

EVA LE GRAND

KUNDERA

ou

La mémoire du désir

Préface de Guy Scarpetta



L'Harmattan

XYZ
éditeur

La collection
THÉORIE ET LITTÉRATURE
est dirigée par
Simon Harel

Dans la même collection

Bernard Andrès, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres.*

Mieke Bal, *Meurtre et différence. Méthodologie sémiotique de textes anciens.*

Julia Bettinotti (dir.), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin.*

Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature.*

Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis.*

Anne Élaïne Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme).*

Anne Élaïne Cliche, *Comédies. L'Autre Scène de l'écriture.*

Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes.*

Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*

Simon Harel, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud).*

Simon Harel (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires.*

Simon Harel (dir.), *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux.*

Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Montréal 1642-1992. Le grand passage.*

Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe. La symbolique du vol magique dans les récits québécois de chasse-galerie.*

Régine Robin, *Le naufrage du siècle suivi de Le cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre.*

Sherry Simon (dir.), *Fictions de l'identitaire au Québec.*

André Vanasse, *Le père vaincu, la Méduse et les fils castrés.*

Kundera
ou la mémoire du désir

KUNDERA

ou

La mémoire du désir

Préface de Guy Scarpetta

L'Harmattan

XYZ
éditeur

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à l'aide financière du ministère des Communications du Canada, du Conseil des Arts du Canada, du ministère de la Culture et des Communications du Québec, du Service des publications de l'Université du Québec à Montréal et du Vice-rectorat aux communications de l'Université du Québec à Montréal. L'écriture du présent essai a été subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

©

XYZ éditeur
1781, rue Saint-Hubert
Montréal (Québec)
H2L 3Z1
Téléphone : 514.525.21.70
Télécopieur : 514.525.75.37

Éditions L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
Téléphone : (33-1) 43.54.79.10
Télécopieur : (33-1) 43.25.82.03

et

Eva Le Grand

Dépôt légal : 4^e trimestre 1995
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-89261-134-2 [XYZ éditeur]
ISBN 2-7384-3674-9 [L'Harmattan]

Distribution en librairie :

Canada :
Socadis
350, boulevard Lebeau
Ville Saint-Laurent (Québec)
H4N 1W6
Téléphone (jour) : 514.331.33.00
Téléphone (soir) : 514.331.31.97
Ligne extérieure : 1.800.361.28.47
Télécopieur : 514.745.32.82
Télex : 05-826568

Europe :
Éditions L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
Téléphone : (33-1) 43.54.79.10
Télécopieur : (33-1) 43.25.82.03

Conception typographique et montage : Édiscript enr.
Maquette de la couverture : Zirval Design
Dessin de la couverture : Milan Kundera

Table des matières

PRÉFACE	
Une lecture complice, par Guy Scarpetta	13
INTRODUCTION	25
PREMIÈRE PARTIE	
Kitsch et désir d'éternité.....	35
DEUXIÈME PARTIE	
Variation.....	79
<i>Premier chapitre</i>	
Voyage dans le temps de l'Europe	81
<i>Deuxième chapitre</i>	
Roman-variation	
ou les chemins de traverse	125
TROISIÈME PARTIE	
Dernier regard de Don Juan	
ou la mémoire du désir.....	173
EN GUISE D'ÉPILOGUE	
Une leçon d'Épicure : sagesse de la lenteur	223

Les abréviations et les références aux livres de Kundera se lisent comme suit:

- RA*: *Risibles amours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- PL*: *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.
- VIE*: *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.
- VA*: *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.
- LRO*: *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.
- ILE*: *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.
- IMM*: *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1990.
- LL*: *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.
- AR*: *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- TT*: *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- JM*: *Jacques et son maître*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1993.

À mon fils Alexandre...

[...] l'esthétique, comme discipline, pourrait être cette science qui étudie, non l'œuvre en soi, mais l'œuvre telle que le spectateur, ou le lecteur, la sait parler en lui-même : une typologie des discours, en quelque sorte.

ROLAND BARTHES

[...] l'essai [...] épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité et non comme appropriation modificatrice d'autrui...

