naissance par une autre négation tout aussi douloureuse, Kundera.

Il faut aussi signaler que la relative unité religieuse de l'Europe en est aussi un trait essentiel. C'est dans le 9^e siècle que presque tous les peuples de l'Europe se sont convertit dans la foi chrétienne. Malgré toutes les querelles, toutes les guerres et les massacres, ces peuples se retrouvent unis non dans une seule église, mais dans une même foi ; catholiques romains, orthodoxes, réformés et aussi fidèles du judaïsme partagent des valeurs morales cohérentes qui consciemment ou non créent, façonnent leurs comportements. L'athéisme et la libre pensée modernes sont eux-mêmes des produits propres à la cosmogonie chrétienne. Ces élans et scrupules plus ou moins intériorisés se veulent universels et sont respectés en d'autres lieux du monde, mais nulle part avec le même enracinement millénaire, et Kundera nous donne une définition assez personnelle — de cette unité de l'Europe —, voire très ancrée dans une réalité qui est celle où il a vu le jour comme dans ce même continent où le roman a vu le jour :

« Au Moyen Age, l'unité européenne reposait sur la religion commune. À l'époque des Temps modernes, elle céda la place à la culture (art, littérature, philosophie) qui devint la réalisation des valeurs suprêmes par lesquelles les Européens se reconnaissaient, se définissaient, s'identifiaient. »⁹

Kundera, sans le dire, d'ailleurs il n'a pas besoin de le dire, donne la primauté à la littérature, car selon lui, c'est elle seule qui sait réunir toutes les autres disciplines en les faisant converger, mais aussi toutes les contestations en les fédérant.

Le mur de Berlin aurait-il chuté sans Kundera, Soljenitsyne ... ?

Car dès leurs origines, les nations qui se formaient en Europe ont suivi des règles de droit, venues de l'Empire romain, elles y ont ajouté des coutumes forgées dans leurs villages et, très tôt, elles ont adopté des modes de gouvernement raisonnés. Le système des monarchies européennes, généralisé dès le 12^{ème} siècle, admettait la représentation des sujets dans des assemblées des corps de dignitaires et des communautés d'habitants, appelées Communes, ou Etats.

Ces lois sont toujours en vigueur pour la plus grande part. Entre ces rois siégeant dans leurs conseils et discutant avec les députés de leurs villes et puis les démocraties parlementaires contemporaines, en dépit des épisodes de révolutions et de guerres civiles, on assiste à une continuité logique, qui a mené à la communauté européenne actuelle. Est-ce une suite logique ou une répétition de l'Histoire et le « Mythe de l'éternel retour »

Certes, la conception politique de l'Etat souverain et de ses institutions participatives n'est pas apparue seulement en Occident, mais ce sont ses développements européens complexes et durables qui ont offert les modèles les plus féconds au cours des trois ou quatre derniers siècles.

⁹ Milan Kundera, l'art du roman, p.154

Car à partir du 15^{ème} siècle, par esprit de commerce, de prosélytisme ou de connaissance, ils se sont engagés dans des navigations transocéaniques. Une vision mondialiste actuelle serait tentée de parler de conquêtes impériales plus que de découvertes, il s'agit en tout cas d'une mise en communication de tous les espaces du globe qui fut entreprise effectivement par ces marchands et soldats des caps de l'Europe. Etrange coïncidence, que l'usage du mot « Marchands » est utilisé à notre époque par des « chasseurs de bon de commande » dans une logique « de marchandisation de l'univers » serait-ce là une raison de la présence de Gustaf, et ces faiseurs d'images, cette « Prague des cartes postales » qu'Iréna :

« Se dit qu'il n'existe pas pour elle de lieu plus étranger que cette Prague-là. Gustafstown. Gustafville. Gustafstadt. Gustafgrad. »¹⁰

Gustaf qui incarne d'une certaine manière le parfait capitaliste dans notre roman ? :

« Il avait suggéré à sa firme d'ouvrir une agence à Prague. Le pays communiste n'étant pas commercialement très attirant, l'agence serait modeste, pourtant il aurait l'occasion de séjourner là-bas de temps en temps »¹¹

On pourrait ne pas ironiser et être ironisant face à cette « Ironie de l'histoire », car il faut dire enfin que le modèle européen s'étend bien sûr aussi aux plus effroyables déchaînements de violence des deux guerres mondiales et du communisme, — comme système ou régime totalitaire qui a donné naissance à Jdanov¹², et notons le clairement que Kundera lui-même fut victime de *Jdanovisme*—. Ces épisodes se rattachent sans conteste à des philosophies de l'histoire échafaudées dans les crises et les passions des sociétés européennes, car nul n'a cru aussi féroce sans doute à l'histoire autant que les européens avec les extrémismes et toutes les manifestations de violence qui en a découlé.

¹⁰ L'ignorance, p. 128

¹¹ L'ignorance, p.27

¹² Jdanov, Andreï (1896-1948) homme politique, théoricien du « réalisme socialiste » et la doctrine des blocs, qui a été l'un des principaux acteurs du raidissement idéologique de l'U.R.S.S stalinienne des années 1947-1953, "Jdanov, Andreï" Encyclopédie Microsoft® Encarta® en ligne 2008

On ne cesse de le répéter, le passé ne doit pas être envisagé et constitué en termes de gloires ou de désastres. Il est révolu, immuable ; il ne doit s'aborder qu'en objet de recherche, en élément de connaissance. Cette démarche de volontaire neutralité scientifique est elle-même un attribut intellectuel de nos universités.

Il est toutefois permis à un historien européen de considérer que les puissants traits collectifs du passé de ce continent justifient une attention particulière. Son destin ayant si longtemps servi de modèle ou d'objet de terreur doit au moins susciter l'intérêt de ses héritiers et leur désir de mieux se comprendre. Donc de mieux comprendre et entreprendre un présent. C'est — sans vouloir anticiper — la grande question même de l'Ignorance de Kundera.

Et pour bien se défendre, Kundera semble déclamer que :

« Les derniers temps paisibles où l'homme avait eu à combattre seulement les monstres de son âme, les temps de Joyce et de Proust, furent révolus. Dans les romans de Kafka, de Hasek, de Musil, de Broch, le monstre vient de l'extérieur et on l'appelle Histoire ; elle ne ressemble plus au train des aventuriers ; elle est impersonnelle, ingouvernable, incalculable, inintelligible – et personne ne lui échappe. C'est le moment (au lendemain de la guerre de 14) où la pléiade des grands romanciers centre-européens aperçut, toucha, ainsi les paradoxes terminaux des temps modernes »¹³

De ces temps anciens, ces temps modernes qu'on ne sait s'ils sont révolus ou pas, demeure une question des plus complexes, et dont les réponses se trouvent peut-être en dehors de son champ lui-même, celui de l'Histoire en tant que science ?

L'écriture de Milan Kundera a toujours été ancrée dans une perspective de corrélation et de réconciliation de plusieurs disciplines dans un seul corps, qui est le roman.

¹³ Milan Kundera, l'art du roman, p. 22,23.

Et l'Histoire, celle de l'Europe est un des thèmes les plus récurrent dans son écriture, qu'elle soit romanesque ou théorique.

1 – 2 - L'Europe et la littérature :

Il est évident que lorsqu'on parle de l'Europe et de la littérature, nous nous trouvons confronté à une tâche difficile. Puisque nous ne pourrions en aucun cas résumer cette donnée, où cette quête en quelques mots, en quelques lignes, voire en quelques pages, vu l'importance et la dimension des deux notions.

Mais ce que nous allons tenter à travers notre travail c'est de projeter cette notion qui est « l'Europe et la littérature » qui n'est pas réductible à la notion de littérature, qui la mettrait et l'engloberait dans un contexte géographique défini par des frontières géopolitiques, mais juste essayer de bien cerner le rapport de cette Europe avec la littérature en général et plus particulièrement avec le roman. Et de là, la voir en tant que « contexte médian » qui donne à l'Europe cet honneur d'être celle qui a donné à la littérature un enfant assez précoce et précieux, en l'occurrence le roman.

Car comme nous l'avons vu, le mythe a existé, qui est cette littérature « orale », l'Europe — comme les pays d'orient, comme ceux des autres continents — a connu cette forme de littérature, cette tradition de « raconter » qui se manifeste par l'« oralité ».

Puis par l'écriture l'« Eliade » et l'« Odyssée » et surtout cette dernière représente un des premiers textes de la littérature universelle, Homère a eu cet honneur ce privilège, et sans oublier que l'« Eliade » et l'« Odyssée » ont d'abord été oraux. C'est sous l'ordre de Pisistrate¹⁴ qu'elles furent retranscrites.

C'est des Mythes qui sont venus de loin, commencés au plus profond de l'histoire de l'humanité et qui nous reviennent en permanence dans les textes et qui nous aident à nous interroger sur nous même et à nous questionner sur leurs rôles.

¹⁴Pisistrate, (v. 600 av. J.-C.-527 av. J.-C.), Pisistrate général et homme politique athénien, tyran d'Athènes de 560 av. J.-C. à 527 av. J.-C., fils d'Hippocrate. Il fut promoteur d'une des premières versions écrites de l'œuvre d'Homère. Il fonda la première bibliothèque publique et organisa des concours de tragédies. Source « Pisistrate » Encyclopédie Microsoft® Encarta® en ligne 2007 <http://fr.encarta.msn.com> © 1997-2007 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

Pour la notion de Mythe plusieurs définitions ont été donné, que ce soit dans les travaux de Georges Dumézil, de Roger Caillois et de Mircea Eliade nous garderons celles de ce dernier qui montre que pour les profanes le mythe est d'une part :

« Le Mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté »¹⁵

Et d'une autre part Mircea Eliade voit dans l'histoire que véhicule le Mythe, un mystère, un secret car :

« On voit donc que l'histoire narrée par le mythe constitue une connaissance d'ordre ésotérique, non seulement parce qu'elle est secrète et se transmet au cours d'une initiation, mais aussi parce que cette connaissance est accompagné d'une puissance magico-religieuse »¹⁶

Tout un univers est l'univers des mythes, car oscillant entre sagesse des « dieux » et expérience des « hommes », le mythe offre plusieurs vérités que l'homme a tenté de vérifier et d'essayer d'en faire l'expérience, mais reste à suivre le parcours initiatique, et de s'en sortir avec une vérité ?

Dans le roman que nous abordons il est question d'un mythe le « Mythe d'Ulysse » ou le « Mythe du Grand Retour » et de son histoire dans cette épopée du retour ou le narrateur pose une question importante :

« Je me demande : L'odyssée, aujourd'hui, serait-elle concevable ? L'épopée du retour appartient-elle 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

¹⁵ Mircea Eliade, Aspects du Mythe, p. 15

¹⁶ Ibidem

Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait rien pu connaître autour de lui »¹⁷

Car c'est lointain, c'est de la plus profonde Histoire que les mythes nous viennent. Et le mythe devient corollaire de l'éloignement, la mémoire étant par définition fabulatrice et incertaine. Dès que l'éloignement intervient, le mythe naît et prend forme. Il devient ainsi synonyme de nostalgie.

Certes la mémoire aime exagérer, c'est sans doute pour son propre confort. En exagérant elle crée des mythes et en créant des mythes elle devient nostalgique, en devenant nostalgique, elle désire le retour, en désirant le retour elle réécrit le mythe, l'« Odyssée ».

Oser poser une question de la sorte est impensable, vu la définition de Mircea Eliade, car le Mythe est sacré.

Est-ce là une remise en question du Mythe du Retour ? Une démythification ? Mais une chose sur laquelle, on ne sait si nous pourrions tergiverser sur le fait que dans l'histoire véhiculée dans le mythe, il y a un enseignement, ce même enseignement que tente de pouvoir acquérir l'Histoire comme discipline.

« Mémoire, mythe et transmission de la parole ». Mais il s'agit de ne jamais oublier que la vénérable littérature a préexisté à l'histoire, celle d'Hérodote et Thucydide.

Aussi complexe que cela puisse paraître, la définition du roman reste tout de même une tâche, O combien difficile car l'ambiguïté et l'enchevêtrement des faits qui ont accompagné son évolution hypothèque encore une fois la possibilité d'arriver à mettre une définition aussi exacte de la notion de roman.

¹⁷ Milan Kundera, L'Ignorance, p. 55

Néanmoins, ce qu'on peut retenir, est que la définition du roman, tient épistémologiquement dans la logique aristotélicienne. En effet, la théorie d'Aristote a permis tout simplement une catégorisation du discours. À titre d'exemple cette catégorisation a considéré le poème comme récit, une mimésis dont l'intérêt ne se limite pas à reproduire son objet combien même en faire une histoire toute proche du vraisemblable donc de la réalité. Ainsi la littérature est une mimesis qui tend vers le vraisemblable considéré comme un sous-genre, le roman est absent de la théorie antique, où seul le poème et de surcroît le vers peut raconter des faits. L'idylle. Un élément essentiel, pris en charge par le dramaturge en créant les personnages à qui il confie l'énonciation. De ce fait, la question qui vient à l'esprit et qui s'impose est, quel est le sort réservé au récit non versifié et non dramatique ? Jugé sans valeur, il fut tout bonnement rejeté plutôt banni dans l'antiquité par Aristote.

On peut alors dire que l'histoire du roman reste tributaire du Mythe qu'il raconte, du jugement qu'on se fait de l'histoire qu'il transmet. Dans ce cas de figure, il est indéniable de préciser que le roman parvient tout de même à manipuler l'histoire racontée avec des précisions, ironies sur les événements, remémorés et réactualisés. Le roman constitue alors la mémoire de l'imaginaire collectif, mis à la disposition de la réceptivité individuelle.

On peut alors dire que la fiction est une création au sens magique du terme, création difficile à admettre comme vraie ou fausse, comme il serait juste de dire que le roman s'apparente à l'épopée. Dans cette optique, il est tout de même évident de considérer la littérature comme ambiguïté dont l'essence même n'est que le mensonge et où la réalité se montre plus réelle que le rêve. D'ailleurs, l'illustration parfaite de cette particularité du roman est Don Quichotte de Cervantès où la folie romanesque réactualisé ses lecteurs ainsi que ses rêves.

« Le roman est un genre de l'art littéraire. Le discours romanesque est un discours poétique, mais qui, en effet ne cesse pas dans la conception actuelle

du discours poétique, fondée sur certains postulats restrictifs. Cette conception, au cours de sa formation historique, d'Aristote à nos jours, c'est orienté sur des genres définis, "officiels", et se trouve liée aux tendances historiques précises de la vie, des idées et des mots. Aussi, toute une suite de phénomènes sont restés en dehors de ses perspectives »¹⁸

Cependant, dans une certaine perception, il fallait attendre d'une certaine manière le 17^{ème} siècle, pour que le roman émerge comme genre littéraire. C'est la réception qui a donné espoir au « roman ». Car c'est la catharsis du roman où la perception du lecteur qui le considère ou qui peut le juger intéressant à l'instar de la fable jugée trop extraordinaire, voire « invraisemblable ».

Ensuite à partir du 18^e siècle, les romans anglais sont publiés en France. Restant fidèle à la tradition aristotélicienne, Fielding revendiquait l'épopée comique en prose. Son récit, parodie de Pamela de Richardson est en prose. Ainsi ce qu'il tient de noter est que le renouvellement théorique s'est fait indépendamment de toute théorie, il est le résultat de la valorisation de la nouveauté et le mépris pour tout stéréotype. Autrement dit, on peut penser que le souci majeur ne réside pas dans le signifiant, mais dans sa relation avec le réel.

À plus forte raison Diderot insiste sur la participation du lecteur donc sur la réception. Reconnaisant à Richardson le pouvoir de transporter le lecteur dans une vie seconde où tout devient possible. Ainsi Cervantès tout comme Diderot, nous font partager leur « dessin » leur « univers », ils s'adressent directement à nous. Nous les lecteurs.

En Europe, le 18^e siècle fut un siècle français puisque toute l'Europe se mit à l'école Française du fait que celle-ci continuait à dominer par ses écrivains, ses idées, sa culture et sa civilisation. Et jusqu'au jour d'aujourd'hui, la France est le pays de la littérature.

¹⁸ Bakhtine, esthétique et théories du roman, p.94

Tendant vers le réalisme critiquant sa propre réalité, loin du côté romanesque de cœur. De ce fait Hegel qui considère que le roman est une épopée bourgeoise moderne, distingue entre la poésie (exaltation du « Moi ») et la prose des circonstances, celle qui peint les choses comme vraies.

Indéniablement, ce siècle est marqué par la naissance du roman, revendiquant la vérité artistique, vérité qui se manifeste chez beaucoup d'auteur... de l'époque. En se référant à l'origine du mot qui est dérivé du « réel » trouvant son origine dans « *Réalis* » du latin, lui-même dérivé du mot « *Res* » qui signifie chose.

S'opposant à l'orthodoxie des classiques et à l'excessivité des romantiques, les réalistes conçoivent le roman en relation avec le réel, du visible et du compréhensible. Ils s'inspirent de l'aspect social de l'homme considéré le plus visible et le plus varié touchant directement à la vie sociale, celle de la majorité.

Réalisme ou roman d'analyse, ses personnages sont de toutes les classes. Balzac et tant d'autres, restent, tout de même l'exemple type de l'écriture au profit et pour le peuple.

Précurseur du réalisme, Balzac fait face à l'état civil et adopte une démarche aussi scientifique que théâtrale pour rendre intéressant son drame à quatre mille personnes « personnages » vivant dans une même société caractérisée par ses classes, donc pas uniforme. Œuvre majestueuse, la comédie humaine est structurée en trois parties. Tout d'abord les effets qui se résument aux sentiments et la vie. Ensuite, les causes, donc les interrogations se résument au pourquoi ? Et sur quoi ? Enfin, les principes, partagés entre études des mœurs, des comportements, des rapports entre humain, études philosophiques et études analytiques...

Pour une meilleure compréhension du 19^e siècle, il faut remonter à la révolution française, qui a mené la France vers la création d'une République. Là, il serait intéressant de citer le cas Zola qui fait partie de la lignée d'écrivains qui se sont imprégnés de politique, d'une conscience politique, d'une maturité politique... philosophe et penseur, il a contribué à la redéfinition du statut du « personnage ».

Le personnage type rassemble les traits des autres personnages, il est réaliste, sa vraisemblance lui assure l'amour du public, public qui s'y identifie.

En cela l'auteur cherche à faire de l'influence du personnage réaliste un enseignement. Un roman qui reflète, qui parle au nom de la société, qui se dit porte-parole du peuple, qui s'approche de lui et qui partage son « pathos ».

Flaubert, de son côté annonce une ère où la littérature devient une interrogation sur le réel, la réalité et, de surcroît, sur la littérature. Acerbe il est et ne cache pas son dégoût du romantisme :

« Pour exprimer exactement son trouble, son dégoût et sa colère, Flaubert prend le contre-pied de l'esthétique et de la morale fusionnelles du romantisme. Contre le mensonge des concepts flous et du cœur sur la main, il invente un art de la distance, de la précision méticuleuse et de l'impassibilité (...) On affirmera dans les universalités, mais Flaubert a déjà mis les choses au point après Madame Bovary : « on me croit épris de réel tandis que je l'exerce ; car c'est par haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je ne déteste pas moins la fausse idéalité dont nous sommes bernés par le temps qui court » »¹⁹

Le temps qui court. Le monde change, le monde est terni par les sciences et la technologie, les usines, les machines... le verbe est prisonnier. Les aventures se muent en voyages dans la nature, le naturalisme, une errance dans les artères des villes, puis tout changeant, les formes deviennent des symboles.

Le symbolisme à cœur battant à cœur freinant le désordre dans l'ordre des choses, l'expérimentation, l'aventure rimbaldienne. L'alchimie. Et le roman se heurte contre son présent, il est ce qu'il est. Qu'il donna les prémices d'une aventure singulière, dont un des précurseurs serait peut-être Proust :

¹⁹ Pierre Lepape, Le pays de la littérature, Des serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre. P.493-494

*« C'est un fait que le premier grand renouvellement du roman au 20^e siècle, sera avec Proust, un renouvellement bergsonien : dans le cadre d'un roman presque entièrement à la première personne, ce qui constitue la substance même de *A la recherche du temps perdu*, ce sont les aventures de la mémoire, les évènements de la conscience ; le réalisme même social et psychologique – car il y a aussi une dimension balzacienne de la recherche – se trouve intégralement intériorisé. »²⁰*

Au 20^{ème} siècle, le roman espère devenir la forme dominante de l'expression littéraire. Le roman exploite d'autres champs investit d'autres lieux de la pensée et des expériences humaines, il veut être pluridisciplinaire. Pour ne pas s'éloigner de son temps et de ce fait le roman apparaît alors comme le miroir de l'homme et du monde. Mais on peut remarquer un tournant important que beaucoup d'auteurs conçoivent comme essentiel voire capital, ce qu'on dénomme par l'« Après Auschwitz ». Le scandale.