MICHEL FOUCAULT

PRÉFACE

Une lecture complice

Voici, donc, et je tiens cela pour un événement, un essai qui aborde dans sa totalité l'œuvre romanesque de Milan Kundera, jusqu'à la césure représentée par son dernier livre, *La lenteur*, — où s'amorce manifestement, avec le changement de langue (puisque Kundera l'a écrit directement en français), une autre période. Je sais bien qu'il existait déjà, à propos de ce cycle romanesque inauguré par *La plaisanterie*, d'autres études d'ensemble, dont l'une au moins fit l'objet d'un volume ; mais la nouveauté et la singularité du travail d'Eva Le Grand (là est l'événement) est de traiter Kundera exclusivement *comme un romancier*, — et non, comme ce fut trop souvent le cas auparavant, de le tirer du côté de la philosophie, ou, pire encore, d'en faire une sorte de « maître à penser ¹ ».

1. On ne saurait que conseiller à Eva Le Grand, pour un prochain travail, de se pencher sur le cas de Musil, — lui aussi insupportablement annexé par le discours philosophique.

Un livre, en conséquence, de critique littéraire ? Oui, mais au sens majeur que ce terme peut prendre, et qui l'oppose aux simples « *informations sur l'actualité littéraire* » qui, un peu partout, et notamment dans la presse, s'y sont substituées². Car la critique littéraire, à suivre l'opinion de Kundera lui-même, est un genre absolument nécessaire, dont les créateurs n'ont en définitive rien à redouter, tout au contraire. Dans la mesure, justement, où il s'agit : de *méditer* sur une œuvre (et non d'en faire un simple compte rendu) ; de saisir sa nouveauté, son originalité ; d'entrer dans la complexité (en l'occurrence assez diabolique) de sa composition et de ses dispositifs d'écriture ; d'être capable de la rattacher à un contexte mondial (celui de l'« *art du roman* » en général), seul susceptible de permettre d'en apprécier la valeur ; et, surtout, de s'attacher à dégager *cette part inaperçue de l'expérience humaine*, que tout grand romancier a pour fonction de faire advenir, et qui, selon la formule désormais consacrée, ne pourrait pas advenir par d'autres voies que par celles, spécifiques, du roman. Cette tâche, telle que Kundera l'a plusieurs fois postulée (je ne fais guère ici que reprendre ses propres propositions), c'est peu de dire qu'Eva Le Grand s'en acquitte ; encore faut-il préciser qu'elle le fait avec une ampleur de vue et une finesse d'analyse tout à fait exceptionnelles.

Les pièges, pourtant, étaient nombreux, — et au premier chef celui de la paraphrase, puisque la difficulté, on le sait, s'agissant de Kundera, est qu'il est *aussi* l'auteur d'une œuvre critique décisive, où il ne peut manquer d'apparaître, notamment, comme le meilleur commentateur de ses propres romans... Et c'est ici que le travail

2. Comme le formule Milan Kundera lui-même dans *Les testaments trahis* (Paris, Gallimard, 1993).

d'Eva Le Grand force l'admiration : puisqu'elle a choisi, plutôt que de rester rivée à ce commentaire « de première main », et de se contenter (telle eût été la facilité) de le redistribuer, — de prendre plutôt des chemins de traverse, de tracer des parcours inédits, apparemment vagabonds, entre les thèmes et les motifs que cette œuvre convoque, d'établir à l'intérieur des sept romans abordés toutes sortes de corrélations, de raccourcis, de courts-circuits, d'y déceler les cohérences secrètes et des contrastes jusqu'alors insoupçonnés ; et cela, jusqu'à faire apparaître de Kundera *romancier* une image que l'on pouvait certes pressentir, mais à laquelle elle donne son fondement désormais irréfutable, démontré : celle de l'un des plus grands *démystificateurs* de notre temps, sur tous les plans.

Encore faut-il s'entendre sur ce terme : la « démystification », tarte à la crème d'une « critique idéologique » telle qu'on la pratiquait dans les années soixante et soixante-dix, et qui semble avoir aujourd'hui épuisé sa fonction, se faisait le plus souvent (même Roland Barthes n'y a pas toujours échappé, — c'est même pourquoi il a ensuite résisté à prolonger ses *Mythologies*) au nom d'une vérité supérieure, d'un système interprétatif arrogant, d'un métalangage censé posséder un *pouvoir* sur le langage « au premier degré » qu'il analysait (d'où sa trop fréquente dimension d'inquisition). Or, chez Kundera, comme le montre très bien Eva Le Grand, rien de tel : si « démystification » il y a, elle passe par le rire plutôt que par l'intimidation ; elle se produit sans qu'aucune « vérité ultime » n'apparaisse, sans qu'aucune thèse assenée ne coiffe la pluralité des expériences sondées ; en somme, sans que jamais soit sacrifiée cette part de jeu, d'ironie et d'ambiguïté qui caractérise, justement, depuis Rabelais et Cervantes, TOUS les grands romans.

Aucun écrivain authentique n'a jamais eu pour fonction d'approuver le monde. Mais il est clair, à suivre Eva Le Grand dans son trajet critique, que Kundera est probablement aujourd'hui l'un de ceux qui vont le plus loin dans cette négativité en acte ; celui, en tout cas, qui pose le regard le plus pénétrant, le plus désabusé et le plus amusé sur *toutes* nos mythologies modernes, sur l'ensemble de nos adhésions, de nos croyances, de nos lieux communs, de nos conformismes. Sont ainsi visés, en vrac, dans ses romans : la vision « idyllique » du monde, qui suppose un indéracinable rêve d'harmonie ; le *kitsch* omniprésent, — catégorie que Kundera arrache au seul domaine esthétique, pour en faire une clé quasi universelle de nos comportements (ce qui lui permet, à l'encontre du préjugé le plus courant, de mettre en lumière la continuité qui existe entre l'univers communiste et celui de nos sociétés démocratiques) ; l'illusion lyrique, sous toutes ses formes, et notamment celle qui s'acharne à poétiser le monde pour y retrouver quelque chose de l'ordre d'un fantomatique paradis perdu ; la religion de l'enfance, et celle, aveugle, de la modernité en tant que telle (par quoi Kundera se situe dans la lignée d'un romancier comme Gombrowicz) ; la promotion du sentiment en valeur, et le culte de l'amour-passion, — niaiserie romantique généralement perçue comme « naturelle », à l'opposé de l'érotisme lucide et souverain postulé ; à la grande époque du Libertinage ; le totalitarisme au quotidien introduit par le règne de l'indiscrétion généralisée, ce qui amène par réaction à devoir réévaluer la pudeur comme une attitude désormais subversive ; la façon dont le triomphe du Spectacle (et de sa variante que Kundera désigne du terme d'« *imagologie* »)

a désormais supplanté le règne de l'idéologie, et a été à ce point intériorisé que tout un chacun est constamment amené à vivre comme s'il était « *sous l'œil des caméras* » ; la bien-pensance elle aussi généralisée, et notamment le paradoxal conformisme de la révolte ou de l'indignation, — irriguée par ce que Nietzsche appelait la « *moraline* », qui fait aujourd'hui du *procès* l'activité intellectuelle la plus répandue ; la haine systématique de l'art, masquée par son culte officiel devenu rite social inoffensif ; la confusion des valeurs, et en particulier la formidable *perte de sens* produite par la multiplication des « expressions » (la « *graphomanie* » proliférante) et le foisonnement des messages (tel pourrait être, en fait, le trait le plus caractéristique de notre époque : celle où, peu à peu, imperceptiblement, le mot « communiquer » est devenu *un verbe intransitif*). En bref, on le voit, notre monde, TEL QU'IL EST, la sorte de barbarie douce unanimement acceptée qui est l'horizon même de nos vies.