Cependant à partir des années 50 et 60 se développe une tendance de la littérature française qui sera nommé d'après un article d'Emile Henriot dans le journal *Le monde* en 1957 et un recueil d'articles d'Alain Robbe-Grillet, intitulé « Pour un nouveau roman » en 1963 :

« L'apparition publique, au milieu des années 1950, de ce qu'on nomme à la hâte le « Nouveau Roman », ne semble pas remettre en cause l'équilibre de ce système. Tout esthétique, sa revendication d'un renouvellement des formes romanesque du réalisme est accueillie avec faveur du côté de chez Sartre. La responsabilité d'un écrivain est aussi engagée dans le choix des formes. »²¹

Le temps de Sartre est bien là.

²⁰ Henri Lemaître, *Dictionnaire Bordas de littérature Française*, p. 740, 741

²¹ Pierre Lepape, *Le pays de la littérature, Des serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*. P. 672

Cette tendance regroupe en fait des « Personnage », des auteurs au style différent voire hors du commun, tel qu'Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute et tant d'autre.

Un point commun regroupe ces auteurs, ils sont tous pour le rejet des normes du roman traditionnel et pour une forme renouvelée. Une rupture avec toutes les formes scolastiques héritières du roman balzacien, de la forme structurée : chronologie, fiction, personnage, psychologie, intrigue née d'un rapport cause à effet, ... construction d'une pseudo réalité, lisible dans leurs écritures.

À cette structuration les auteurs, romanciers du « nouveau roman » opposent une structuration qui narre une aventure d'un ou plusieurs personnages qu'avec ce que Ricardou nomme comme l'« aventure d'une écriture »... objet, temps, espace..., s'entremêlent pour donner une autre manière d'écrire d'exploitation de ce champ qu'on nomme littérature et plus précisément dans le roman.

Avec Claude Simon, la mémoire n'est plus celle de Proust, mais elle vient sous forme de fragments, de découpages, ou de collages, dans ses surgissements inconscients et sa spontanéité *in-controlables*. Une autre écriture, une écriture des élucubrations.

Une aventure dans le monde du rêve et de l'inconscient entre symbolisme, parnasse, dadaïsme et surréalisme... les expériences de ses annonciateurs a donné de force au roman de pouvoir affronter une réalité qui d'une manière aussi simple le dépassait. La technocratie d'*Armanche* et de Julien Sorel, n'est plus celle des temps rouge et noir, mais celle des paradoxes terminaux.

Car face à l'objectivité et l'impartialité intégrale du nouveau roman, un autre accès sollicite le roman, l'ouverture, au contraire, subjectivité, dont la forme littéraire la mieux adaptée est bien l'autobiographie et ce qu'on nomme par autofiction.

Ainsi, de part et d'autre du roman distinctement dit, semblent se développer des genres littéraires opposées et parallèles, qui ne se rattachent au roman que par des liens relativement étranges, le « nouveau roman » et le récit autobiographique, avec les multiples variantes que peuvent revêtir l'un et l'autre. Et c'est le temps proprement dit des « fictions singulières ».

Est-ce que c'est dans ces fictions que se situe Milan Kundera ?

1 – 3 La littérature et Kundera :

La littérature comme technique « art » recherché, ne cesse de nous plonger dans des univers, où les formes et les sens s'entremêlent et s'estampent dans l'écriture.

Un procédé millénaire, une création, un singulier pluriel. Kundera un singulier à l'époque des singularités, et une œuvre qui s'entretient dans une logique de continuité et de l'Héritage des « premiers » romanciers.

Parler de l'écriture de Kundera, car le romancier est aussi théoricien et essayiste. Trois œuvres de critique littéraire. *L'art du roman, les Testaments trahis et le Rideau* sont des œuvres de grande érudition et d'un savoir-faire assez au point, voire pointu. Une recherche, une expérimentation, car comme tant d'écrivains et romanciers ils redécouvrent :

« Le goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement (...) prêts aussi à plonger dans le réel qu'avait déserté une grande part de la littérature, à s'installer dans l'arrière-fond de la province, dans les banlieues populaires : autant d'espace depuis longtemps laissés en jachère. Le passé aussi est revisité, l'Histoire reconquise »²²

L'expérience ou les expériences d'écriture ne s'achèvent jamais au risque de tomber dans le piège du « tout dit » et du « tout écrit » que rien ne reste à dire et que rien ne reste à écrire.

Kundera de part son « laboratoire » examine comme un « Bon » chercheur le monde qui l'entoure et il en ressort avec des diagnostics, où s'entremêlent

²² *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, p, 6

réflexions philosophiques et essais, puisque l'art de la prose de Kundera est sans aucun doute un art d'érudition et d'exception.

Pour lui :

« L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique et je ne cesserai de répéter que c'est là son irréparable échec intellectuel. »²³

Cet échec intellectuel, Kundera essaye de le dépasser, par tous les moyens et essaye de se réapproprier l'essence de la littérature voire l'essence du roman dans ses écritures.

Cependant de *La plaisanterie* et de *L'insoutenable légèreté de l'être* à *l'Ignorance*, Kundera ne cesse de renouer avec l'héritage de tous les écrivains qui l'ont précédé, et loin pour autant d'être dans l'esprit de synthèse :

« Car pour rester dans l'histoire du roman : C'est à Rabelais que réagit Sterne, c'est Sterne qui inspire Diderot, c'est de Cervantès que se réclame sans cesse Fielding, c'est à Fielding que se mesure Stendhal, c'est la tradition de Flaubert qui se prolonge dans l'œuvre de Joyce, c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman, c'est Kafka qui fait comprendre à Garcia Marquez qu'il est possible d'écrire autrement »²⁴

Il rompt avec toutes les formes, s'accapare de l'essentiel, le caractère propre et « immaculé » de son œuvre est sans équivoque son art. Ne pas sortir de cette logique de la continuité, d'une histoire de la littérature, d'une conscience collective, un regard sur l'histoire du roman, un art, l'art du roman.

Car Kundera constate que :

²³ Le Rideau, p 49 « Die weltlittérature »

²⁴ Ibidem

« Il ne faut jamais l'oublier : les arts ne sont pas tous pareil ; c'est par une porte différente que chacun d'eux accède au monde. Parmi ces portes, l'une d'elles est réservée en exclusivité au roman. »²⁵

Et pour mieux expliciter Kundera continu en affirmant :

*« J'ai dit : en exclusivité, car le roman n'est pas pour moi un “genre littéraire”, une branche parmi les branches d'un seul arbre. On ne comprendra rien au roman si on lui conteste sa propre Muse, si on ne voit pas en lui un art **sui generis**, un art autonome.*

Il a sa propre genèse [comme nous l'avons vu] “situé à un moment qui n'appartient qu'à lui” ; il a sa propre histoire rythmée par des périodes qui lui sont propres. »²⁶

Car de l'antiquité, puis à Rabelais et Cervantès les formes se sont juxtaposées, et les valeurs avec, mêlant toutes les diversités qu'a pu cumuler cet art du roman avec la participation de toute une histoire littéraire, les expériences de chacun, de chaque poète, écrivain, romancier au risque de les oublier, de les méprendre et de ne pas leur donner leur juste valeur, dans cet univers qui est l'art du roman.

Et toujours dans une logique d'interrogation, le roman interroge les romans qui l'ont précédé et le véritable romancier ne va pas réécrire ce qui a été déjà dit, car le romancier tente :

« ... de voir ce qu'ils [les prédécesseurs] n'ont pas vu, de dire ce qu'ils n'ont pas dit »²⁷

²⁵ Idem, p77

²⁶ Ibidem

²⁷ Idem, p 29

Car l'œuvre littéraire n'exprime pas un déjà vu, ou un déjà cité, mais c'est une recherche dans les « intervalles » de l'existence singulière, une expérience personnelle, un regard singulier – propre — sur le monde et l'Histoire.

Une suite de rencontre et d'interprétation. Lire un temps d'arrêt sur image. Interpréter son propre regard et lui donner des formes dans cet acte ancestral qui est l'écriture, l'écriture d'un roman est toujours avec ce regard neuf sur les choses.

Chercher et opter pour la création, l'invention et le dévoilement de l'inconnu, et à prendre comme jadis ce fameux slogan Rimbaudien *du départ dans l'affection et le bruit neuf*.

« Un départ dans l'affection et le bruit neuf »²⁸, pourrait donner un sens à l'écriture romanesque, mais aussi à l'intrigue, une intrigue où s'entrecroisent personnages et Histoire. Les personnages de Kundera sont ou ressemblent aux européens, mais reflètent une phase caché d'eux, un détail qu'ils ont oublié une rature qu'ils n'ont pas effacé complètement, qui reste et demeure en eux, ces « ego expérimentaux » comme aime bien les nommer Kundera sont confrontés à l'Histoire.

Que ce soit dans ses écrits fictifs ou dans les essais Milan Kundera s'attache à un héritage venu de la plus profonde histoire des temps modernes.

Puisque ce qu'il revendique d'une façon très directe et très singulière, c'est l'art du roman, qu'il s'agisse d'ailleurs de *L'Art du roman* ou des *Testaments trahis*, c'est avant tout la possibilité d'être compris, une alternative, un pari. L'expérience de l'écriture de Kundera va au-delà de toutes les attentes.

Son art, à savoir, replacer la vérité sur sa propre pratique d'écriture ; le roman comme nous le connaissons est un espace d'expérience, et il n'y a pas autre

²⁸ Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, départ, p. 21.

mot pour mieux expliciter cette expérience que ce mot lui-même. C'est-à-dire que l'emploi du mot expérience stipule une démarche scientifique et loin d'être scientifique.

Si le roman s'impose comme le lieu, l'espace où chacun des personnages mérite d'être compris, l'essai peut, de manière analogue, — dans les plus profondes artères du roman — être envisagé comme le territoire où le romancier réclame cette même attention. Être compris, car comme le démontre clairement Chvatik:

« L'art du roman n'est pourtant pas l'œuvre d'un théoricien systématique soucieux d'être à la fois exhaustif et objectif. C'est une poétique de la création personnelle de l'auteur : Kundera la définit lui-même comme la "confession d'un praticien, qui n'a pas les moindres ambitions théoriques". Les réactions à cette publication prouvent toutefois qu'elle constitue quand même une importante contribution à la poétique du roman européen de la deuxième moitié du 20^e siècle, qui sort de l'impasse des expériences du "nouveau roman" comme de l'éclectisme de la postmodernité littéraire qui revient à des formes de récit dépassées. »²⁹

Milan Kundera n'a pas été choyé par la critique Tchèque ou étrangère, et l'essai lui offre une possibilité de répondre. Ce « moderne acerbe » qui est Kundera lui-même s'est refusé depuis longtemps à être un personnage médiatique et d'être un « People » qui se déplacerait d'un continent à un autre, d'un plateau de télévision à un autre, il refuse même de donner des interviews aux journalistes.

Peut-être n'est-ce pas autre chose que la protection de ce champ, dans lequel se manifeste sa propre activité créatrice, son génie, son art.

Le roman, produit européen, né sous la sphère de l'Europe, dans ce continent que l'histoire a modelé, a enrichi et a nourri par tant de circonstances

²⁹ Chvatik, Le monde romanesque de Milan Kundera, p. 195

douloureuses soient-elles, car dans le meilleur et dans le pire l'histoire s'est unie avec l'Europe. Cependant comme nous l'avons vu d'une manière concise l'histoire de l'Europe a bien été parsemée d'évènements. Et que l'expansion de l'Europe a fait qu'elle se mélange à d'autres cultures et que le commerce établit depuis des siècles ne fut pas seulement celui de la marchandise, mais celui des livres et du savoir contenu. Et que les plus hargneux des chercheurs de la littérature de l'Orient pourraient ne pas attribuer la parenté à l'Europe mais bien à l'Orient et l'extrême Orient. Même si Aujourd'hui encore, avec son essai Le rideau, Milan Kundera proclame et d'une façon des plus propre à lui que même cette Europe n'est pas à la hauteur des exigences du roman, il y voit

« [...] l'incapacité de l'Europe à défendre et à expliquer (expliquer patiemment à elle-même et aux autres) l'art le plus européen qu'est l'art du roman, autrement dit, à expliquer et à défendre sa propre culture »³⁰.

On discerne donc ici que le problème, ou le souci d'imposer la légitimité de son propre discours sur le roman est certainement beaucoup moins anodin qu'il n'y paraît, ce qui n'est pas tâche facile, car Kundera n'adjoint pas seulement des commentaires, mais théorise son écriture, et l'introduit dans un processus où s'entremêlent pensées, réflexions, philosophies...

Car il s'agit, de bien montrer comment son mode de pensée et ses manières de voir les choses peuvent se regrouper dans un seul espace, un amalgame de significations, pluridisciplinaire, où Kundera renoue avec des formes classiques tout en étant maître de son époque. Il pense et repense le monde, car le roman offre cette possibilité de repenser le monde.

Ainsi, que ce soit dans l'essai où dans la fiction Milan Kundera laisse entrapercevoir, comment il voit l'Europe, cette Europe même qui l'a accusé :

³⁰ Milan Kundera, *les testaments trahis*, p. 40

« L'accusation d'eurocentrisme portée contre Kundera est potentiellement plus fallacieuse. Le mot, venu à la littérature via le vocabulaire des politiciens contemporains, traîne avec lui un relent d'impérialisme nostalgique. Cette étiquette ne convient pas à Kundera. Non seulement elle occulte son authentique sentiment d'admiration pour le roman américain (tant latino que nord-américain), mais elle méconnaît totalement la signification particulière, extrêmement personnelle, de l'idée d' (Europe) dans ses romans et dans ses essais. »³¹

Kundera aspire d'une manière assez importante et toute son œuvre confirme son objectif, d'essayer d'explicitier son projet esthétique. Mais malgré tous ses efforts, Kundera fut et demeure une cible assez importante pour ses détracteurs.

En tant qu'écrivain, romancier, Kundera à maintes et maintes fois pénétré par ses écrits - roman ou essais – le cœur des problèmes que subissait son pays natal en particulier et l'Europe en général. Car il est à noter que le centre du problème et ce que nous constaterons plus tard dans notre travail se trouve essentiellement dans les rapports entre les hommes eux-mêmes, au niveau de leur communication. Le problème réside dans l'incommunicabilité entre les personnages de la scène artistique, culturelle et l'esprit du temps.

En bref, le roman depuis la période de Cervantès de Rabelais s'est vu attribué une mission qui tenterait de mettre à jour le monde comme il est, ou comme il se doit de l'être avec les différents tons qu'on peut employer. On peut dès lors se demander si, de l'essai, ne dépend pas la possibilité – dans l'univers du possible — de l'esprit du roman.

L'Essai devient le miroir qui fléchit et où ré-fléchit le romancier. Une source dans laquelle le romancier puise l'essence magnétique de son œuvre à savoir

³¹ Maria Némcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, p 16

la réflexion et l'art du roman. *L'art du roman, Les testaments trahis* et dernièrement *Le Rideau* sont les témoins transcrits de ce siècle où :

« L'accent que met Kundera sur la forme du roman relève de son intérêt constant pour la musique. Il faut rappeler que c'est par la grande porte de la musique qu'il a pénétré dans le monde de l'art ; à quinze ans, il a commencé d'étudier la composition musicale auprès de Pavel Haas et Vaclav Kapral, et la pratique du piano a fait partie intégrante de sa vie pendant sa jeunesse ; la musique a été le premier langage artistique qu'il a parfaitement maîtrisé. Et c'est précisément la musique, développant son "langage" sur la base d'une forme autonome et non pas d'une norme rationnelle, qui a enseigné à Kundera qu' (en art la forme est toujours davantage que la forme), qu'elle est en même temps élaboration dynamique du sens d'une œuvre d'art.³²

En ce sens, la musique en tant qu'art de la composition a donné une forme à l'écriture de Milan Kundera. Cependant après avoir fait l'expérience et avoir appris à "Jouer" de la musique classique, Kundera s'est orienté vers le jazz – et son essence polyphonique — qui est sans aucune complaisance l'art de la composition musicale par excellence, puisque d'une part, la structure du Jazz est complexe, et d'une autre part le Jazz permet ou rends accessible la création, l'aventure, et l'exploitation d'autres horizons.

Et Kundera fusionne entre technique, (*loin de la vision virulente heideggérienne de la technique qui la voit comme celle qui risque de priver l'homme (l'être pensant) de son essence (de sa faculté de pensée)*)³³, et spiritualité au sens le plus large. Cette même spiritualité par laquelle l'Europe s'est tant confédérée et même déchirée, mais là, nous entendons par "esprit" cette force majestueuse qui nous gouverne par tant de mystère, cette même force qui a donné naissance au roman de Gargantua, Pantagruel et Don Quichotte.

³² Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p 197

³³ Voir annexe, Kafka, Heidegger, Fellini

Kundera s'est posé plusieurs questions, l'une des plus extraordinaires est celle-ci :

« 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 est née. Il me plait de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de dieu »³⁴

³⁴ Milan Kundera, l'art du roman, p 191

Chapitre 2

2 – L'écriture de la variation :
Écriture de la nostalgie.

2 -1 - La discontinuité des faits :

Dès le début du roman, une des voix principales, incarnée par Iréna, expose, poussée par l'enthousiasme de son amie parisienne Sylvie face à la « révolution » qui se déroule en Bohême, nostalgique du retour au pays.

Ce désir nostalgique est dès les premières phrases introduit par la voix du narrateur, qui, à travers un « éclairage étymologique », donne la définition de la nostalgie en tant que « souffrance de l'ignorance » et nous résume l'épopée fondatrice de toute nostalgie : l'*Odyssée*. Ulysse étant resté sans nouvelle aucune de son royaume et des siens, tout au long de son périple, l'*Odyssée*. Ulysse revient, tout au long de son retour il ne cesse de penser à sa Pénélope ; la femme aimée, il revient vers son Ithaque, son pays natal :

« Ulysse est le héros du *nostos* »³⁵

Par, cette rétrospective venue de la plus profonde littérature, et ce retour vers le mythe d'Ulysse, Kundera nous relate l'histoire de plusieurs personnages Iréna, Josef, Gustaf... et les autres.

Kundera use d'un savoir-faire de génie et nous raconte leur histoire chacun indépendamment, certes il les fait croiser dans le roman, mais chacun est indépendant. Il nous révèle leur histoire et le narrateur intervient de temps à autre clairement pour poser un commentaire... mais chacun se manifeste par sa propre voix, usant d'une stratégie empruntée à la musique, Kundera à partir de plusieurs voix investit et exploite un thème ou plusieurs thèmes, en les modelant jusqu'à l'infini :

« Si l'on examine de plus près la poétique du roman de Kundera, en particulier la structure formelle de ses textes romanesques, on s'aperçoit

³⁵ Jankélévitch, L'irréversible et la nostalgie, la nostalgie, p 350.

qu'elle s'inspire fortement de la musique. Cela vaut aussi bien pour le développement polyphonique des thèmes, la succession des motifs et des variations suivant le principe du contrepoint, que pour la variété d'instrumentation des thèmes et des motifs, les changements de tempo et la claire articulation du texte. »³⁶

Tout est clair dès le départ, le ton y est donné directement et sans équivoque. Les thèmes sont déjà là, on sait dès l'abord de quoi va parler le roman et laisse le champ ouvert.

En autres termes : le thème de l'ignorance, comme celui de la nostalgie n'est pas modifié, mais il est soumis à une inflexion continue, à une exploration des ses connexions et résonances les plus profondes et inattendues, afin d'atteindre son essence. Car avec ce jeu :

« Il laisse (...) entrevoir que toute histoire peut se raconter de différente façon, que son sens peut s'interpréter de différentes manières, et que la fiction choisie n'est jamais qu'une simple possibilité entre autres. »³⁷

Cette recherche de l'essentiel si elle rend nécessaire une condensation de la matière et une réduction de la structure, elle ne sacrifie ni l'ampleur thématique ni la complexité du monde.

Tout en maintenant, et en préservant la chose essentielle, car :

« Seule la note qui dit quelque chose d'essentiel a le droit d'exister »³⁸

De ce jeu synthétique Milan Kundera approche les différents thèmes de son écriture, avec la mise en œuvre d'un système de polyphonie. Tout au long du récit

³⁶ Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p 197

³⁷ Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 16

³⁸ Milan Kundera, *L'art du roman*, p91

Kundera relie deux thèmes celui de la nostalgie et de l'ignorance, qui tous les deux viennent ou proviennent d'Iréna et de Josef, qui tous les deux entament leur retour.

Chacun de ces récits apporte, véhicule des points de vue différents sur l'histoire racontée. La recherche personnelle d'Iréna, la douce folie de Josef et sa quête... et Gustaf l'anti-Ulysse.

Kundera relate leur récit et les fait croiser dans cet espace, le seul qui regroupe l'histoire de chacun d'eux, le récit personnel de chacun des personnages... ils participent tous à la narration et surtout par le biais du rêve, l'onirisme.

L'histoire de l'« Ignorance » — que vit chacun des personnages — constitue l'unité de l'action romanesque :

« Plus que l'unité d'action, c'est donc le thème qui, à travers tous ces changements, demeure l'élément essentiel de la cohérence romanesque. Chez Kundera, en passant par tous les changements et variations, le thème s'enrichit d'une nouvelle valeur philosophique (...) ce glissement de catégorie sémantique en catégorie philosophique est nécessaire, car il permet le télescopage de l'individuel et de l'historique dans un même thème »³⁹

Kundera comme un maître, perfectionne dans un musée plusieurs tableaux, tableaux de nostalgiques : Iréna et Josef. Ils sont telles des figures, voire des « figurines », car l'auteur élabore une stratégie, une stratégie polyphonique et picturale... une composition d'un univers, et une *recomposition* d'un monde... dès les premières lignes du roman le ton est donné, le premier tableau nous est présenté Iréna/Sylvie, qui donne déjà le ton de l'action, et qui nous donne le thème, un des thèmes de ce roman « le retour » il est question de retour d'un « Grand retour ».

³⁹ Eva Legrand, *l'esthétique de la variation romanesque, L'infini*, p 59

Sylvie son amie parisienne déclenche le processus du retour... qui commence par des questionnements ! Et entame son investigation au même niveau que :

« Le développement polyphonique des thèmes, la succession des motifs et des variations suivant le principe du contrepoint »⁴⁰

Le processus de retour est en marche, elle revient dans son pays dans sa ville, dans sa Prague. Puis vint un autre tableau, une surprise, une grande surprise. Ce même processus de retour enchaîne une série d'événement, par hasard, par coïncidence ou par hasard coïncident, Iréna rencontre Josef un autre personnage important dans le roman, elle le rencontre dans l'aéroport dans cet espace où règne l'anonymat, un espace d'« anonymat », l'anonymat de la foule.

Iréna le reconnaît, mais lui non, il ne sait même pas qui elle est, et il fait semblant de la connaître, de la reconnaître.

Le récit continu, chaque tableau est présenté à part et représente un moment donné, une durée de ce retour. De ce « Grand Retour »

Les rencontres se font multiples, chacun de son côté et chacun essaye de renouer avec son passé et de retrouver des traces de ce passé. Josef et Iréna se quittent et se donnent rendez-vous, car Iréna ne veut pas le perdre encore une fois, car ce qu'on perd une fois et que l'ont retrouve ne peut être perdu encore une fois. Mais chacun est mis dans une réalité, dans son propre réel... une vérité ! Iréna se confronte à sa réalité, elle vit un cauchemar que ses rêves d'émigration lui avaient présenté quand elle était à Paris.

Le défi esthétique du roman de Milan Kundera est parfaitement celui-là : à partir d'un seul noyau, d'un seul thème, d'une seule interrogation, qui fuit à l'infini d'un personnage à l'autre, d'une situation existentielle à l'autre, à la recherche

⁴⁰Op. Cit.

infinie de son essence, arriver à extraire une structure, une image essentielle de la totalité du monde. Ce qu'on nomme par ailleurs l'« art de la fugue ».

Et comme le démontre clairement cette définition sur le roman que donne Kundera dans son art du roman :

« La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence. »⁴¹

Essentielle parce qu'elle constitue une forme de pivot narratif duquel chaque personnage part de ses pérégrinations mentales, mais aussi géographiques – Iréna, sa mère, Josef, Gustaf— vers lequel il revient aussi pour céder la parole et la scène à un autre protagoniste qui part à son tour et ainsi de suite.

Et même lorsque deux — ou plusieurs, Iréna parmi ses amies de retour à Prague — personnages sont ensemble, demeure palpable entre eux cette image essentielle de « l'ignorance », ignorance de l'autre, d'un ailleurs, d'un ailleurs en soi qui par un juste retour — le retour — des choses, provoque, déclenche la nostalgie, laquelle n'est pas tout à fait satisfaite, parce que demeurera toujours, cette expérience d'un ailleurs, qui a fait que les personnages ont été dans l'ignorance un temps plus ou moins long et irrémédiablement écoulé, décidément consumé.

Le lecteur, par la magie invisible de Kundera – comme toutes les magies — se met à son tour à être nostalgique parce qu'il se retrouve en situation d'ignorance, le fond de pensées, le patrimoine existentiel, le patrimoine nostalgique, ne lui étant pas accessible, Kundera s'est arrangé pour garder une image d'« ignorance » envers ses personnages.

⁴¹ Milan Kundera, Art du roman, p. 175

Le lecteur même restera sur sa faim, et demeurera en suspens perpétuel, car il n'apprendra rien de définitif sur ces personnages nostalgiques qui à la fin se « dissipent » et s'évaporent, chacun allant vers un destin sur lequel tout est ignoré.

Le récit, parce qu'en définitive c'est ainsi que se termine et d'une manière abrupte.

Le narrateur intervient, dans l'histoire avec des réflexions, ses propres réflexions et ainsi il donne une autre dimension au texte, à l'histoire racontée. Car le roman nous offre plusieurs possibilités :

« Le roman en tant que forme artistique autonome ne saurait se réduire à la narration ; il comporte aussi des éléments de méditation, des éléments essayistiques lyriques et dramaturgiques, et surtout il a sa propre phénoménologie immanente, avec une unité spécifique entre la signification et la forme. »⁴²

Tous ces passages d'un thème vers un autre thème d'une variation sur un seul thème et ce va-et-vient de la narration d'un personnage vers un autre... l'histoire de chaque personnage de chaque mouvement est racontée sur un fond d'histoire, car en retrouve Chez Kundera :

« L'intention polyhistorique et son impératif polyphonique tendent vers une synthèse romanesque plus précise et plus condensée... »⁴³

Tous ces éléments, toutes ces histoires, font entremêler les éléments du texte entre les récits de chacun des personnages et l'Histoire en tant qu'arrière-plan, et vu la manière avec laquelle Kundera nous présente les choses, avec cet art de la « fugue » romanesque tout cela créent une certaine discontinuité des faits dans le roman.

⁴² Kvetoslav Chvatik, Le monde romanesque de Milan Kundera, p. 191

⁴³ Eva le grand, l'esthétique romanesque chez Kundera, p. 57

2 – 2 - La déchronologisation:

« Le Grand Retour » le mythe vivant tout le temps renouvelé que ça soit dans l’Ulysse de lord Alfred Tennyson, poète anglais du 19e siècle ou dans l’*Ulysse* de James Joyce⁴⁴ et plus récemment dans le *Chien d’Ulysse*⁴⁵ de Salim Bachi..., ce mythe qui inspira et inspire tant d’artistes, cet espace intarissable qui est le mythe d’Ulysse, car :

« Comme Ulysse aux oreilles hermétiques, l’artiste aujourd’hui prétend refuser l’appel des mots : il craindrait de s’abîmer contre les récifs des choses ; mais il répète le Mythe en modulant à l’infini sa crainte, dont il fait une œuvre : n’est ce pas là l’épopée nostalgique de l’écrivain moderne »⁴⁶

Sans oublier que, Homère était moderne pour ses contemporains et d'une certaine manière, il a eu le mérite de le rester. Les grandes œuvres ne « vieillissent » pas. Elles restent éternellement modernes et « jeunes »

Ulysse « *Odusseus* » héros de légende, mythe récurrent, qui donna son nom à l’Odyssée, un récit, une épopée, un long poème antique grec de 12000 vers attribué à Homère, où il nous relate le long voyage de retour du grand Ulysse, roi d’Ithaque vers sa « ville natale », après la fin de la guerre de Troie.

Ulysse est vénéré pour son Héroïsme, son intelligence et sa ruse, d’une sagesse et d’une éloquence majestueuse..., n’était-il pas roi ? N’est ce pas là les traces d’un lien avec Hermès, dieu des inventeurs, des voleurs et des voyageurs et dont la tache aussi est d’accompagner les âmes et leurs ouvrir les portes de la mort, mais aussi d’un monde dont nul n’a jamais rien su de véritable ?

⁴⁴ Ulysse, James Joyce, 1922.

⁴⁵ Salim Bachi, Le chien d’Ulysse, 2001.

⁴⁶ Dictionnaire des types et caractères littéraires, p 19

Des aventures et des péripéties que le dieu de la mer Poséidon régenta sur le chemin du retour d’Ulysse, qui a tué son fils Polyphème le Cyclope, déchaîna orages, tempêtes et tremblements de terre. Rendant le retour du Roi laborieux incertain et difficile.

L’aventure devint une mésaventure pénible et désagréable où Ulysse perdit tous ses compagnons de voyages, ceux dévorés par le monstre Polyphème le cyclope et d’autres qui se sont laissés enchanter par le chant des sirènes, voix mélodieuses, voix de la littérature, des mots savamment agencés, voix de l’épopée aussi qui jamais ne se taira.

Dans L’ignorance, le narrateur raconte une histoire, qui est le propre de la littérature. Le fil de l’histoire se tisse au fur et à mesure du déplacement, des mouvements et des variations existants dans le texte. Les corps sont omniprésents dans les espaces.

Kundera s’interroge sur l’Europe, s’immerge dans le texte dans les motifs et dans les digressions, dans l’espace du texte, il se fond dans les mots, s’ajuste aux éléments du monde romanesque qui le construisent.

Et du fait même de la biographie de Kundera. La biographie explique bien des choses quoi qu'en dise la critique moderne — l'autofiction semble envahir, vigoureusement et continuellement son roman l'Ignorance — comme il est montré dans cette citation :

« Par mes expériences et mes goûts, je suis un Centre-Européen. J’ai été formé beaucoup plus par Janacek, Kafka, Musil que par Debussy ou Proust. Mais au milieu de ma vie, ma femme et moi avons émigré en

France. Cet évènement est le plus décisif de toute mon existence, il est la clé de ma vie comme de mon travail »⁴⁷

Il ne nous raconte pas sa biographie, loin de faire une autobiographie, il nous transpose dans son histoire, mais l'Histoire de son Europe, le regard d'un exilé qui fut obligé de quitter son pays, sa vie, son monde à lui, sa Prague. Kundera dissident, se justifie, justifie son choix politique, mais aussi son choix littéraire, thématique, esthétique,... bref son écriture romanesque et également théorique et existentielle.

Exilé politique, Kundera comme Iréna s'installe en France et refait sa vie. Mais peut-on refaire sa vie ? Semble nous interroger le roman au fil de la lecture et au fil des brisures et des ruptures incessantes.

Exilé et nostalgique comme il se doit pour tout exilé, l'auteur comme ses personnages, comme Ulysse, vit à cheval sur deux pays, deux cultures, deux temps, deux systèmes politiques... deux vies. Ce qui a forgé chez lui cette culture de l'intermittence et de la « discontinuité », de la « déchronologisation », lorsqu'il s'agit de la narration.

Cette conception rejoint une forme de code esthétique maximal qui rejoint une pure signifiante et pure narration tant aussi maximale ! Kundera, comme Ulysse, comme ses héros... consomme le temps par intermittence par déplacement en contrepoint, par transfert. Car même Kundera est nostalgique dans le roman.

Et c'est Kundera nostalgique, qui revient au texte fondateur, à l'Odyssée. Il en convient que Kundera est un dissident politique et dissident littéraire. Il revient à l'Odyssée il la définit comme :

⁴⁷ Milan Kundera, La Francophonie ça existe, in, Le monde romanesque de Milan Kundera, Chvatik, voir Annexe.

« C'est à l'aube de l'antique culture grecque qu'est née L'Odyssée, l'épopée fondatrice de la nostalgie. Soulignons-le : Ulysse, le plus grand aventurier de tous les temps, est aussi le plus grand nostalgique. Il alla (sans grand plaisir) à la guerre de Troie où il resta dix ans. Puis il se hâta de retourner à son Ithaque natale, mais les intrigues des dieux prolongèrent son périple d'abord de trois années bourrées d'évènements les plus fantasques, puis de sept autres années qu'il passa, otage et amant, chez la déesse Calypso qui, amoureuse, ne le laissait pas partir de son île. »⁴⁸

L'exil fait que l'exilé déchronologise son temps. L'essentiel des efforts de l'exilé consiste à être nostalgique, c'est quoi alors donc la nostalgie ? Kundera nous la définit à partir de l'étymologie du mot comme :

« La souffrance causée par le désir inassouvi de retourner »⁴⁹

La nostalgie chez Kundera est synonyme de souffrance au premier lieu et en second lieu elle naît d'une contradiction, — car cette souffrance peut avoir plusieurs degrés, selon les circonstances —, car ce passage du roman l'explique mieux :

« Les émigrés regroupés dans des colonies de compatriotes se racontent jusqu'à la nausée les mêmes histoires qui, ainsi, deviennent inoubliables. Mais ceux qui ne fréquentent pas leurs compatriotes comme Iréna et Ulysse, sont inévitablement frappés d'amnésie. Plus leur nostalgie est forte, plus elle se vide de souvenirs. Plus Ulysse languissait, plus il oubliait. Car la nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire, elle n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance. »⁵⁰

⁴⁸ L'Ignorance, p 13

⁴⁹ Idem, p 11

⁵⁰ Ibidem, p 36

Jankélévitch, conçoit la nostalgie comme :

« L'ambivalente mélancolie du souvenir, la délectation douce-amère qui à la fois envoûte et attriste »⁵¹

Car chacun des personnages est venu alimenté par une force, une force qui peut se différencier d'un être à un autre, d'un personnage à un autre. Chacun a reçu un stimulus qui a déclenché le processus de retour : Iréna poussée par Sylvie son amie parisienne et qui au fond d'elle sentait une légère tristesse due à ses rêves-cauchemars ce « doux-amer » et Josef qui revient après pour faire le deuil de sa femme, cette dernière qui lui a fait faire une promesse, qui consiste à revenir vers son Ithaque natal.

À être nostalgique c'est-à-dire à se livrer à cette vaine tentative d'unifier le temps et de récréer une chronologie. La suture n'est envisageable que lorsqu'on revient sur les lieux que l'on a quittés et que l'on remet le temps en marche, car il se sera arrêté depuis.

Dès lors on se rend compte d'une autre nostalgie et d'un autre arrêt du temps, ceux du pays d'accueil. Et ainsi de suite. Jamais plus les choses ne seront comme elles furent. Car la Déchronologisation s'installe. Ulysse d'abord, Kundera ensuite, mais aussi Iréna, Josef... tentent de réunir leur temps bouleversé, emporté par les tempêtes des déportations et réussissent mal.

Mais le récit est là. Il arrive à la rescousse et permet de domestiquer et d'appivoiser toutes ces ruptures en les mettant en scène, en les créant et par là en neutralisant leur effet destructeur. Le temps guérit tout, disent les sagesses populaires, mis lorsque c'est lui que l'on regarde comme source de mal, comment

⁵¹ Jankélévitch cité in Philippe Robert-Demontrond « *la nostalgie : du refus de l'altérité à la quête de l'ipséité* » www.arobase.to

guérir ? Sans doute par la destruction du temps, par la déconstruction du temps par la déchronologisation.

L'onirisme est fortement mis à contribution, car quand on est trop nostalgique on peut se permettre de rêver et dans le rêve se fait l'essentiel de la littérature et du récit. Mais le rêve a ceci d'essentiel : il ne se conforme à aucune chronologie et à aucune organisation.

Lorsqu'Ulysse pose le pied à Ithaque, lorsqu'il caresse familièrement le vieil olivier, tout concourt à faire de ce moment privilégié de retrouvailles, un moment de rêve. Un moment où le temps se fige, s'arrête, hésite, semble évoluer à rebours, flotter, sans fixation, sans repères. Le temps se déchronologise lui-même, étant en situation d'écart maximal entre deux événements séparés par des millénaires.

La nostalgie étant, le propre de l'exilé et prenant en forme d'un rêve, celui-ci se situant en dehors du temps, le nostalgique c'est-à-dire l'exilé authentique vit lui aussi en retrait du temps et déchronologise sa vie. Ne dit-on pas, lorsqu'on est spatialement très éloignés de personnes très chères : « que sont-ils en train de faire en ce moment ? », car l'on considère que ces personnes vivent dans un autre temps.

D'où la déchronologisation à fleur de texte dans l'ignorance de Kundera. L'auteur lui-même semble se demander continuellement que sont-ils en train de faire, les tchèques à chaque instant du roman? Qu'ont-ils fait depuis mon départ ? Les mêmes interrogations lancinantes reviennent en filigrane chez chacun des personnages.

Excepté Gustaf, sans-patrie au sens sentimental du terme, car ne se sentant attaché à aucune terre. C'est l'archétype de l'Européen qui dès, la chute du mur de Berlin, s'est senti partant chez lui, les modes de vie ne diffèrent par fondamentalement d'un pays à l'autre.

De même que lorsque Irena retrouve Prague, ses rues, ses amis, un arrière-plan de rêve semble se dessiner, se profiler derrière ces faits, qui eux aussi sont donnés en pointillés, sans succession, sans rapport de cause à effet, sans lieux, si ce n'est ceux de la mémoire, en situation de passivité, car partie vérifier le fondement même de sa nostalgie. Prague, sa Prague était-elle toujours telle qu'elle se l'imaginait ? Ses amis, sa famille ? Se trouve-t-elle dans la même disposition d'esprit ! La reconnaîtraient-ils ? Reconnaitraient-ils son exil ? En somme les mêmes questions que se pose, en substance Ulysse.

Questions qui dissipent des millénaires de temps. Surtout à l'échelle européenne où toutes les différences se sont subitement estompées, ainsi que les frontières d'ailleurs. Différences et frontières qui naguère ponctuaient, marquaient le temps. À ce titre, Kundera affirme :

« La période des paradoxes terminaux incite le romancier à ne plus limiter la question du temps au problème proustien de la mémoire personnelle, mais à l'élargir à l'énigme du temps collectif, du temps de l'Europe, l'Europe qui se retourne pour regarder son passé, pour faire son bilan, pour saisir son histoire, tel un vieil homme qui saisit d'un seul regard sa propre vie écoulée. D'où l'envie de franchir les limites temporelles d'une vie individuelle dans lesquelles le roman jusqu'alors a été cantonné et de faire entrer dans son espace plusieurs époques historiques... »⁵²

Et la nostalgie permet se retour où que le passé ressurgisse de notre plus profonde histoire qu'elle soit d'ordre collective où personnelle. Et ce processus de retour ou de resurgissement du passé donne au roman de Milan Kundera, une forme de déchronologisation qui n'est pas celle des auteurs du nouveau roman, mais ressemble à cette perspective qu'on retrouve dans l'esthétique moderne.

⁵² Milan Kundera, L'art du roman, p. 28

2 – 3 - L'ironie et l'écriture :

Dans l'univers du roman, il n'y a pas de certitude, il n'y a pas de vérité, ni de révélations, un monde de fiction, un monde d'expérience, d'expérimentation même où les auteurs, écrivains et romanciers expérimentent, chacun un projet d'écriture, une interprétation, un code esthétique de leur temps. Un espace donc de jeux dans lequel les situations et leurs conditions sont mises à l'épreuve et s'entremêlent toutes dans un monde hérité de Rabelais et de Cervantès, ancré au profond des choses, dans les tréfonds de l'Histoire, mais toujours de... revenir à l'essentiel, au premier « récit pur ».