Or la négativité de l'écriture de Kundera, dans sa façon d'aborder tout cela, est extrêmement singulière, — si on la compare à celle qui peut s'exercer dans d'autres œuvres romanesques d'envergure, qui lui sont contemporaines. Elle ne procède ni par rafales d'invectives et d'imprécations (comme chez Thomas Bernhard), ni par hyperboles grotesques (comme chez Juan Goytisolo), ni par ces ruses baroques de la fiction dont la fonction est de déstabiliser nos certitudes (comme chez Danilo Kiš ou Philip Roth), ni par l'explosion d'une sorte de carnaval apocalyptique (comme chez Carlos Fuentes ou Salman Rushdie), ni par la mise en scène de l'aliénation de nos vies aux fictions les plus irrationnelles (comme chez Mario Vargas Llosa), ni par le ressassement poignant d'éléments traumatiques et destructeurs (comme chez Claude Simon), ni par de grandes paraboles narratives

(comme chez Kenzaburô Oé), ni par une position de surplomb interprétatif (comme chez Philippe Sollers), — mais plutôt, Eva Le Grand le montre on ne peut plus clairement, par une série de *variations* (dont le modèle est explicitement musical) sur des expériences concrètes, des «*paradoxes existentiels*» — celles de personnages (définis par Kundera comme des «*ego expérimentaux*») propulsés dans des situations limites, lâchés dans tout un jeu d'équivoques, de malentendus, affrontés à des «*frontières*» indécises et néanmoins décisives ; tout cela étant à la fois (comme le voulait Musil) *raconté* et *pensé*, — mais procédant d'une pensée ludique, suspendue, qui ne sature pas ces expériences, et n'implique sur-tout aucune positivité ultime : le jeu reste ouvert.

Je viens d'évoquer le modèle musical à l'œuvre dans cette écriture, — et je n'ai jamais rien lu, sur ce sujet, d'aussi éclairant que les pages consacrées par Eva Le Grand à la façon spécifique, inimitable, qu'a Kundera de «*musicaliser*» le roman. On sait que Mallarmé, à la fin du siècle dernier, écrivit un texte, intitulé «*La musique dans les lettres*», où il revendiquait pour la poésie l'aptitude à s'approprier ce qui, jusqu'alors, était l'apanage de l'art musical. Eh bien, il se pourrait que ce soit désormais *au roman* qu'il revienne d'opérer un mouvement d'annexion équivalent³. À condition de bien voir que ce qui est ainsi absorbé relève moins des effets directement sonores (comme c'était le cas pour Mallarmé) que de la *composition* elle-même, qu'il s'agisse des principes et des procédés de la «*Grande Forme*» (selon une voie ouverte

3. Ce que je développe dans mon propre essai, *L'âge d'or du roman* (à paraître à la fin de l'année 1995 aux Éditions Grasset).

par Proust, Broch et Faulkner) ou à l'inverse de ce que Kundera appelle la « *stratégie de Chopin* », celle qui brise la rhétorique du « développement » par le recours aux formes brèves, condensées. Eva Le Grand expose avec une très grande acuité comment, chez Kundera, la progression dramatique traditionnelle est supplantée par un mode de structuration narrative par « *thèmes et variations* » ; comment des « *lignes d'intrigue* » plurielles, semi-autonomes, sont tressées, qui supposent l'équivalent littéraire d'un véritable art du contrepoint ; comment la multiplicité des voix (et la voix du narrateur-auteur, soutient-elle, n'en est qu'une parmi les autres, sans autorité supérieure) suscite une véritable polyphonie, où le lecteur est « *seul à accéder à la relativité et à la complexité de la vérité* » ; comment l'hétérogénéité des sujets et l'enchevêtrement des histoires sont contre-investis par toute une série de liaisons thématiques à distance, ce qu'elle nomme joliment des « *cortèges d'échos* », qui empêchent la dispersion, et assurent aux romans, même les plus éclatés, leur cohésion souterraine ; comment, surtout, ce même jeu d'échos à distance et de contrepoints narratifs peut se repérer *entre* les différents romans du cycle examiné : et c'est dans cette analyse de la méta-composition que se révèle, au-delà de toutes les variations, la fabuleuse *unité* du cycle en question (ce qu'Eva Le Grand, me semble-t-il, est la première à montrer avec autant de précision). Mais le plus neuf, probablement, de tout cela, réside dans la façon qu'elle a de ne jamais réduire ces partis pris au seul domaine de la forme ou de la technique, — ou mieux : de suggérer que pour Kundera, comme pour tout romancier authentique, le sens est *DANS* la technique ; établissant par exemple une conjonction entre le parcours « don-juanesque » de certains personnages et cet *art de la variation* qui vise, lui aussi, tout à

la fois à « varier les plaisirs » et à explorer la réalité dans son inépuisable diversité.