Revenir au mythe, aux mythes. Car le roman a cette faculté d'interroger le mythe, voire le démythifier. Une démythification d'un monde sacré. Usant de l'ironie et de l'humour, le roman crée le paradoxe avec le sacré et une cohabitation de deux univers, le roman comme forme d'interrogations existentielles voire ontologiques dans un monde d'incertitude et le monde sacré du mythe qui est le monde des « dieux », de la certitude, des croyances fondatrices des cultures et plus encore... Le roman ne va pas à l'encontre du mythe, il n'essaye pas de le profaner ou de le mettre en doute, mais s'interroge sur ses possibilités de présence sur un fond d'Histoire, dans un monde d'affirmations et de conceptions relatives.

Un monde d'expérimentation, un monde de jeux, la distance ludique. Le narrateur jouant avec les personnages, que ce soit Irena, émigrée de la fin du siècle dernier ou Ulysse « le grand nostalgique » ramené des plus profondes ères, pose, interpelle le lecteur sur des situations et laisse le champ à l'interrogation avec une manière ludique voir même "ironisante", car le ton ironique — qui se montre ironique — clairement assumé vis-à-vis du personnage, de l'auteur, et des plus grands penseurs, parce qu'il a désavoué tous leurs espoirs.

En montrant la crainte de leurs certitudes de leurs faits et gestes et surtout de leurs désillusions. Kundera, le romancier est peut être le seul artiste à surmonter

l'ironie du temps. Parce qu'il peut consigner des temps ou des temporalités paradoxales dans un roman et ainsi il est le seul à se montrer ironique vis-à-vis du temps. Ce qui est un juste retour des choses, la biographie de l'auteur montrant que le temps pris dans les événements, s'est montré assez ironique envers lui :

« 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 confrontations complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les rapports ironiques à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris. »⁵³

Homère glorifiant le retour d'Ulysse, le « Grand retour » et son désir nostalgique de revenir à Ithaque sa ville natale et y retrouver sa femme Pénélope et son fils Télémaque, et laisse Calypso comme une poupée de cire que nous contemplons et qui nous regarde ;

« 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 »⁵⁴

Ironisant peut-être sur ce statut de Pénélope, car n'oublions pas que cette dernière n'a jamais eu Ulysse à elle seule, à elle toute seule. Ulysse était le roi d'Ithaque, il avait des devoirs envers son peuple, son royaume, ses soldats, les autres rois de Grèce. Pour preuve il abandonna tout ce monde pour assumer pleinement son rôle de roi. Alors que Calypso a possédé Ulysse, à elle seule, exclusivement en dehors de toute cette concurrence.

⁵³ Milan Kundera, les testaments trahis, p 237

⁵⁴ Milan Kundera, L'Ignorance, p 15

Le passage suivant montre clairement la force de frappe ironique de Kundera : il ironise sur ceux qui voudraient s'apitoyer sur Calypso. Et le narrateur intervient pour mieux donner le ton :

« Calypso, ah Calypso ! Je pense souvent à elle. Elle a aimé Ulysse. Ils ont vécu ensemble sept ans durant. On ne sait pas combien de temps Ulysse avait partagé le lit de Pénélope, mais certainement pas aussi longtemps. Pourtant on exalte la douleur de Pénélope et on se moque des pleurs de Calypso. »⁵⁵

Combien même on pourrait mettre des synopsis, des schémas, les réponses ne sauraient être réduites à de simples commentaires, sinon nous serions tenté d'ironiser à notre tour et dire que Pénélope vivra toujours le malheur de voir son Ulysse vieillir, devenir lentement sénile sous ses yeux et elle-même n'échapperait pas à ce destin.

Le 20e siècle a profondément changé les comportements et les mœurs, c'est le siècle de la vitesse, des mass médias et de l'écriture intimiste, « in » personnelle. Notre vie est réduite à des simples numéros, à un ensemble de chiffres. L'espace est régit par des codes et une numérotation, et les personnes aussi, les cartes d'identités, une immatriculation, numéro de téléphone,... Et il ne reste aux artistes, aux poètes, aux romanciers que le pouvoir de nous faire sortir de ces « Codes barres » en usant du ton ironique :

« Seul le géomètre ne dit que ce qu'il dit ; le poète ne dit pas ce qu'il dit, dit ce qu'il ne dit pas, tantôt plus, tantôt moins, autre chose enfin ! Pourtant ce sont des mots qui servent à nous faire oublier les mots ; pour volatiliser la matière, il nous faut d'abord accepter la matière, et l'artiste le sait bien, qui s'installe dans le monde des corps figurés. En cela consiste sans doute l'acrobatie du " style " ; à tout moment nous

⁵⁵ Ibidem

devinons, derrière la lettre, la secrète respiration de l'esprit, et à tout moment le poids de la lettre risque de nous retenir au sol. Pour lire ce qui n'est pas écrit, pour entendre ce qui n'est pas proféré, il faut que le silence se peuple. Nous dansons ainsi sur une corde tendue entre le trop et le trop peu, entre l'esprit famélique qui a voulu s'envoler d'un seul coup et l'esprit beau parleur à qui les mots ont fait oublier le sens »⁵⁶

Et dans *l'ignorance*, les personnages du roman sont comparés à Ulysse le nostalgique et où le narrateur déclare dans cet ordre d'idée :

« Je me demande, l'Odyssée, aujourd'hui serait-elle concevable ? L'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque ? »⁵⁷

Et ce faisant Kundera pose très subtilement un point de méthode. À chaque époque ses textes repères. L'Odyssée, authentique est de tous les temps, les autres Odyssées qui ont apparus n'éclipseront jamais la première, l'originelle.

Oui l'Odyssée appartient à toutes les époques, dans la mesure où elle permet à celui qui ne s'est jamais éloigné de chez lui d'être pleinement nostalgique, de revendiquer légitimement ce droit à la nostalgie. Mais de nos jours l'Odyssée serait dénaturée parce que la planète est devenue un village, relié par un réseau ou des réseaux d'information et parce que le développement du savoir, a instauré l'esprit scientifique, celui de la vérification et de l'enquête !

À supposer qu'un Ulysse puisse exister aujourd'hui, il reviendrait chez lui dans un avion à réaction aidé par un G.P.S. et dans l'intervalle aurait téléphoné à Pénélope et lui dire qu'il était de retour. Mais n'oublions pas que les textes religieux, une autre forme de littérature ont inventé la nostalgie. Qu'est ce que Ulysse comparé à Adam ? Adam le premier, donc l'authentique extra-terrestre à être

⁵⁶Vladimir Jankélévitch, l'ironie, p, 49-50

⁵⁷ Milan Kundera, l'Ignorance, p, 55

exilé sur terre. Toutes les migrations et les pérégrinations ultérieures des humains ne seront que simples ballades !

Seule l'Odyssée d'Homère est concevable à son époque et à la nôtre, c'est ce qui fait la force et le dynamisme de la littérature ! Et c'est ce qui fait qu'aujourd'hui, il ne saurait exister des Odyssées neutres et impersonnelles telles que celles de Josef, d'Irena et de tous les autres !

L'odyssée est même devenue un long voyage intellectuel, rêveur, psychologiquement labyrinthique et spatialement, temporellement fixé. L'esprit étant toujours en quête du nouveau, de l'inédit, la planète étant désormais un village, il ne reste que la littérature à l'humain pour être nostalgique pour voyager, et pour consommer ses retours, réconfortant parce que chers à l'intellect et à l'identité foncière de celui-ci.

La « vingtenne » d'Irena et de Josef n'est pas meublée d'épreuves quasi-insurmontables comme celle d'Ulysse, mais de réflexions et de monotonies répétées à l'infini. La répétition de l'histoire, l'histoire se répète.

Le mythe qui se répète qui coexiste avec les éléments, avec les personnages, avec Iréna qui vivait et vit avec sa solitude, tout le temps seule, seule à se voir dans un miroir, trouve le moment de se regarder dans une vitrine dans les rues de Paris et de Prague. Poursuivant ainsi l'admiration du reflet isolé dans cet espace du miroir, hors d'atteinte de tout, et insaisissable derrière cet espace poli dans ces deux sens du terme : poli pour réfléchir de façon maximaliste et poli parce qu'il fixe le temps, le fige et cache ses effets destructeurs.

« Comment concilier le désir des hommes et le désir d'être belle à leurs yeux ? D'abord, elle avait cherché un compromis (voyages désespérés à l'étranger où personne ne la connaissait et où aucune indiscretion ne

pouvait la trahir), puis, plus tard, elle était devenue radicale et avait sacrifié sa vie érotique à sa beauté »⁵⁸

Elle, seule, dans sa chambre, avec sa solitude, le livre est là, présent, l'objet, l'Odyssée en danois :

« Seule dans la chambre pendant quelques moments, elle a ouvert le minibar et à pris trois petit flacon de divers alcools. Elle en a débouché un et l'a bu, elle a glissé les deux autres dans son sac qu'elle a posé sur la table de nuit. Elle y aperçu un livre en danois : l'Odyssée »⁵⁹

Cette traduction montre l'universalité de la littérature et son caractère inaliénable. Elle montre aussi que l'exil une fois véritablement consommé devient aussi un exil linguistique.

Josef qui vient du Danemark a ramené avec lui l'Odyssée, en danois, mais pas en tchèque ! L'Odyssée a voyagé, elle a été traduite en plusieurs langues, et voilà qu'Irena et Josef se trouvent en train de discuter sur :

- « Moi aussi, j'ai pensé à Ulysse, dit-elle à Josef qui revient*
- *il a été absent du pays comme toi. Pendant vingt-ans, dit Josef.*
 - *Vingt ans ?*
 - *Oui, vingt ans exactement.*
 - *Lui au moins était heureux de revenir*
 - *Ce n'est pas sûr. Il a vu que ses compatriotes l'avaient trahi, et il en a tué beaucoup. Je ne crois pas qu'il ait pu être aimé.*
 - *Pourtant Pénélope l'aimait. Peut-être.*
 - *Tu n'es pas sûr ? »*

⁵⁸ Milan Kundera, l'ignorance, p 164

⁵⁹ Milan Kundera, l'ignorance, p 165

Encore une fois ce monde de la relativité, de l'incertitude revient, mais revient comme un chant nouveau, cette discussion (qui vient du mot latin *discussion* qui veut dire secousse), ou ce dialogue entre Irena et Josef nous donne une conception réaliste de l'Odyssée, et peut-être est-ce ça ce qu'on ignore ?

Car comment peut-on revenir, voir et regarder ses compatriotes, la où il y' a eu trahison où on a été trahi, la trahison ? Et nous n'insérons aucun commentaire.

Mais juste après, d'une manière assez surprenante, à la fois dramatique et comique, le dialogue se transforme, avec un arrière-plan mythique, dans un chamboulement des événements rien n'appartient à qui que ce soit : la situation se mue en une situation quasi-comique :

« J'ai lu et relu le passage de leurs retrouvailles.

D'abord, elle ne le reconnaît pas. Ensuite, quand tout est déjà clair pour tout le monde, que les prétendants sont tués, les traîtres punis, elle lui fait toujours subir des nouvelles épreuves pour être sûre que c'est vraiment lui. Ou plutôt pour retarder le moment où ils se retrouveront au lit.

— ce qui peut se comprendre, non ? On doit être paralysé après vingt ans. Est-ce qu'elle lui a été fidèle pendant tout ce temps ?

- Elle ne pouvait pas ne pas l'être. Surveillée par tous. Vingt ans de chasteté. Leur nuit d'amour a du être difficile ? J'imagine que pendant ces vingt ans, le sexe de Pénélope s'était resserré, rétréci.

- Elle était comme moi.

- Comment !

- Non, n'aie pas peur ! s'écrie-t-elle en riant. Je ne parle pas de mon sexe ! il ne s'est pas rétréci ! »⁶⁰

Voilà comment l'Odyssée millénaire se trouve être une affaire de sexe, d'obscénité et d'érotisme. S'inquiétant sur le sort de Pénélope, enfin sur le sort de

⁶⁰ Ignorance, p 166

son coït ? Voilà que les silences et les solitudes se changent en un spectacle où tout est permis. Irena use de gros mots, de son « *Ithaque natale* »⁶¹ et cette « *obscénité excite Josef* »⁶² qui ne peut s'empêcher tous les plaisirs que lui offrent ses instants de retrouvailles, des retrouvailles qui ne vont que dans un seul sens, oui dans le sens où il n'y a qu'Iréna qui le re-trouve car elle l'a déjà rencontré auparavant et que Josef ne s'en souvenait même pas.

Les deux, Irena et Josef sont dans une « *entente totale* »⁶³ et rien ne peut briser leurs excitations, nul n'a dit « raconte » et se raconte autrement, par ce plaisir concupiscent qui se trace sur le présent. Iréna est dans une entière « entente » elle va même dans les confidences :

*« Oh, ça fait des années que je n'aie pas fait l'amour ! Tu ne me crois pas, ça fait des années que je n'ai pas fait l'amour ! »*⁶⁴

Cette sincérité, cette révélation émeut Josef, et nous émeut ! Mais ironiquement aussi, Kundera suggère qu'une femme encore jeune, désirable, libre de sa personne est libre de tous préjugés, peut rester chaste, plusieurs années, dans l'occident d'aujourd'hui ! L'occident qui a fait de la liberté sexuelle, sa nouvelle religion. Car tout devient sexuel dans cet occident hyper érotisé, artificiellement, il est vrai. Mais où le sexe est omniprésent.

Et en fait sans ironie aucune, les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope ne sont-elles pas d'abord et avant tout des retrouvailles sexuelles ? De même que Josef et Irena, la mère d'Irena et Gustaf, la recherche d'autre chose, de sensation nouvelle, chacun comme il voulait bien être.

⁶¹ Idem, p 168

⁶² Ibidem

⁶³ Idem, p 167

⁶⁴ Idem, p 167

Ironie mordante sur tout, car l'exilé ne saurait faire autre chose que tourner le monde en dérision. L'ironie serait donc un puissant palliatif à la nostalgie, souffrance immense causée par le désir inassouvi du retour. L'écriture et la littérature étant les palliatifs maximaux pour tout ce que les exilés endurent, car inévitablement, nous retournons à l'art, à la littérature et au roman en particulier. Maître Eco le rappelle clairement :

« Vous pouvez tout vous permettre, y compris le retour à l'intrigue romanesque la plus classique à condition d'y mettre une distance ironique. »⁶⁵

⁶⁵ Eco cité par Michel Raimond, in *Le roman*. 179.180

Chapitre 3

**3 — La narration et la conciliation
des paradoxes : Subversion de
l'étrangeté.**

3 – 1 – L'incommunicabilité :

« « 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 Iréna

- 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 ?

— Ecoute je connais Gustaf. Il fera tout pour que tu puisses rentrer dans ton pays. Et tes filles, ne me raconte pas de blague! Elles ont déjà leur propre vie ! «⁶⁶

Pour les pragmaticiens, toute production d'énoncé met en jeu trois types d'actes du langage (ou acte de parole) : un acte "locutoire" (production d'un message véhiculant un sens littéral), un acte "illocutoire" (accompli de par l'énonciation elle-même en direction de l'interlocuteur : promesse, question, menace, ordre, conseil,...) et un acte "perlocutoire" (visant à produire un certain effet sur l'interlocuteur : convaincre, intimider, émouvoir,...).

Dans le dialogue ci-dessus, nous avons quatre actes "directs" puisque leur valeur illocutoire est directement lisible dans la forme même de l'énoncé :

À la question posée par Sylvie : « qu'est-ce que tu fais encore ici ? » À Iréna, nous avons une question réponse de Iréna: « et où devrais-je être ? » enfin à la réponse de Sylvie : « chez toi ! » nous avons aussi une question réponse de Iréna: « tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ? »

⁶⁶ L'ignorance, p. 9

Dans ce dialogue il y a interaction verbale entre Sylvie et Iréna. À la menace proférée par Sylvie lisible dans la force illocutoire de l'acte verbale « qu'est ce que tu fais encore ici ? »/"Chez toi !", nous avons une demande de savoir d'Iréna: « et où devrais-je être ? »/"Tu veux dire qu'ici je ne suis pas chez moi ?".

L'effet recherché par les deux partenaires de l'échange verbal c'est que d'un coté Sylvie veut convaincre Iréna de rentrer chez elle et de l'autre Iréna qui, en feignant l'ignorance, cherche à émouvoir Sylvie afin de la dissuader de mettre sa menace à exécution.

Donc dès l'abord du texte ou l'incipit deux actes de paroles se conjuguent pour asseoir une atmosphère doublement discursive, Sylvie, amie d'Iréna et personnage en tout secondaire, introduit cette phrase qui suggère fermement l'exil, et le narrateur qui le confirme nostalgiquement en précisant, à l'échelle d'un pays la France, l'idée de l'exil, tout en réfutant une quelconque nuance de racisme ou de xénophobie. Puis Iréna prend la parole à son tour et perpétue cette atmosphère de l'exil consommé, mais assez confortable, du moment qu'elle a un travail, un appartement, des enfants... éléments qui s'associent pour l'attacher à la patrie au sens idéaliste du terme.

Puis cet aspect pictural est complété par une autre suggestion quant à l'âge d'Iréna à laquelle Sylvie rétorque que ses filles ont leur propre vie.

L'art de Kundera est digne de la condensation propre à la nouvelle, en quelques lignes, Kundera nous dit un essentiel, quant au minimum à connaître pour qu'un récit se mette en mouvement.

L'autre acte de parole tout aussi important est celui de cette voix « off » au sens du cinéma qui expose une érudition et une culture sémantico-linguistique digne des meilleures encyclopédies et des étymologies les plus fouillées. Comme le montre très bien ce passage :

« 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, nostalgie) puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : anoranza, disent les Espagnols, saudade, disent les portugais. Dans chaque langue, ces mots possèdent une nuance sémantique différente. (...) L'une des plus anciennes langues européennes, l'islandais, distingue bien deux termes... »⁶⁷

Le projet didactique s'inscrit fermement et ne sera plus jamais abandonné. L'histoire est mobilisée dès à présent. Car qu'est-ce que l'étymologie si ce n'est l'Histoire des mots, en dehors desquels aucun processus intellectuel n'est envisageable.

C'est à cette lucidité, et à cet esprit de discernement que dans la discrétion Milan Kundera se retrouve dans ces textes, dans son expérience dans son monde du roman. C'est à ce regard acerbe et ironique contre le modernisme affiché, que Kundera adhère. Néanmoins Chvatik, auteur du *Monde romanesque de Milan Kundera*, voit dans la « modernité tardive » de Kundera un paradoxe : celui de la difficulté de communiquer. Car il y a une crise du langage :

« En définitive, le langage ne pourra être compris que si l'on apprend à penser sa manifestation essentielle, la littérature. L'inverse est aussi vrai : combiner un nom et un verbe, c'est faire le premier pas vers le récit. En quelque sorte, l'écrivain ne fait que lire le langage. »⁶⁸

Le problème majeur pour Kundera est celui de l'incommunicabilité ou notre incapacité de communiquer, car tous les signes et les codes que les hommes érigent

⁶⁷ Idem, p. 11

⁶⁸ V. Propp, *Morphologie du conte*, p 128

pour communiquer et de surcroît faciliter le dialogue entre humain, se retrouve vain, vaine est cette quête, car dans une période comme celle du 20^e siècle, l'image à pris le dessus, loin de la caricature le monde où nous vivons est devenu, un espace de *semblant*.

Le poids de l'incommunicabilité peut être observé dans toute son œuvre, car il est un motif récurrent. Sans compter les nombreuses relations d'indifférence entre les personnages. Ce qui est le cas dans notre roman. Car les relations qu'entretiennent les personnages entre eux sont très conflictuelles, voire paradoxales. Entre la mère et la fille, Josef et sa belle-sœur, Josef et Iréna et aussi Ulysse et tous ces personnages :

« Tous ces personnages achèvent non seulement leur histoire personnelle, mais aussi, en plus, l'histoire suprapersonnelle des aventures européennes. »⁶⁹

Comme dans l'aventure ou les aventures des personnages du roman, les européens eux-mêmes souffrent de ces maux, par manque de mots... ils sont confrontés, chacun d'eux à l'incommunicabilité et à l'indifférence.

Les causes de ces échecs de communication sont diverses : l'égoïsme, le repli sur soi dans une société qui veut instaurer à la fois la confiance et le rejet de toute individualité, mais c'est également le paradoxe inévitable provenant de la naissance d'une position fondatrice du roman, qui se définit contre les courants du 19^{ème} siècle et le « modernisme emprunté » et codifié de la seconde moitié du vingtième siècle, comme le remarque Kundera :

« La crise de l'histoire romanesque, la crise du récit, qui s'est aggravée encore après la Seconde Guerre mondiale et a trouvé son expression en

⁶⁹ Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 55

France dans » le nouveau roman", a fait place, au niveau ironique de la postmodernité, à un retour à l'art de l'affabulation"⁷⁰

Dès le début de sa création romanesque, Milan Kundera s'est élevé contre la majorité des courants de l'époque, qui pour lui ne répondaient pas aux exigences de l'époque et que ces genres de l'époque épousaient leur temps avec toute la complexité, les bouleversements et les révolutions qui donnaient forme à leurs écrit :

« Kundera soutient que même au plus sombre de la période des paradoxes terminaux, le roman conserve son pouvoir de créer un temps et un espace expérimentaux capables d'accueillir des individualités libres. Mais pour qu'il en soit ainsi, il doit demeurer à contre-courant de l'esprit du temps. »⁷¹

Le modernisme de Kundera, postmoderne ou antimoderne, — quelle que soit la dénomination dans tous les cas —, a la connotation de la parodie et de la distance, et au ton ironique.

« Et il est vrai, bien évidemment, qu'il a rejeté le modernisme des années vingt, leur "exaltation de la technique", leur "fascination de l'avenir". Il pratique plutôt ce qu'il appelle un "modernisme antimoderne" combinant sans scepticisme face aux nouveautés de notre actualité – qui nous parviennent généralement prétraitées par les médias – à l'impératif de "faire neuf", appliquer à la fois à la forme et au fond de ses romans. »⁷²

Le paradoxe, comme réplique esthétique à l'univers lui donne une force imprenable qui en génère tout un mécanisme de construction à l'image de l'esprit de

⁷⁰ Chvatik, *le monde romanesque de Milan Kundera*. p 194.

⁷¹ Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux*, p 16.

⁷² Ibidem.

l'époque à l'ère de la postmodernité et des paradoxes. Car cette force constitue un outil de démystification, démystifier le mythe du « Grand Retour» comme est le cas dans notre roman le Mythe du « Grand Retour » est remis en cause ou plus exactement remis à l'Histoire et à un devenir.

L'esthétique du paradoxe offre au texte un esprit de carnaval, un monde carnavalesque, qui à la fois questionne, et donne un nouvel éclairage en ce qu'elle permet de mettre en évidence le paradoxe par le paradoxe. L'exploitation après avoir fait l'expérience dans « *le laboratoire du crépuscule* »⁷³ de ce qui est devenu l'Europe centrale.

Iréna se retrouve toute seule, elle est seule. Elle retrouve ses amies d'autrefois dans un bistrot de Prague, elle leur ramène du bon vin de Paris, mais ses amies préfèrent prendre de la bière. Et pas que ça, le monde qui l'entoure. Lui parle et elle ne le comprend pas. Face à l'incompréhensible, aux questions de ses amis d'autrefois, Iréna ne peut, ne pouvait répondre :

*«... Elle ne peut rien répondre à leurs questions ; les femmes, d'ailleurs, ne s'y attendent même pas et, de plus en plus ivres, retournent à leurs parloteries dont Iréna est écartée. »*⁷⁴

Et c'est par cette voie critique oblique qu'est exploitée la relativité des concepts, des idées, des instances de valeurs comme de toute chose dans ce jeu ironique, qui est dans cet espace qu'est le roman.

Kundera raconte, narre et son choix de narration va dans sa perspective romanesque, car :

⁷³ L'art du roman, p, 155.

⁷⁴ L'ignorance, p, 45.

« La langue de Kundera, son style narratif personnel, son écriture intellectuelle suivent le courant de la prose moderne, qui rend le sens transparent, sans pour autant renoncer à la tension entre polysémie et monosémie du texte littéraire »⁷⁵

Schonberg fut peut-être une des premières victimes de ce bruitage qui influe sur la communication. Lui qui avait imaginé que sa musique allait perdurer tout le long du 20^{ème} siècle. Mais ironie du sort, le régime Nazi est venu et a considéré sa musique comme trop *« élitiste, cosmopolite et hostile à l'esprit allemand »*⁷⁶ et aussi il détesta la radio qui pour lui déjà en 1930 *« est un ennemi, un ennemi impitoyable »*⁷⁷ et il ajouta que la radio *« nous gave de musique [...] sans se demander si on a envie de l'écouter, si on a la possibilité de la percevoir »*, car Schonberg a pressenti le fait que la radio allait offrir non pas de la musique, mais du Bruit. Et même Iréna ne supporte plus la Radio, car :

« ... Pour retrouver le sommeil, elle veut entendre une voix humaine, une parole qui s'emparerait de sa pensée, l'emporterait ailleurs, la calmerait et l'endormirait ; elle passe d'une station à une autre, mais de partout ne coule que la musique, des fragments de rock, de jazz, d'opéra, et c'est un monde où elle ne peut s'adresser à personne parce que tous chantent et hurlent, c'est un monde où personne ne s'adresse à elle parce que tous gambadent et dansent. »

Et comme ça Iréna *« a fait ainsi intimement connaissance avec ce que Schonberg appelait "la musique devenue bruit". »*⁷⁸

⁷⁵ Chvatik, *le monde romanesque de Milan Kundera*, p 166.

⁷⁶ Ignorance, p 19

⁷⁷ Idem, p 136

⁷⁸ Ibidem, p138

3 - 2 - Les silences qui rapprochent :

Absence du verbe, le verbe s'éteint, les mots se dissipent dans les tréfonds de notre être ; le silence remplace les mots et donne du mouvement, laisse la place au mouvement, un mouvement lent, long, languissant. Un temps de silence, le temps du silence, corps et silence en une entente totale vivent et battent à l'unisson. Le silence qui tombe comme tombe les nuées, inquiétant et qui fait peur... un chaos. Un bruit affreux.

Le silence laisse la place aux regards et aux observations, rechercher la trace, l'empreinte du temps...

Josef revient chez lui :

« Il sonne et son frère, de cinq ans plus âgé que lui, ouvre la porte. Ils se serrent la main et se regardent. Ce sont des regards d'immense intensité et ils savent bien de quoi il s'agit : ils enregistrent, rapidement, discrètement, le frère sur le frère, leurs cheveux, leurs rides, leurs dents ; chacun sait ce qu'il cherche dans le visage d'en face et chacun sait que l'autre recherche la même chose dans le sien »⁷⁹

Chacun pour l'autre devient objet, un objet-observé, ils se regardent, non ! Ils s'observent, s'auscultent pour rechercher des signes, mais des signes de quoi ? Les fruits de l'âge, la récolte des années passées, où est-ce la mémoire qui fait défaut ! Essayer de rattacher les bribes du passé avec celle du présent, une vieille photo noir et blanc qu'un inconnu essaye de recoller, de restaurer et d'y poser des mots... sans juger.

Mais la lire, au présent de l'insoutenable vérité d'être face à soi-même quand l'autre sait qui nous sommes, alors même que chacun se demande « qui, il est

⁷⁹ L'Ignorance, p. 57

lui-même », et que représentent son existence, sa vie, ses conceptions, et surtout son exil :

« Ils en ont honte, car ce qu'ils recherchent, c'est la distance probable qui sépare l'autre de la mort ou bien, pour le dire plus brutalement, ils recherchent dans l'autre la mort qui transparait »⁸⁰

L'absence serait-elle l'égale de la mort, où nous essayons, inconsciemment de voir en l'absent qu'on retrouve, un mort qu'on a perdu et de la voir ressusciter des tréfonds de notre vie... le faire renaître, mais il est là et le silence est là aussi, imposant, impressionnant. L'Unique. L'unique silence qui dissipe toutes les paroles ou les annonce ! C'est selon. Car:

« Ils veulent terminer au plus vite cette scrutation morbide et se hâtent de trouver une phrase qui leur ferait oublier ces quelques secondes funestes, une apostrophe, une question, ou, si possible (ce serait un cadeau du ciel), une blague (mais rien n'arrive pour les sauver). »⁸¹

Il se retrouve dans ce silence, silence oblige. Le silence nous impose à dire plus que nous disons et il dit plus que nous pensons. Admettre notre échec face à l'incommunicable, que les mots qui s'en vont ne reviennent que pour valoriser le silence, le silence pousse au dialogue avec soi, à la méditation et à être avec soi-même. Il pousse aussi à l'exil, de soi-même par rapport à soi-même et à sa patrie qui du moment qu'elle n'a plus rien à dire, laisse partir ses citoyens ou ses frères, ceux qui ont envie de dire quelque chose. Les plus éloquents se mettent donc à écrire. Dont Kundera.

Vouloir le silence, faire appel au silence, pour retrouver son équilibre, pour voir le temps passer, défiler. Le voir immobile, lentement et retrouver, les traces, les empreintes, le palimpseste, l'éclat de la beauté et l'admirer :

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

« Iréna souhaite qu'elle ne parle pas, ne récite pas de vers, qu'elle reste longtemps immobile et belle. »⁸²

Immobile et belle, voilà ce que demande Iréna, dans son for intérieur à Milada « belle et immobile » qui la veut être le trait d'union qui pourrait la rapprocher d'elle-même, de son présent et la rattacher avec son passé pour mieux le revoir, le relire et ne pas le juger.

Le silence apparaît dans l'œuvre, et transparaît dans l'œuvre où chaque personnage se rencontre avec lui-même le temps d'une interrogation, un rêve, un rêve éveillé... un soliloque, loin d'un soliloque « shakespearien », loin du Mythe d'Hamlet... Le silence intervient de lui-même, il s'impose à eux, chaque personnage, Josef, Iréna, Gustaf... ont leur part de silence, leur moment de silence qui s'impose à eux, car rien à dire, personne à émouvoir, tout est confusion, amalgame, perte, rien à communiquer à l'autre qui n'écoute pas, qui ne cherche pas à comprendre qui s'éloigne... qui prends des distances. Le monde s'exhibe devant leurs yeux... un bruit. Bruit au sens linguistique aussi, bruit au sens littéraire et narratif, où les interférences se succèdent se mêlent se conjuguent pour permettre une autre écriture. Et une autre lecture, pas seulement avec les yeux, mais avec l'ouïe :

« Le silence porte à la méditation : il faut l'écouter pour en saisir toutes les gammes. Mais le silence n'est pas fait de silence, c'est une notion complexe, bavarde et sa place dans le texte est aussi engageante qu'angoissante. Envisager ses formes, ses particularités, c'est considérer dès à présent que le silence est polysémique. »⁸³

⁸² Ibidem.

⁸³ Véronique Labeille, *le silence dans le roman un élément de monstration*, loxias, Loxias 18, mise en ligne le 4 septembre 2007, URL <http://revel.unice.fr/loxias/document.html>

Le silence est un enseignement, c'est rendre possible l'écoute, que chacun écoute. Chacun dessine son propre silence, mais toujours sous la même sphère. Chacun comme il le conçoit, involontaire ou volontaire, car il y' a plusieurs aspects de silence, car il y' a le silence de celui qui sait et qui réponds autrement ou ne peut répondre, laisse le mystère...

Et il y' a le silence de celui qui cache un secret comme Josef après avoir fait l'amour à Iréna, elle qui le connaît et lui qui ne la sait même pas, qui ne sait même pas qui elle est, il oblige le silence, par ignorance :

« ... Puis elle se tourne vers son sac posé sur la table de nuit. Elle en retire un petit cendrier et le lui montre. <Tu le reconnais ? >

Il prend le cendrier et le regarde.

<Tu le reconnais ? > répète-t-elle, sévère.

Il ne sait que dire.

<Regarde l'inscription ! >

C'est le nom d'un bar pragois. Mais cela ne lui dit rien et il se tait. Elle observe son embarras avec une méfiance attentive et de plus en plus hostile. »⁸⁴

Comme une femme chère à nous, à notre cœur, à qui on a oublié de souhaiter un Joyeux anniversaire et qui attends de nous des explications... mais qui se tait, et laisse le regard parler, raconter par le silence-parlant :

« Il se sent gêné sous ce regard et à ce moment-là, très brièvement, passe l'image d'une fenêtre avec, sur le rebord, un pot de fleurs à côté d'une lampe allumée. Mais l'image s'efface et il voit de nouveau les yeux hostiles. »⁸⁵

Josef, doit trouver une échappatoire, doit à tout prix trouver une solution pour résoudre ce problème qui tôt ou tard allait se présenter à lui. N'ayant rien à

⁸⁴ L'ignorance, p. 172,173

⁸⁵ Idem, p 173

faire bloqué entre quatre mur, ce même espace qui quelques moments plutôt lui offrit toutes les bienfaisances d'une vie intime, — l'imprévisible qui prévoit une situation prévisible — ce qui lui est arrivait de bon pendant son séjours de retour, dans son Ithaque natal, mais rien !

Son manège est démasqué, il ne peut plus faire semblant, il est pris au dépourvu et ne peut rien faire qu'admettre son effroyable échec :

Elle a tout compris : ce n'est pas seulement qu'il a oublié leur rencontre dans le bar, la vérité est pire : il ne sait pas qui elle est ! Il ne la connaît pas ! Dans l'avion il ne savait pas avec qui il parlait. Et puis soudain, elle se rend compte : jamais il ne s'est adressé a elle par son nom !

<Tu ne sais pas qui je suis ! >

— Comment> dit il d'une façon désespérément gauche.

Elle lui parle comme un juge d'instruction : <Alors dis moi mon nom ! >

Il se tait.

<Quel est mon nom, dis moi mon nom !

— C'est sans intérêt, les noms !

— Tu ne m'as jamais appelé par mon nom ! Tu ne me connais pas !

— Comment !

— Où nous sommes nous connus ? Qui suis-je ? > ⁸⁶

Etre dans l'embarras et ne rien avoir à dire voilà, comment le silence devient sauveur. Dans cette scène paradoxale que seul le roman permet. Le silence s'impose, car que dire à une femme de laquelle on a oublié jusqu'au nom. Cet anéantissement sans précédent dramatise la situation et fait dire à Josef: « c'est sans intérêt, les noms ! » Alors même que dans toutes les cultures, le nom est quasiment divin. Car :

« Votre nom est tout prêt, il vous attend, vous ne l'inventez pas vous-même, vous n'êtes pas libre de le faire, vous le recevez à votre naissance et, l'ayant

⁸⁶ Idem, p173

reçu, vous le gardez (...) Entre musulmans, on ne demande pas : comment t'appelles-tu ? Mais : comment Allah t'a-t-il nommé ? »⁸⁷

Le nom. Celui-là même qui rompt tous les silences, toutes les gênes, toutes les appréhensions « Je suis... », est une toute petite phrase que chaque personne prononce pour se faire connaître. Se faire connaître à des inconnus. Mais on ne se fait jamais connaître à quelqu'un avec qui on vient d'avoir un moment d'intimité.

Et par ailleurs on pourrait distinguer un autre silence, celui de Kundera lui-même qui ne juge pas ses personnages qui les fait lui-même rencontrer dans son roman. Le narrateur n'intervient que pour ajuster un commentaire, une anecdote, que même cette dernière est aussi un art subtil qui peut et dans les plus grands des mérites offrir la possibilité de la romancer.

Iréna et Josef sont deux Tchèques exilés, et Kundera lui-même expatrié, peut-être est-ce un lien ? Le même pays d'origine le même pays d'accueil ! Le même présent, le même passé. Kundera semble avoir opté pour le silence, face à ses semblables.

Découpé en 53 petits chapitres, la mise en page laisse apparaître des vides, qu'on peut ressentir en lisant le roman, et ces vides, ces silences en disent plus, qui nous laissent nous approcher de plus en plus vers le *sens* :

« C'est le cas chez Valéry où le vide transforme le lecteur en coproducteur du texte. Le récit de Valéry est caractérisé par sa forme courte, sa volonté d'être le compte rendu d'une rencontre, qui laisse au lecteur la sensation de s'immiscer dans la vie du narrateur et de participer à ses découvertes. La focalisation intradiégétique permet l'intrusion du lecteur dans le texte, si ce n'est sa participation »⁸⁸

⁸⁷ Mohamed Dib, *L'arbre à dire*, édit, Albin Michel, p. 9

⁸⁸ Véronique Labeille, *Le silence dans le roman un élément de monstration*, *Loxias*, Loxias 18, mise en ligne le 4 septembre 2007, URL <http://revel.unice.fr/loxias/document.html>

Plus fort que toutes les insignifiances, les mécompréhensions, ou même les harmonies parlantes, le ton du silence demeure le plus imposant de par ses accords toujours porteurs d'effets, car si l'on parle pour cesser de nous écouter, lorsque nos propres réflexions cessent de nous être en accord, parler devient un refuge.

Et si l'âme humaine est insondable, et si traduire c'est trahir, on est devant l'insurmontable problème de non-compatibilité de deux mouvements : le mouvement de l'âme et le mouvement des langues, le second se croit bien plus significatif qu'il l'est ! Devant la parole/nécessité, on trouve le Silence/choix ; que choisiront (silencieusement) les sages, en communiquant ainsi la sérénité de leur âme par le biais de silence parlant !

Après tout, il existe des langues, mais un silence, un silence unificateur.

3 - 3 – L’onirisme et réappropriation de l’espace :

L’expérience de l’écriture chez Kundera offre plusieurs approches et concilie plusieurs paramètres dans un seul et même espace avec une certaine complexité narrative qui est propre au monde du roman. Univers des réconciliations des paradoxes. Tout raconter, tout narrer... est l'une des préoccupations continues du romancier, Sterne, Gide, Proust... et d'autres ont montré qu'il s'agit là d'une utopie. Nul ne peut reproduire « l'épaisseur » du réel dans sa totalité, mais certains se sont aventurés à vouloir tenter cet impossible narratif.

Kundera semble avoir opté pour une divergence d'espace, d'époque, de dispositions mentales de ses personnages pour escamoter dans ces aires changeantes tout le déficit narratif. Mais il n'a d'autre choix que reprendre ce type, cet archétype de narration qui est cette forme d'énonciation ou type d'énoncé et ensemble de confections qui visent à mettre en récit une série de faits, vrais ou fictifs, réels ou imaginaires, se déroulant dans une temporalité. Tout en rejoignant, en conjuguant le discours (le discours au style direct, où chacun des personnages assume les paroles qu'il prononce) à la narration, le narrateur intervient, commente, analyse,... plusieurs formes de narration existent et la plus connue est celle héritée du conte, de la légende et du mythe et, en particulier, récupère le motif de la quête, dont il propose des variations infinies.

Le roman assemble, réunit de mille façons le schéma qui nous fait rêver tous et qui a fait fantasmer bien avant nous tant de « rêveurs » celui du prince partant délivrer la princesse, laquelle est à la recherche d'un époux. Les aventures des héros représentent une expérience initiatique : ils doivent dynamiter et affronter sur le chemin une panoplie d'obstacles dont ils doivent sortir et être vainqueurs.

Comme Irena et Josef, tous les deux en une quête, en une mission que la vie, la seule leur a imposé, ne peuvent dire non ni choisir. Ils doivent aller jusqu'au bout de leur quête qui doit être vécue et surpassée.

L'expérience de l'écriture reste un voyage dans l'inconnu, à la recherche de médiation de lien, le roman offre cette possibilité en élargissant le champ de ses actions.

Dans l'art du roman, le monde de la fiction, transforme et intervertit celui du rêve et vice versa, en donnant au texte une forme d'entremêlement il permet le voyage d'un espace à un autre. Et d'autre part le monde de l'onirisme, du rêve offre une magie et il est tout un univers, car :

« Nous vivons et éprouvons des sensations aussi bien en rêve qu'à l'état de veille. L'un constitue aussi bien que l'autre une partie de notre existence. C'est un des privilèges de l'être humain que de rêver et d'en être conscient. »⁸⁹

Irena rêve...

Iréna se trouve entre deux pays entre la France le pays d'accueil et Sa Bohème sa Prague, entre le lien matériel de ce rapport avec le travail, et un autre avec la Prague, un rapport immatériel, mnésique.

Séduite par cette géographie émouvante, et par cette architecture mystique dont la seule toponymie, par sa force évocatrice, met déjà en branle le travail de la réminiscence et de l'imagination. Elle veut rentrer à Prague et s'attend à y retrouver ce qu'elle y a laissé, derrière elle, dans l'état où elle l'a laissé, sans tenir compte du fait que celui qui regarde sa propre vie à contre-courant la vit encore à l'endroit, le temps est toujours à l'endroit, même si on croit le vivre à l'envers, même quand on fait semblant de le renverser, comme on fait semblant de retourner. Serai-ce là, Orphée.

Son retour n'est en fait qu'un leurre, une tromperie, car celui qui revient dans l'espace ne revient pas dans le temps. Pourtant, il ne peut ni embrasser ni lier dans

⁸⁹ Georg Christoph Lichtenberg Aphorismes. (1764-1799). Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 94

un même regard les deux villes de son cœur, la ville de départ, son Ithaque à elle et la ville de l'exil dans une synthèse créatrice, sauf dans le rêve.

La redécouverte de Prague désignerait en fait pour elle une réconciliation avec la ville, à laquelle elle n'avait pas fait ses adieux. Prague se révèle à ses yeux ensorcelés, avec ses quartiers de jardins « parsemés de petites villas »⁹⁰ en lui adressant l'invitation à une longue promenade. Cette Prague :

*« ... née vers la fin du siècle passé, la Prague de la petite bourgeoisie tchèque, la Prague de son enfance où, en hiver, elle faisait du ski dans des ruelles qui montaient et qui descendaient, la Prague où les forêts d'alentour, à l'heure du crépuscule, entraient en secret répandre leur parfum »*⁹¹ n'est autre chose que sa projection subjective. Son propre regard. Pendant l'émigration, l'image qu'elle garde en mémoire de son pays perdu est celle d'un pays chargé d'idylle, poétisé, irisé par les poèmes du poète Skacel. Même si Paris a représenté pour elle la liberté et l'émancipation, le bonheur, les liens secrets qui la liaient à Prague étaient plus que tout d'ordre esthétique, elle entretenait un rapport mystique avec sa ville, cette force qui revient du fin fond de l'histoire.

Célébration de la beauté pragoise, entre autres celle de l'avant-guerre et celle qui ne s'est jamais éteinte, celle de Milada, et tout cela qui se superpose et s'identifie avec son *algie*, avec sa souffrance, sa douleur pour quelque chose de beau, perdu peut-être à jamais.

Perdu et retrouvé, car elle n'avait rien perdu, quand elle s'était installée en France, les images de sa ville défilaient dans sa mémoire, dans son esprit, dans son âme, son cœur. Les "négatifs" de sa ville, de sa Prague, son Ithaque natal. Ses liens avec sa ville natale ne se sont pas évaporés, mais juste rembrunis par le monde du rêve, par des rêves étranges, car :

⁹⁰ L'ignorance, p. 124

⁹¹ Idem, p 125

« Le même cinéaste du subconscient qui, le jour, lui envoyait des morceaux du paysage natal telles des images de bonheur, organisait, la nuit, des retours effrayants dans ce même pays. »⁹²

Et encore :

« Une chose était sûre : des milliers d'émigrés, pendant la même nuit, en d'innombrables variantes, rêvaient tous le même rêve. Le rêve d'émigration... »⁹³

Elle y retourne. – mais Prague ne l'a pas quitté, c'est elle qui a quitté Prague – elle va reconquérir Prague construite de ramifications, et de liens et d'attachements. La seule image qui reste. L'indélébile. Le Château vu de l'arrière, de « son côté secret », est la Prague dont les touristes ne soupçonnent pas l'existence. Le coté cour/le coté jardin.

Une Prague personnalisée, investie de subjectivité, que ne connaît pas Gustaf, ignoré par ses nouveaux petits capitalistes, une Prague enrichie par les grands noms de la culture telle Macha, Neruda, Hrabal ou Skvorecky;... et les autres c'était cela son :

« Parfum incommunicable son essence immatérielle qu'elle avait emporté avec elle en France. »⁹⁴

À cette Prague mystérieuse et ineffable s'oppose celle figée par les touristes dans le kitsch des cartes postales, ce même Kitsch qu'abordent les capitalistes, là où ils vont, marchandant tout, ne laissant rien au passage, ces nouveaux « Attila » des temps modernes qui là où ils passent corrompent tout :

« la Prague sur laquelle l'Histoire en délire a imprimé ses multiples stigmates, la Prague des touristes et des putains, la Prague des restaurants si chers que ses amis tchèques ne peuvent y mettre les pieds,

⁹² Idem, p, 22

⁹³ Ibidem, p, 21

⁹⁴ Ignorance, p 127

la Prague danseuse se tortillant sous les projecteurs, la Prague de Gustaf. »⁹⁵

C'est la ville aliénée, dont le symbole extrême est son ami suédois, arborant l'emblème kitch de la ville, une image qui fait peur et qui en dit beaucoup sur, le tee-shirt avec l'inscription, signe impressionniste de la marchandisation de toute une culture propre, la culture du spectacle :

« Kafka was borin in Prague ».

Les adieux qu'Iréna fait à la ville deviennent un bonjour à la ville. Il lui a fallu partir pour pouvoir rentrer et découvrir une Prague dont elle n'avait jamais soupçonné l'existence. Elle retrouve une Prague de son esprit, la Prague à elle, qu'elle a dû *retrouver* pour pouvoir vivre ailleurs :

« Elle fait ses Grands Adieux à la ville qu'elle aime entre toutes et qu'elle est prête à perdre encore une fois, sans regret, pour mériter sa propre vie. »⁹⁶

Son voyage était en fait un voyage vers le centre, vers son Ithaque à elle, vers soi-même. Une initiation, un parcours initiatique, un enseignement se cache derrière, voire même une vérité.

De son côté, Joseph, rentré à Prague pour exaucer un vœu de sa femme étrangère, n'y retrouve plus rien de ce qu'il a connu. Il y cherche ses souvenirs, des relents de souvenirs, ses traces et ses morts, mais rien de tout cela n'existe plus, car le temps irréversible est passé sur eux en effaçant ses empreintes. Parti depuis longtemps de sa capitale tchèque, il la perçoit comme dans un rêve ; pour pouvoir se confirmer la coexistence par coïncidence de cette ville et de celle de l'exil il lui faut revenir dans son Ithaque pour boucler la boucle et vaincre ainsi l'irrévocable, l'irréversible.

⁹⁵ Ibidem, p 128

⁹⁶ Ibidem, p 130

La nostalgie finit pourtant dans la déception. Terre étrangère, Prague et la Bohême ne se convertissent pas en un foyer, mais les poussent à partir de nouveau. Face à des repères physiques et mentaux méconnaissables, l'exilé éprouve la douleur de l'aliénation et comme le conçoit Kundera :

« 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 mot allemand "die Entfremdung" exprime mieux ce que je veux désigner : le processus durant lequel ce qui nous a été proche nous est devenu étranger. »⁹⁷

L'étrange qui nous fait peur ou cet étrange qui pousse notre curiosité et qui l'interpelle ? Car :

« On ne subit pas l'Entfremdung à l'égard du pays d'immigration : là, le processus est inverse : ce qui était étranger devient, peu à peu, familier et cher. » L'étrangeté dans sa forme choquante, stupéfiante, ne se révèle pas sur une femme inconnue qu'on drague, mais sur une femme qui, autrefois, a été la nôtre. Seul le retour au pays natal après une longue absence peut dévoiler l'étrangeté substantielle du monde et de l'existence. »⁹⁸

Et en revenant, on revient lentement, à pas lents et longs... le retour.

C'est en cela que le retour à Prague ne réussit pas à refaire totalement le paradigme identitaire des personnages, car la nostalgie qui semble être un simple manque, pourrait être satisfait avec un retour, avec des retrouvailles. *L'Odyssée* est le récit de ce retour qui devrait être le dictame certain de la nostalgie. Mais la réversibilité dans l'espace est rendue impossible par l'interférence du temps et de l'espace et par le fait que le mouvement est lui aussi immergé dans le temps.

Le voyageur revient à son point de départ, mais vieilli, étrangement changé. L'irréversibilité temporelle empêche le retour spatial de revenir complètement, voire

⁹⁷ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p 115

⁹⁸ Idem.

exactement sur son point de départ. L'exilé re-trouve sa ville de départ, retrouve son espace du départ, il efface son exil spatialement, mais il ne peut pas le faire temporellement.

Et dans cet espace où le temporel commande et importe plus que le spatial, car on ne peut se déplacer sans consommer du temps, s'inscrit le récit avec toutes ces divergences, qui elles aussi s'inscrivent dans le temps, car seul le temps permet aux choses de se faire ou de ne pas se faire.

Le temps, la temporalité, étant à ce point importante. L'une des originalités en matière de narration consiste à le manipuler, à l'étendre à le meubler autrement.

« L'imagination endormie du 19e siècle fut subitement réveillée par Franz Kafka, qui réussit ce que les surréalistes postulèrent après lui sans vraiment l'accomplir : la fusion du rêve et du réel. Cette énorme découverte est moins l'achèvement d'une évolution qu'une ouverture inattendue qui donne à savoir que le roman est le lieu où l'imagination peut exploser comme dans un rêve et que le roman peut s'affranchir de l'impératif apparemment inéluctable de la vraisemblance. »⁹⁹

Tous les deux face au destin, le caractère implacable du destin qui nous fait continuellement prendre conscience de notre ignorance, se profile derrière notre destinée, de ces deux personnages Schonberg et Ulysse, car ils se rejoignent tous. Le même destin implacable parce que imprévisible, soudain et arrivant à l'improviste est confirmé par cette expression : *« Tels des coups de hache »*

Ces coups de hache que nul ne peut éluder qui viennent vers nous de tous les coins et recoins du monde, nous sommes quadrillés dans ce « petit » village, qui est devenu le monde au 20e et au début du 21e siècle.

Que faire face à l'imprévisible du destin et de l'histoire. Que de rêver !

⁹⁹ Milan Kundera, L'art du Roman, p. 27

Conclusion

Conclusion :

La modernité sous-entend, exige plutôt de rompre avec tout ce qui précède et relève de la tradition. C'est ce que réalise, et avec brio, Kundera dans *L'ignorance*.

En effet Kundera concilie énormément de paradoxes dans ce roman. Prenant en considération l'onirisme, faculté fondatrice de tous les arts, sinon ils seraient une pale copie de la réalité, le romancier fait parler les grands silences existentiels. Non seulement il les fait parler mais en fait des silences qui rapprochent. Et ils rapprochent dans l'une des situations les plus difficiles à assumer pour l'être humain : l'exil. Car au lieu de l'incommunicabilité qui s'installe généralement lorsqu'on est loin de sa patrie, Iréna, Josef et... arrivent à surmonter cette grande source de désarroi et de silence et communiquent tant bien que mal en se réappropriant ce nouvel espace que tout exil crée. A l'instar d'Ulysse.

La nostalgie étant l'un des sentiments les plus amers, Kundera fait appel à l'ironie car il conçoit que l'ironie seule sait alléger les moments ainsi que les propos les plus lourds à supporter. Mais son ironie est des plus mordantes car elle va jusqu'à « Déchronolger » le récit et à créer une discontinuité dans les péripéties.

Kundera étant en plus dissident politique, il part dans « l'ignorance » dans un périple dans l'Histoire de l'Europe et dans sa littérature qu'il interroge avec une lucidité acerbe mais juste. Et il le fait en écrivain, c'est-à-dire en remontant jusqu'à l'antiquité. Un exilé littéraire et littérairement conquis.

L'exil reste un phénomène des plus importants et des plus étranges, un univers qui n'a jamais cessé de motiver des chercheurs en histoire et en sociologie et surtout des témoignages et des écrits que des écrivains, des romanciers ont minutieusement raconté. Une apologie infinie que l'histoire ancienne et contemporaine tient comme une forme de passion.

Puisque comme nous l'avions cité dans notre introduction les mouvements d'exils qu'a connus l'Europe du 20^{ème} siècle sont sans équivoques les exemples d'émigrations les plus tragiques. Tragique de par la succession d'évènements qu'a vécus le monde, la crise économique, la grande et la seconde guerre mondiale.

Le 20^{ème} siècle est le témoin de ce mouvement de sa naissance à sa continuité, et Kundera, parmi tant d'autres, a transcrit, raconté cet exil. Des personnages exilés, Iréna, Josef et Gustaf même si ce dernier ne représente pas l'exilé nostalgique car sans patrie.

Cet "ex" "ile" être hors de l'île de sa terre et à la fois être "ex" "il" hors de l'autre, l'autre qui lui ressemble, avec qui il partage cet espace, la terre.

Cette altérité aliénante est étrangement fondatrice : être « ex »- hors- un espace ou une identité signifie en être « in » -inclus- dans un autre. C'est se réapproprier une partie de soi, jadis délaissée, et qui a été rattrapée par la différence physique d'air étrange.

L'exil paraît être un fondement de l'identité, n'est il pas, la raison de l'existence d'un être « humain » ? Cet être qui a connu l'exil avant de se connaître soi-même après avoir été exilé sur terre ! Si Adam n'avait pas été exilé, l'homme n'aurait jamais re-trouvé son identité « humaine » et ce qu'elle a de plus fragile.

L'exilé renait et sa renaissance est vécue comme une naissance infinie et avec lui naît une illusion d'appartenance à un espace restreint et à une identité donnée, bien que cet espace ne soit qu'un fragment d'un espace plus grand. Et dans cet espace du roman, cet espace d'exil où la nostalgie est écrite et où l'étrangeté est subversive, et que Milan Kundera au sommet de son art nomme l'innommable.

Et pour conclure avec ces quelques mots de Valéry :

"Que peut-il donc arriver dans ce domaine?

un grand savant que je connais, qui demeure plein de confiance dans la théorie assez ébranlée de l'évolution, croit fermement que l'homme finira bien par acquérir ce qui lui manque pour lever des contradictions qui l'embarrassent aujourd'hui dans bien des domaines; que nous parviendrons à nous familiariser (dans quelques centaines de siècle) avec un monde tout nouveau caractérisé par la préexistence et l'intervention de grandeurs prodigieusement différentes, de dimensions et de vitesse très éloignées les une des autres; et que les notions les plus abstraites, celles qui ne sont aujourd'hui que des symboles mathématiques sans images, deviendront intuitives aux esprits des hommes de ce temps-là.

J'avoue que je suis moins assuré que lui de ces faveurs que les ressources de notre nature accorderaient à notre intelligence, mais je ne vous défends pas d'y rêver, et je m'en voudrai de vous retenir plus longtemps loin de vous-même et de vos espoirs"¹⁰⁰

On pourrait parler, parler ad vitam aeternam... Kundera le romancier

« N'a de comptes à rendre à personne, sauf à Cervantès. »¹⁰¹

¹⁰⁰ Paul Valéry, *regards sur le monde actuel*, Chap. notre destin et les lettres, p.257

¹⁰¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 177

Bibliographies

Bibliographie :

- Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1987.
- Dominique Viart. Bruno Vercier, *La littérature Française au présent*. Héritage, modernité et mutations, Editions Bordas, Paris, 2005.
- Georges Dumézil, *Du mythe au roman*, Quadrige/P U F, Presses Universitaires de France, 1970.
- Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de Minuit, Collection « Critique », 1979.
- Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Carl Hanser Verlag, Munchen/Wien, 1994, Editions Gallimard 1995.
- Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.
- Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes Terminaux*, Les romans de Milan Kundera, Essai traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Gallimard, 1990.
- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, 1986.
- Milan Kundera, *L'identité*, Gallimard, 2000.
- Milan Kundera, *L'ignorance*, Gallimard, 2003.
- Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984
- Milan Kundera, *La lenteur*, Gallimard, 1998.
- Milan Kundera, *La plaisanterie*, Gallimard, 1967
- Milan Kundera, *Le rideau*, Gallimard, 2005.
- Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard, 1993.
- Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Editions Gallimard, 1963.
- Mohamed Dib, *L'arbre à dire*, Albin Michel, Paris, 1998.
- Paul Valéry, *Regard sur le monde actuel*, Gallimard, 1945.
- Pierre Lepape, *Le pays de la littérature*. Des Serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre, Editions du seuil, Essais, 2003.
- Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, Paris, 1964.

- Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974.
- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, 1973.

Revue

Sitographie / Bibliographie numérique

Encyclopédie

Dictionnaire

Revue :

- Revue L'infini, Editions Denoël, Hiver 1984
- Revue Communication N°8, 1966.

Sitographie / Bibliographie numérique :

- <http://revel.unice.fr/loxias/document.html>
- <http://www.arobase.to>
- <http://www.fabula.org>
- <http://multitudes.samizdat.net/>
- <http://www.limag.refer.org/>

Encyclopédie:

- Encyclopédie Microsoft® Encarta® 2007
- Encyclopédie Universalis.

Dictionnaire:

- Dictionnaire des types et caractères littéraires.
- Henri Lemaitre, Dictionnaire Bordas de Littérature, Bordas, 2003.
- Le Grand Robert de la langue française, version électronique. Version 2.0, 2005.

Annexe

solitude, je me suis rendu compte que la seule chose qui me tenait à cœur (si je parle de mon travail) était le roman ; j'ai cessé de le considérer comme un genre parmi les genres ; il est pour moi un art *sui generis* qui repose sur sa propre ontologie et qui est, avec la musique, le plus européen de tous les arts (l'art « fondateur » des Temps modernes). Comme je l'ai dit plus tard dans les dernières lignes de l'essai qui ouvre *L'Art du roman* : « A qui suis-je attaché : à Dieu ? à la patrie ? au peuple ? à l'individu ? Ma réponse est aussi ridicule que sincère : je ne suis attaché à rien sauf à l'héritage décrit de Cervantes. » La seule chose qui m'importe de tout ce que j'ai jamais écrit, la seule chose que je permets de rééditer, ce sont mes romans.

[...]

A côté de mon cycle de romans j'ai aussi écrit deux ouvrages que j'aime sans réserve et que je veux continuer à éditer. Mais même ces deux non-romans sont liés à l'art du roman : c'est, d'abord, la pièce *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, variation libre sur le célèbre roman de Diderot qui a eu pour moi, en tant que romancier, une extraordinaire importance ; puis, c'est le recueil de sept essais écrits en français et édités sous le titre que j'ai emprunté à ma « copie d'écolier » : *L'Art du roman*.

1990.

De la Note de l'auteur
pour la première édition tchèque
de *Risibles amours*
après la libération du pays
de l'occupation russe

J'ai écrit mon premier « risible amour », *Moi, un lamentable Dieu*, en 1958. Je me torturais à cette époque à rédiger ma pièce *Les Propriétaires des clés* et lors d'une pause, comme un repos, comme un divertissement, j'ai écrit la première nouvelle de ma vie, en un jour ou deux, avec légèreté et plaisir. Ce n'est qu'après un certain recul que je me suis rendu compte que cette légèreté et ce plaisir ne signifiaient pas que la nouvelle, du fait qu'elle n'avait pas été bénie de ma sueur, était quelque chose d'insignifiant ou de marginal mais au contraire, pour la première fois, que je m'étais trouvé alors moi-même, comme on dit, que 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.

[...]

En allemand et en espagnol, *Risibles amours* sont édités sous le titre *Le Livre de risibles amours*. Dans le sommaire, les nouvelles sont désignées non pas comme des nouvelles mais, à la manière des romans, comme les différentes *parties* d'un seul tout. Cet infléchissement n'était pas dû à une quelconque pression de l'éditeur mais à ma propre initiative. A ce propos, une explication :

Après mon démenagement en France en 1975 je me suis mis à écrire un nouveau recueil de nouvelles, une sorte de continuation de *Risibles amours*, mais après avoir terminé la deuxième nouvelle j'ai compris que ce que j'entreprenais était un livre lié par une unité de composition, un livre dont les parties ne seraient pas indépendantes comme c'est le cas dans un recueil de nouvelles, mais où chacune jetterait une lumière nouvelle sur les parties précédentes si bien que seule la dernière donnerait au livre son sens tout entier. Plus je réfléchissais sur mon manuscrit, plus j'étais sûr que ce que je faisais était un roman, tel que je conçois et comprends le roman. Ainsi, une fois achevé le manuscrit, l'ai-je intitulé *Le Roman du rire et de l'oubli*. Puis, un ami, critique littéraire et l'un des éditeurs de chez Gallimard, m'a déconseillé le mot « roman » et m'a suggéré de le remplacer 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.)

Ce qu'est pour moi le roman, je l'ai défini plus tard dans *L'Art du roman* : « un grand livre de prose où l'auteur, par l'intermédiaire des *ego expérimentaux* (personnages), explore jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence ». J'ai voulu dire par là que la forme du

roman est un domaine de liberté totale et que la notion de roman ne peut être déterminée par les définitions de sa forme. Au commencement du XIX^e siècle le roman a fondé sa composition sur la stricte unité de l'action. Mais ce n'était pas la façon de concevoir le roman dans les périodes précédentes. *Jacques le Fataliste* de Diderot, par exemple, n'a aucune unité d'action. Depuis *La Plaisanterie*, j'ai essayé de fonder le roman sur une autre unité encore que celle de l'action ; surtout sur l'unité des thèmes, à savoir des questions existentielles qui, éclairées sous des angles différents, traversent tout le roman. Peu à peu, j'ai considéré l'unité thématique comme plus importante que toutes les autres et dans *Le Livre du rire et de l'oubli* j'ai poussé cette intention à l'extrême : l'unité de l'action y est entièrement remplacée par l'unité des thèmes.

Quand je me suis ensuite penché sur mes *Risibles amours*, j'ai constaté qu'ils avaient préfiguré la composition du *Livre du rire et de l'oubli*. Leur ensemble est uni par quelques thèmes qui traversent tout le livre : la mystification (l'intrigue de chacune des six nouvelles est basée sur une mystification) ; l'impossibilité du donjuanisme dans le monde moderne ; l'identité problématique d'un individu ; le comique de l'âge lyrique (jeunesse). En outre, l'unité du *Livre du rire et de l'oubli* est renforcée par la présence du même personnage, Tamina, dans la quatrième et la sixième partie, comme est renforcée l'unité de *Risibles amours* avec le même personnage, le Docteur Havel, dans la quatrième et la sixième nouvelle.

[...]

1991.

Diabolum

Il n'y a, dans mon évolution romanesque, aucune rupture entre ce que j'ai écrit en Bohême et ce que j'ai écrit en France. Ni entre les romans situés en Bohême communiste et *L'Immortalité*, dont l'action se passe ici. Présupposer une telle rupture, et surtout la considérer comme inévitable, c'est être victime de deux préjugés.

Le premier préjugé est d'ordre esthétique et met en cause l'art du roman et sa finalité. Certains veulent d'abord chercher dans un roman un témoignage sur un pays, sur une société. Un exemple : *La vie est ailleurs* raconte l'histoire d'un très jeune poète à l'époque du stalinisme le plus exacerbé. Qu'on ne prétende pas pour autant que je pensais faire découvrir le stalinisme : en 1969, quand j'ai terminé le roman, quel truisme ! Le thème de ce livre est existentiel : celui du lyrisme ; le lyrisme révolutionnaire de la Terreur communiste a jeté une lumière inattendue sur l'éternel penchant lyrique de l'homme.

De même, dans *L'Immortalité*, le thème central n'est pas la « société du spectacle » de l'Occident d'aujourd'hui. Car c'est depuis toujours que l'homme se donne

en spectacle. Depuis toujours il porte en lui le germe de la « société du spectacle » qui n'est qu'une projection, dans des dimensions sociales élargies, d'un problème existentiel immémorial, celui de l'image de l'homme dans les yeux des autres — problème qui m'occupe depuis mon premier livre.

Le deuxième préjugé, c'est la conviction que les mondes communiste et démocratique sont en opposition quasi absolue. Du point de vue politique ou économique, soit. Mais pour un romancier, le point de départ est la vie concrète d'un individu ; et de ce point de vue, on n'est pas moins frappé par les ressemblances de ces deux mondes. Quand j'ai vu, en Tchécoslovaquie, les premières HLM j'ai cru voir la manifestation même de l'horreur communiste ! Dans la barbarie des haut-parleurs hurlant partout des crétineries musicales, je détectais la volonté de transformer les individus en une collectivité d'abrutis unis par le même bruit imposé. J'ai compris seulement plus tard que le communisme me montrait, dans une version hyperbolisée ou caricaturale, les traits communs du monde moderne. La même bureaucratisation omniprésente et omnipotente. La lutte des classes remplacée par l'arrogance des institutions envers l'usager. La dégradation du savoir-faire artisanal. L'imbécile juvénophile du discours officiel. Les vacances organisées en troupeaux. La laideur de la campagne d'où disparaissent les traces de la main paysanne. Et, de ces dénominateurs communs, le pire de tous : l'irrespect envers l'individu et envers sa vie privée. Ici, on le justifie en brandissant le droit sacré à l'information. Mais la police communiste qui a truffé nos chambres à coucher de micros ne

pouvait-elle, elle aussi, prétendre assumer son « droit à l'information » ? Quel que soit le régime, nous avons vécu, tous, ici et là, dans un monde où les mêmes tendances profondes s'imposaient, dans ce *Diabolum* dont parle mon professeur Avenarius, de *L'Immortalité*, si je peux invoquer celui de mes personnages que j'aime le plus.

De ce point de vue, l'expérience du communisme m'apparaît comme une excellente introduction au monde moderne en général ; elle m'a rendu plus sensible aux phénomènes absurdes qu'on est prêt à percevoir, ici, comme une innocente banalité ou comme un attribut nécessaire de la Sainte Démocratie.

1993.

Testament trahi

de Goethe

C'est l'une des failles de l'Europe de ne jamais savoir penser le roman, l'art le plus européen, comme une unité historique. Ouvrez n'importe quel manuel, n'importe quelle anthologie, la littérature universelle y est toujours comme l'addition des littératures nationales. Comme l'histoire des littératures ! Au pluriel ! Et pourtant, pour en rester au roman : Sterne était inspiré par Rabelais, Diderot par Sterne, Goethe par Diderot. Dès le début, la logique de l'évolution était supranationale.

Goethe l'a dit à plusieurs reprises et avec insistance : le temps des littératures nationales est révolu, le temps de la littérature mondiale est arrivé. Cette idée fait partie, pour ainsi dire, du testament de Goethe. Encore un testament trahi. Car la critique et l'histoire de la littérature ne savent pas sortir de leur spécialisation géographique. Examiner un roman dans son contexte national est, bien sûr, utile pour comprendre le rôle qu'il a joué dans l'histoire d'un peuple. Mais cela ne dira pas grand-chose si on veut le saisir en tant qu'œuvre d'art. Pour cela, le contexte européen est

indispensable : c'est lui qui nous dira, non pas ce qu'un roman a apporté à un peuple mais ce qu'il a apporté à l'art du roman : quels aspects inexplorés de l'existence il a su éclairer, quelles formes nouvelles il a su trouver. C'est là le sens de l'idée de Goethe : seul le contexte supranational peut révéler la valeur esthétique d'une œuvre.

A l'intérieur de l'histoire de la littérature française, *Jacques le Fataliste* ne représente guère plus qu'un divertissement de grand penseur. Dans l'histoire du roman européen, ce même « divertissement » apparaît comme l'œuvre capitale qui contient les énormes possibilités de la forme romanesque dont, deux cents ans plus tard, l'art du roman s'inspire encore.

Ce n'est pas par hasard que Dostoïevski a trouvé son défenseur le plus prestigieux en Gide, Ibsen en G. B. Shaw, que personne n'a mieux compris Joyce que Broch, que l'importance des grands romanciers américains des années 30 a été découverte par Malraux, Sartre, Claude-Edmonde Magny, que le meilleur livre sur Gombrowicz est écrit par un Grec, Proguidis, qui ne connaît pas un seul mot de polonais, que l'œuvre de Fuentes a été analysée le plus profondément non pas par un hispaniste mais par Scarpetta et, en revanche, que l'esthétique de Rabelais a été découverte non pas par un Français mais par Bakhtine, un Russe. Ce ne sont pas là de bizarres exceptions à la règle. Non, c'est la règle elle-même : un recul géographique éloigne l'observateur du contexte local et lui permet de mieux saisir la valeur esthétique d'une œuvre.

La francophobie,

ça existe

Par mes expériences et mes goûts, je suis un Centre-Européen. J'ai été formé beaucoup plus par Janacek, Kalka, Musil que par Debussy ou Proust. Mais au milieu de ma vie, ma femme et moi avons émigré en France. Cet événement est le plus décisif de toute mon existence, il est la clé de ma vie comme de mon travail.

En Amérique, il y a quelques années, on a édité en forme de livre une bibliographie me concernant. On n'y trouve presque rien de ce que j'ai fait en France, de ce qu'on a écrit ici sur moi. Et pourtant, c'est en France que j'ai vécu la plus importante partie de ma vie d'adulte. Ici, pendant dix-huit ans, j'ai eu mon petit séminaire et mes élèves. C'est ici que j'ai noué les amitiés qui me sont les plus chères, que j'ai écrit mes livres les plus mûrs, ici aussi que j'ai été compris plus tôt et mieux qu'ailleurs.

Et surtout, ici se trouve ma maison d'édition qui, depuis vingt ans, publie, en premier, mes livres, dans la seule version entièrement autorisée. Je dis seule version autorisée parce que, vers 1985, j'ai repris la traduction française de tous mes romans, phrase par phrase, mot

par mot. Ce fut un intense travail de deux ans. Depuis lors je considère le texte français comme le mien et je laisse traduire mes romans aussi bien du tchèque que du français. J'ai même une légère préférence pour la seconde solution.

Car, en faisant la révision des traductions de livres que je n'avais pas relus depuis longtemps, je ne pouvais m'empêcher de préciser çà et là une idée, de biffer une phrase, d'en ajouter une autre. Mon éditrice tchèque qui, depuis deux ans, publie progressivement tous mes romans, trouve parfaitement naturel de prendre l'édition française comme modèle. Quand je prépare le texte pour elle, je le compare à la version française pour y incorporer les menus changements survenus entre-temps. Voilà pourquoi on peut facilement imaginer ma colère quand j'ai constaté récemment que, dans plusieurs pays asiatiques, on a traduit mes romans — à mon insu — à partir des traductions américaines !

Quand un éditeur chinois, un universitaire américain, feignent de ne pas apercevoir la place qu'occupe la France dans mon travail, est-ce une ignorance ? Ou est-ce autre chose ? Quand je voyage, j'entends partout, comme un refrain : « La littérature française ? Elle ne représente plus rien. » Une sottise, dirait-on. Mais ce qui rend cette sottise importante, c'est la délectation avec laquelle elle est prononcée. Car la francophobie, ça existe. C'est la médiocrité planétaire voulant se venger de la suprématie culturelle française qui a duré des siècles. Ou bien, peut-être, est-ce, au-delà de notre continent, une forme de rejet de l'Europe.

L'arrogance francophobe m'offense personnellement, comme m'offensait l'arrogance des grands à

l'égard du petit pays d'où je viens. Qu'on me pardonne d'être sentimental. Quand je terminais, en 1970, *La Valse aux adieux*, j'étais profondément persuadé d'avoir mis un point final à ma carrière littéraire. C'était l'occupation russe, la période la plus dure de ma vie. Jamais je n'oublierai que seuls les Français me soutenaient alors. Claude Gallimard venait voir régulièrement son écrivain pragueois qui ne voulait plus écrire. Dans ma boîte, pendant des années, je ne trouvais que des lettres d'amis français. C'est grâce à leur pression affectueuse et opiniâtre que je me suis enfin décidé à émigrer. 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 natal. »

Diabolium, Testament traité de Goethe. La francophobie ça existe ont été publiés ensemble dans *Le Monde*, le 24 septembre 1993, avec une introduction de Josyane Savigneau qui a écrit notamment : « Depuis 1985, Milan Kundera n'accorde plus d'entretiens aux journalistes. Cette année-là, il a découvert, dans un journal américain, sous son nom, des propos déformés, et a juré qu'on ne l'y reprendrait plus. [...] Marguerite Yourcenar, elle aussi soucieuse d'être lue et entendue "comme il [lui] convient", s'étonnait que "les journalistes posent toujours les questions qui les intéressent, eux, sans jamais se préoccuper de ce qui intéresse l'écrivain qui leur fait face". On peut penser que Kundera ne désapprouverait pas cette phrase, puisqu'il a choisi, en réponse à notre demande d'entretien, de s'exprimer par écrit — comme, à son avis, un écrivain doit le faire — sur trois questions qui sont au cœur de sa réflexion actuelle [...] »

L'exil libérateur

Vera Linhartova était, dans les années soixante, un des écrivains les plus admirés en Tchécoslovaquie, la poétesse d'une prose méditative, hermétique, inclassable. Ayant quitté le pays après 1968 pour Paris, elle s'est mise à écrire et à publier en français. Connue pour sa nature solitaire, elle a étonné tous ses amis quand, récemment, elle a accepté l'invitation de l'Institut français de Prague et, au colloque consacré à la problématique de l'exil, a prononcé sa communication. Je n'ai jamais lu, sur ce sujet, rien de plus non-conformiste et de plus lucide.

Notre moitié du siècle a rendu tout le monde extrêmement sensible au destin des gens interdits dans leur pays. Cette sensibilité compatissante a embrumé le problème de l'exil d'un moralisme larmoyant et a occulté le caractère concret de la vie de l'exilé qui, selon Linhartova, a su souvent transformer son bannissement en un départ libérateur « vers un ailleurs, inconnu par définition, ouvert à toutes les possibilités ». Evidemment, elle a mille fois raison ! Sinon, comment comprendre le fait apparemment choquant

qu'après la fin du communisme presque aucun des grands émigrés ne soit retourné au pays ? Ni Miłosz, ni Brandys, ni Kolakowski, ni Kristeva, ni Zinoviev, ni Siniawski, ni Skvorecky, ni Forman, ni Polanski, ni Agnieszka Holland, ni Sylvie Richter. Quoi ! La fin du communisme ne les a pas incités à célébrer dans leur pays natal la fête du Grand Retour ? Et si, à la déception du public, ils n'en ont ressenti aucun désir, n'auraient-ils pas dû considérer leur retour comme un engagement moral ? Linhartova : « L'écrivain est tout d'abord un homme libre, et l'obligation de préserver son indépendance contre toute contrainte passe avant n'importe quelle autre considération. Et je ne parle plus maintenant de ces contraintes insensées que cherche à imposer un pouvoir abusif, mais des restrictions — d'autant plus difficiles à déjouer qu'elles sont bien intentionnées — qui en appellent aux sentiments du devoir envers le pays. » En effet, on rumine des clichés sur les droits de l'homme et on persiste en même temps à considérer l'individu comme propriété de sa nation.

Elle va encore plus loin : « J'ai donc choisi le lieu où je voulais vivre mais j'ai aussi choisi la langue que je voulais parler. » On lui objectera : l'écrivain, quoique homme libre, n'est-il pas le gardien de sa langue ? N'est-ce pas là le sens même de sa mission ? Linhartova : « Souvent on prétend que, plus que quiconque, un écrivain n'est pas libre de ses mouvements, car il reste lié à sa langue par un lien indissoluble. Je crois qu'il s'agit là encore d'un de ces mythes qui servent d'excuse à des gens timorés... » Car : « L'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue. » Une grande phrase

libératrice. Seule la brièveté de sa vie empêche l'écrivain de tirer toutes les conclusions de cette invitation à la liberté.

Linhartova : « Mes sympathies vont aux nomades, je ne me sens pas l'âme d'un sédentaire. Aussi suis-je en droit de dire que mon exil à moi est venu combler ce qui, depuis toujours, était mon vœu le plus cher : vivre ailleurs. » Quand Linhartova écrit en français, est-elle encore écrivain tchèque ? Non. Devient-elle écrivain français ? Non plus. Elle est ailleurs. Ailleurs comme jadis Chopin, ailleurs comme plus tard, chacun à sa manière, Nabokov, Beckett, Stravinski, Gombrowicz. Bien entendu, chacun vit son exil à sa manière inimitable, et l'expérience de Linhartova est un cas limite. N'empêche qu'après son texte radical et lumineux on ne peut plus parler de l'exil comme on en a parlé jusqu'à maintenant.

Le Monde, le 7 mai 1994.

La phrase de Schlegel

Je me rappelle la fameuse phrase de Friedrich Schlegel : « Les trois plus grandes tendances de notre époque sont la Révolution française, *Wilhelm Meister* de Goethe et *Wissenschaftslehre* de Fichte. » Un immense événement historique mis sur le même plan que deux œuvres de culture : voilà ce qu'est l'Europe (l'Europe des Temps modernes) : le lieu qui se distingue par la place prédominante qu'il réserve à la culture (c'est-à-dire, pour éviter des malentendus causés par les différentes significations de ce mot : à la pensée et aux œuvres d'art).

Imaginons que, dans les années soixante ou soixante-dix, quelqu'un ait dit : les plus grandes tendances de notre époque sont la décolonisation, l'œuvre de Fellini et la critique de la technique de Heidegger. Idée, me semble-t-il, pleinement justifiable ; pourtant, à cette époque, personne ne l'aurait prononcée ; elle ne répondait plus à l'esprit du temps et à la place réservée alors à la culture.

Aujourd'hui, une phrase de ce genre me paraît totalement impossible, imprononçable : on ne voit

nulle part une œuvre de culture qu'on mettrait sur le même niveau que (par exemple) la disparition du communisme. Comment est-ce possible? Les œuvres de cette grandeur n'existent plus? Ou bien elles existent et on ne les voit pas? Ou bien on ne veut pas les voir? Difficile de répondre.

Une chose me paraît évidente : l'Europe où la phrase de Schlegel a été possible et naturelle, cette Europe nous a quittés. Son départ vers le néant s'est passé sous nos yeux. Et nous faisons semblant de n'avoir rien vu. Peut-être n'avons-nous vraiment rien vu. Cet incroyable événement n'a donc été ni médité, ni analysé, ni décrit, ni même constaté.

Il n'a pas été constaté, parce que le monde tel qu'il s'est formé dans les dernières décennies est devenu indifférent et à l'œuvre de Goethe, et à celle de Fichte, et à Heidegger, et à Fellini, donc et à leur présence et à leur absence. Si un vieil oncle que personne n'a fréquenté meurt, on pourra facilement ne pas s'apercevoir de sa disparition.

Qui d'ailleurs est vraiment bouleversé, atteint, abîmé par l'effacement de la culture européenne? Personne? Il y a malgré tout deux victimes qui doivent en souffrir : d'abord, bien sûr, la philosophie et l'art eux-mêmes. Et puis, la France.

Car l'autorité exceptionnelle de la France pendant les trois, quatre derniers siècles était due à la place privilégiée que les œuvres culturelles occupaient dans la vie de l'Europe. Je parle à partir de mon expérience personnelle : l'ambiance spirituelle de toute ma jeunesse tchèque fut marquée par une francophilie passionnée. C'était juste après la guerre; ce qui signifie

que l'amour de la France a plus ou moins facilement survécu au choc de Munich (pourtant vécu douloureusement comme une trahison). Comment a-t-il pu survivre? Parce que l'amour de la France ne résidait jamais dans l'admiration des hommes d'Etat français, jamais dans l'identification à la politique française; il résidait exclusivement dans la passion pour la culture de la France; pour sa pensée, pour son art (l'art moderne en particulier).

Quand la phrase de Schlegel devient anachronique, quand la culture ne représente plus grand-chose pour un Européen, c'est par une logique fatale que le monde devient indifférent à la France, sourd à sa voix. Et puisqu'on rejette le passé toujours avec une certaine passion, cette indifférence prend souvent le caractère d'une aversion, et l'indifférence envers la France devient francophobie.

(Une raison de plus pour moi d'aimer la France; sans euphorie; d'un amour angoissé, tétu, nostalgique.)

La Revue des Deux Mondes, 1994

*Postface pour les éditions américaine,
italienne et allemande
de La vie est ailleurs*

« La vie est ailleurs » est une référence à la célèbre phrase de Rimbaud. André Breton la cite en conclusion du *Manifeste du surréalisme*. A Paris, en mai 1968, les étudiants l'ont gravée comme un slogan sur les murs de la Sorbonne. Mais le titre original du roman était *L'âge lyrique*. Je l'ai changé quand j'ai vu l'effroi sur le visage de mes éditeurs doutant que quelqu'un pût acheter un roman pourvu d'un titre si abstrait.

L'âge lyrique, c'est la jeunesse. Mon roman est une épopée de la jeunesse, une analyse de ce que j'appelle l'attitude lyrique. L'attitude lyrique est l'une des possibilités de tout un chacun, l'une des catégories fondamentales de l'existence humaine. Si la poésie lyrique en tant que genre littéraire existe depuis toujours, c'est que depuis toujours l'attitude lyrique est propre à l'homme. Le poète est l'incarnation de l'attitude lyrique.

Le poète est aussi, à partir de Dante, le grand personnage qui traverse l'Histoire européenne. Il est le symbole de l'identité des nations (Camões, Goethe, Mickiewicz, Pouchkine), le porte-parole des révolu-

tions (Béranger, Petöfi, Maïakovski, Lorca), la voix dont parle l'Histoire (Hugo, Breton), il est un mythe, l'objet d'un culte quasi religieux (Pétrarque, Byron, Rimbaud, Rilke) et, avant tout, le représentant d'une valeur sacro-sainte dont nous sommes prêts à écrire le nom avec une majuscule : la Poésie.

Mais que s'est-il passé avec le poète européen au cours du dernier demi-siècle ? Sa voix est devenue à peine audible. Sans que personne s'en soit rendu compte, le poète a quitté la grande et bruyante scène du monde. A cause de l'ironie diabolique de l'Histoire, la dernière courte période où il a joué encore son grand rôle public fut l'époque des révolutions communistes en Europe centrale dans les années qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Je trouve important de souligner que ces curieuses pseudo-révolutions, importées de Russie et accomplies sous la protection d'une armée et d'une police étrangères, furent animées de la psychologie qui est propre aux révolutions authentiques et vécues par leurs partisans avec un pathos, un enthousiasme, un angélisme et une foi eschatologique en l'arrivée d'un monde absolument nouveau. Pendant ces années, pour la dernière fois, les poètes se trouvèrent sur le devant de la scène. Ils s'imaginèrent jouant leur rôle habituel dans le célèbre drame de l'Europe sans se douter que le directeur du théâtre avait changé inopinément le programme et qu'ils se trouvaient au milieu d'une farce noire.

J'ai vu de très près cette époque où « le poète régnait avec le bourreau ». J'ai entendu alors mon poète adoré, Paul Eluard, renier, publiquement et solennellement,

son ami pragueois que la justice stalinienne avait envoyé au poteau. Cet épisode (j'en parle dans *Le Livre du rire et de l'oubli*) fut pour moi un traumatisme : Quand un bourreau extermine c'est, en fin de compte, dans l'ordre des choses. Mais si le poète (en plus, un grand poète) devient chantre de cette extermination, tout le système de valeurs qu'on a considéré comme intouchable se trouve, d'emblée, ébranlé. Il n'y a plus aucune certitude, tout devient problème, question, objet d'examen et de doutes : Le Progrès et la Révolution. La Jeunesse. La Maternité. Mais aussi l'Homme. Et la Poésie. J'ai vu devant moi le monde des valeurs ébranlées et, dans mon esprit, lentement, des années durant, naissait le personnage de Jaromil et avec lui sa mère et les jeunes filles qu'il a aimées.

Ne me dites pas que Jaromil est un mauvais poète ! Ce serait une explication trop bon marché de l'histoire de sa vie ! Jaromil est un poète doué de sensibilité et d'une grande imagination. C'est un garçon fin. C'est aussi un monstre. Mais sa monstruosité est virtuellement présente en chacun de nous. Elle est en moi. Elle est en vous. Elle est en Rimbaud. Elle est en Shelley, elle est en Hugo. Elle est, virtuellement, en chaque jeune homme de toutes les époques et de tous les régimes. Jaromil n'est pas un produit du communisme. Le communisme n'a mis en lumière que ses aspects cachés, il a seulement libéré ce qui, dans d'autres circonstances, aurait dormi en lui, paisiblement, calmement.

Même si l'histoire de Jaromil et de sa mère se passe à un moment historique déterminé que j'ai essayé de rendre tel quel (sans la moindre intention satirique), la

description de l'époque n'était pas mon but. « Si nous avons choisi ces années, ce n'est pas parce que nous voulions en tracer le portrait, mais seulement parce qu'elles nous semblaient être un piège incomparable tendu à Rimbaud et à Lermontov, un piège incomparable tendu à la poésie et à la jeunesse. » Autrement dit : pour un romancier, une situation historique devient un *laboratoire anthropologique* dans lequel il étudie sa question principale : qu'est-ce que l'existence humaine ? Dans le cas de ce roman, avec plusieurs questions corollaires : qu'est-ce que l'attitude lyrique ? qu'est-ce que la jeunesse ? quel rôle secret joue la mère pendant la formation de l'univers lyrique d'un jeune homme ? et si la jeunesse est l'âge de l'immaturité quelle est la relation entre l'immaturité et la soif d'absolu ? et entre la soif d'absolu et l'enthousiasme révolutionnaire ? et comment l'attitude lyrique se manifeste-t-elle dans l'amour ? les « formes lyriques » de l'amour existent-elles ? etc., etc.

A toutes ces questions le roman n'apporte, bien sûr, aucune réponse. La réponse, ce sont ces questions elles-mêmes ; car, comme Heidegger l'a dit, l'essence de l'homme a le caractère d'une question.

1986.

Kafka, Heidegger, Fellini

Quand j'ai appris que Fellini allait tourner *L'Amérique* de Kafka, j'ai eu l'étrange impression d'une surprise qui n'en était pas une : cela m'a paru aussi inattendu que logique et nécessaire. En effet, il n'y a que Fellini qui est à même, par son interprétation, de dévoiler brutalement et radicalement l'essence (toujours négative, escamotée, non comprise) de la grande révolution esthétique de Kafka : la libération radicale de l'imagination qui, avec l'aisance d'un rêve, transgresse toutes les règles de la vraisemblance. L'art moderne, pour moi, personnellement, c'est l'histoire de cette imagination, emmenée aujourd'hui vers d'inaccessibles cimes (et peut-être, vers son achèvement — vers son achèvement orgiastique) par Fellini.

Pourtant, dans la dernière décennie, je n'entends dire que du mal de lui. Ce qui ne me semble pas relever d'une simple versatilité d'humeur et de modes. Je crois y entrevoir quelque chose de plus grave : l'annonce de la fin de l'art moderne ; son rejet passionnel. Comme si (à un moment où les élites culturelles perdent partout leur influence) la médiocrité majori-

taire avait pu (enfin !) dire ce qu'elle avait toujours pensé et se venger de ce qui lui était imposé contre ses goûts.

Mais cette aversion pour Fellini signifie peut-être encore quelque chose de plus : car ce qui est irritant chez lui, ce n'est pas seulement son modernisme mais aussi son « anti-modernité » (plus précisément : son regard lucide, désenchanté, posé sur le monde moderne). Voilà un autre point où Kafka et Fellini se rejoignent. En ce sens, le choix de *L'Amérique* se révèle encore plus éloquent : dans ce roman, inspiré ouvertement par le monde supermoderne, supertechnique de l'Amérique, le grand thème caché de toute l'œuvre de Kafka se dévoile : le thème de la modernité ou, pour utiliser le terme de Heidegger, le thème de la technique. Car la technique n'est pas seulement l'ensemble des machines et des appareils. Heidegger le dit : l'essence de la technique précède la technique ; ce qui signifie : *avant* que les avions et les usines aient envahi la planète, l'homme (dans son rapport à lui-même et à la nature) a anticipé cette invasion. Le monde du *Château* est archaïque, c'est pourtant la technique (l'essence de la technique) qui y règne : dans ce monde, l'homme est dominé par des forces qui le dépassent (« les puissances de la technique ont débordé la volonté et le contrôle de l'homme parce qu'elles ne procèdent pas de lui » — Heidegger) et qui lui sont inintelligibles (« le sens de la technique se voile » — Heidegger). (Un grand secret artistique de Kafka : c'est *parce qu'elle* se manifeste dans le décor rustique, vieillot, du château et du village que l'« essence de la technique » apparaît, dans le plus

grand roman de Kafka, si surprenante, si insolite, et, paradoxalement, si poétique.)

La vision de Kafka a anticipé de trente ans la critique heideggerienne de la technique. Inversement, la critique heideggerienne éclaire (*a posteriori* et à son insu) le sens d'un grand courant (probablement le plus important) de l'art moderne qui va de Kafka à Fellini et qui, au lieu d'exalter le monde moderne (à la manière d'un Maïakovski ou d'un Léger), en est l'image désabusée et pénétrante.

La critique heideggerienne est d'un radicalisme inouï. Dans un texte de 1953, Heidegger développe une réflexion à peine supportable. Ce n'est pas une guerre atomique qui représente la plus grande menace pour l'homme : l'évolution pacifique de la technique est beaucoup plus dangereuse puisqu'elle risque de priver l'homme (l'être pensant) de son essence (de sa faculté de penser).

Mais peut-être encore plus important que cette réflexion elle-même est le fait que celle-ci ne choque personne. Elle ne choque personne, car personne ne s'y intéresse. Autrefois, l'Europe prenait très au sérieux les pensées de ses philosophes. Comment est-il possible qu'aujourd'hui les questions posées par le plus grand philosophe du siècle se trouvent au-delà de toute attention ? Cela veut-il dire que le temps où l'homme devient sourd à la pensée est déjà là ?

Le conformisme de la non-pensée qui, avec une accélération vertigineuse est en train de s'emparer de notre monde, ne peut que trouver insupportable et Kafka, et Heidegger, et Fellini : il *fait la sourde oreille* à Heidegger ; dans le discours grotesque de la kalfologie,

il dénature Kafka; il mésestime le dernier géant de l'art moderne : Fellini.

Et il est presque logique qu'il mésestime surtout la dernière période de son œuvre où son imagination et la lucidité de son regard sont poussées le plus loin. *Répetition d'orchestre* : le cercle vicieux de la volonté de puissance vide de sens. *Casanova* : la vision d'une sexualité libérée, déchaînée, exhibée, parvenue à ses limites grotesques. *La Cité des femmes* : la volonté de puissance absurdement incarnée dans l'auto-exaltation d'un seul sexe. Le grand adieu du navire européen qui s'en va dans le néant, accompagné d'airs d'opéra. Ginger et Fred, deux êtres anachroniques oubliés dans un monde où la vie a disparu derrière l'image.

Dans les dernières décennies, après Stravinski, après Picasso, où trouve-t-on une œuvre plus belle (d'une imagination plus puissante)? Où trouve-t-on une œuvre plus importante (interrogeant, question par question, tout le destin européen, les entrailles mêmes de ce destin)?

Le Messenger européen, avril 1987.

Ciel étoilé de l'Europe centrale

[...] — Vous avez provoqué beaucoup de discussions au sujet de l'Europe centrale [...] Pourriez-vous éclairer cette notion?

— Simplifions ce problème et limitons-nous au roman. Il y a quatre romanciers immenses : Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz. Je les appelle : la pléiade des grands romanciers d'Europe centrale. Après la mort de Proust je ne vois rien de plus important dans l'histoire du roman. Sans les connaître, on ne peut comprendre grand-chose au roman moderne. Très succinctement : ces auteurs sont modernistes, c'est-à-dire passionnés par la recherche des formes nouvelles, mais en même temps affranchis de toute l'idéologie d'avant-garde (la foi en le progrès, en la révolution, etc.). Ils ne cherchent pas une rupture radicale; ils ne considèrent pas les possibilités formelles du roman comme épuisées : ils ne veulent que les élargir radicalement. Ils ne méprisent pas la « tradition », mais ils en ont une nouvelle vision : tous, ils sont attirés par le roman d'avant le XIX^e siècle; je m'amuse à appeler cette époque « la première mi-temps de l'histoire du

roman ». Elle a été presque oubliée, occultée, refoulée. Cet oubli a privé le roman de son essence ludique (si évidente chez Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot) et a limité, à l'intérieur du roman, le rôle de ce que j'appelle la « méditation romanesque ». Après avoir prononcé le mot « méditation », il faut que je précise : je ne suis pas un partisan du « roman philosophique » qui signifie l'assujettissement du roman à une philosophie, l'illustration romanesque d'une pensée. Voilà Sartre. Et encore plus Camus. *La Peste*. L'intention d'un Musil, d'un Broch est toute différente : non pas se mettre au service d'une philosophie mais accroître son propre « pouvoir » romanesque, agrandir le champ de la « connaissance romanesque », s'emparer du domaine que, jusqu'alors, la philosophie considérait comme sa chasse gardée. Il y a, en effet, des problèmes « métaphysiques » de l'existence humaine que la philosophie n'a pas su saisir et que seul le roman peut capter grâce à sa pensée concrète. Ce faisant, ces romanciers ont transformé le roman en une synthèse poétique et intellectuelle suprême hissant ainsi le roman à la place dominante de l'ensemble de la culture.

— *Pourrait-on dire qu'ils vous ont influencé ?*

— Influencé ? Non. Il s'agit d'autre chose : je me trouve, avec eux, sous le même ciel esthétique. A savoir, non sous le ciel d'un Proust ou d'un Joyce. Ni sous le ciel d'un Hemingway. D'ailleurs, mes quatre écrivains centre-européens n'étaient pas influencés l'un par l'autre non plus. Ils ne se sont même pas aimés. Broch était très critique à l'égard de Musil, Musil méchant à l'égard de Broch. Gombrowicz n'aimait pas

Kafka et n'a jamais parlé ni de Broch ni de Musil, étant lui-même tout à fait inconnu des trois autres. Peut-être, s'ils savaient que je les ai mis tous dans le même sac, seraient-ils bien agacés. Et peut-être, à juste titre. Peut-être ai-je inventé cette pléiade seulement parce que j'ai voulu voir un ciel étoilé au-dessus de ma tête.

[...]

— *Quelle est la relation entre votre concept de l'Europe centrale et le concept du « monde slave », de la « culture slave » ?*

— Il y a, bien sûr, une unité linguistique des langues slaves. Mais il n'existe aucune unité culturelle slave. La Russie d'un côté, les Slaves occidentaux de l'autre (les Polonais, les Tchèques, etc.), ce sont deux civilisations différentes, deux histoires séparées. La « littérature slave », c'est une notion fautive et vide. L'Europe centrale est un concept difficile (difficilement saisissable, descriptible, avec des frontières géographiques mouvantes et incertaines) et pourtant c'est un concept tout à fait réel. Mais même le contexte centre-européen ne nous dira pas grand-chose si nous voulons saisir le sens et la valeur d'un roman. Je ne cesserais jamais de répéter : le seul contexte qui peut révéler le sens et la valeur d'une œuvre romanesque est le contexte de l'histoire du roman européen.

— *Vous vous réclamez toujours du roman européen. Est-ce parce que le roman américain vous paraît moins important ?*

— Non, non ! Et je suis très gêné de ne pouvoir trouver un mot plus juste. Si je parlais du « roman occidental », on m'objecterait que j'oublie le roman

russe. Si je parlais du « roman mondial », j'occulterais le fait que le roman dont je parle n'est ni le roman chinois ni le roman de l'Antiquité, mais celui qui par sa naissance, par sa constitution, est lié à l'Europe. Quand je dis « roman européen » je veux comprendre cet adjectif dans le sens husserlien : non pas comme une détermination géographique mais « spirituelle » qui englobe aussi l'Amérique ou, par exemple, Israël. Ce que j'appelle le roman européen est une histoire qui va de Cervantes à Faulkner.

[...]

1988.

Extraits de réponses à Lois Oppenheim, faites par écrit et munies du copyright de Milan Kundera, publiées dans le numéro d'été 1989 de *The Review of Contemporary Fiction*, consacré à l'œuvre de Kundera.

*De la Note de l'auteur
pour la première édition tchèque
de La Plaisanterie
après la libération du pays
de l'occupation russe*

[...]

Après vingt ans d'interdiction, éditer mes livres. Mais lesquels ? Il existe deux conceptions de ce qui est « œuvre ». Ou bien on considère comme œuvre tout ce que l'auteur a écrit ; de ce point de vue, par exemple, sont souvent édités les écrivains dans la célèbre édition de la Pléiade : à savoir, avec tout : avec chaque lettre, chaque note de journal. Ou bien l'œuvre n'est que ce que l'auteur considère comme valable au moment du bilan. J'ai toujours été un partisan véhément de cette deuxième conception. Je trouve immoral qu'un auteur offre aux lecteurs quelque chose que lui-même sait imparfait, quelque chose qui, à lui-même, n'apporte plus de plaisir.

A ce qu'on pourrait appeler mon « œuvre », selon moi, n'appartient pas : 1) ce qui est immature (juvénile) ; 2) ce qui n'est pas réussi ; 3) ce qui est seulement de circonstance.

1) Ce qui est immature : toutes mes compositions musicales (jusqu'à mes vingt-cinq ans, elles étaient pour moi beaucoup plus importantes que la littéra-

ture) ; toute ma poésie (publiée et non publiée) : vers mes vingt-huit ans elle 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) ; la monographie sur Vladislav Vancura (éditée sous le titre *Umeni romanu* — L'art du roman) ; écrite entre mes vingt-cinq et vingt-sept ans, c'est, probablement, une excellente « copie d'écolier » mais en aucun cas rien de plus. Je tiens aussi pour une « copie d'écolier » très tardive (j'avais déjà trente ans) la pièce *Les Propriétaires des clés*. Sa forme est virtuose (peut-être un peu ostensiblement virtuose) et son sujet — une mesquinerie absurde qui se brise la tête contre l'Histoire — me paraît toujours intéressant. Deux ans après la première représentation, j'ai eu l'occasion de lire la pièce de Ionesco *Délire à deux* et je me suis dit, mélancoliquement : « Voilà ce que je voulais faire quand je me suis mis à écrire *Les Propriétaires des clés*. » Ma faute a résidé dans le fait que j'ai placé l'histoire dans la situation concrète de l'occupation allemande. Cette situation qui a été mille fois décrite contient en elle des stéréotypes moraux si forts que l'originalité de la pièce n'a pu y résister malgré tous mes efforts. Depuis dix-sept ans je ne permets nulle part au monde la représentation de cette pièce.

2) Ce qui n'est pas réussi : la pièce *Plakovina* (Une bêtise). Je l'ai écrite, je devine (je devine : je n'ai jamais tenu de journal et toute la datation, *a posteriori*, dépend de mon incertain mémoire), vers l'année 1966 en une seule semaine heureuse, dans une petite ville d'eaux slovaque. Contrairement aux *Propriétaires des clés* je

l'aime toujours, ce qui pourtant ne change rien au fait que cette pièce n'est qu'une esquisse, un ouvrage inaccompli. Pour non réussies (ou : pour non entièrement réussies) je tiens aussi les trois nouvelles de *Risibles amours* que j'ai éliminées après coup du recueil.

3) Ce qui est seulement de circonstance : excepté ceux que j'ai écrits en français et mis dans le livre *L'Art du roman*, tous mes essais et articles. C'est-à-dire, par exemple, tous mes textes politico-culturels des années soixante, y compris le discours à l'orangeux congrès des écrivains en 1967 *Sur le caractère non-évident d'une nation*. Puis, tout ce que j'ai écrit en français (dans *Le Nouvel Observateur*, *La Quinzaine littéraire*, *Le Débat*, *L'Infini* ou comme préfaces) sur Broch, sur Fuentes, sur Voltaire, sur Kafka, sur Roth, sur Bacon, sur Fernandez, sur Ionesco, sur Rabelais, etc. Puis tous les textes qui devaient expliquer au public étranger l'essence de la situation tchèque : *Le Pari de la littérature tchèque* (1979) ; *Prague, poème qui disparaît* (1980) ; *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale* (1983) ; les préfaces pour les livres d'auteurs tchèques : pour *Miracle en Bohême* de Skvorecky (1977), pour les pièces de Havel (1980), pour *Le Plafond* de Reznicek (1983), pour *La Topographie* de Sylvie Richter ; et les articles (publiés dans la presse française) sur Janacek, Forman, Skvorecky, Seifert, Sabata, Skacel, Hrabal, Kral, Vaculik et encore sur Havel ; tous ces textes expriment sincèrement ce que je pense, mais je les ai écrits pour servir mon pays natal occupé, sans la moindre ambition de découvrir quelque chose de neuf.

Qu'est-ce qui donc, selon moi, mérite d'être édité ? Quand je me suis, après l'invasion russe, retiré dans la