Mais il est un point, surtout, par où le travail d'Eva Le Grand s'impose sans réserve, — et c'est ce qui concerne l'approche de la *lucidité sexuelle* à l'œuvre dans les romans de Kundera. Je n'ai jamais, pour ma part, considéré avec mépris l'attitude de ces adolescents (ce fut aussi la mienne, à leur âge) qui, découvrant l'énorme territoire du roman, cherchent fébrilement, d'emblée, les passages où il est question de « ça ». Ce qui témoignerait plutôt d'une très sûre intuition, que toute l'éducation ultérieure visera à extirper. Car, au fond, sur le sexe, *tout le monde ment*, — et si un peu de vérité peut surgir sur ce qui est sans fin travesti ou méconnu par TOUS les discours, c'est paradoxalement aux romanciers, au cœur même de la fiction, qu'on le doit. Ce que montre Eva Le Grand, plus précisément, c'est que ce domaine, dans l'œuvre de Kundera, est le lieu d'une tension constante entre deux polarités, ne cessant de se perturber réciproquement, qu'elle pointe des deux noms mythiques de Don Juan et de Tristan : d'un côté, l'attitude séductrice, au sein de laquelle il faudrait du reste opérer plusieurs distinctions (rien de commun, par exemple, entre le « cavaleur », qui accumule les conquêtes de façon indifférenciée, et le « libertin » qui, lui, *choisit*, et vise, non « la femme » en général, mais une collection de singularités, scrupuleusement dissociées) ; de l'autre côté, le comportement qui, pour parler comme Kundera, « *érige le sentiment en valeur* », et ne recherche, à travers l'amour-fou, l'amour-passion, la *possession*, qu'une sorte de fusion exaltée, « *lyrique* », idéalisée, où se dissout toute souveraineté. Et la plupart des personnages de Kundera, mon-

tre-t-elle, sont tirillés entre ces deux attitudes, — pris dans une oscillation qui se révèle être le ressort, d'une certaine façon, du comique le plus profond.

Je relisais, il y a peu, ce chef-d'œuvre du Libertinage du XVIII^e siècle (j'allais ajouter « français », mais ce serait un pléonasme) que sont *Les liaisons dangereuses*. Où l'on trouve, par exemple, cette maxime, sous la plume de la marquise de Merteuil : « *L'amour, que l'on vous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte* » ; ou encore cette formule, émanant de Valmont : « *Vous voici donc à la campagne, ennuyeuse comme le sentiment et triste comme la fidélité* »... Inutile d'insister ; nous sommes très loin, désormais, de cela : de cette insolence, de cette radicale absence d'innocence, de cette magnifique souveraineté, justement, du *plaisir lucide*, qui fut probablement ce que l'espèce humaine a inventé de mieux au cours de son histoire, (mais l'éclat en fut bref, minoritaire, isolé), qui répondait à la seule vraie liberté qui vaille (toutes les autres, en définitive, en découlent), et qui savait remettre le « *sentiment* » à sa place... Tout cela, donc, a été très vite dénié, dénigré, accusé, combattu, recouvert, oublié (c'est ce qu'Hermann Broch, cité par Eva Le Grand, nommait la « *conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières* »), — et c'est cette régression, précisément, que Kundera explore : jusqu'à notre époque, où le Libertinage est devenu subjectivement quasi impossible, où Tristan finit toujours par entraver Don Juan, où la prétendue « libération sexuelle », même, n'a guère été que le masque d'une banale vision lyrique et idyllique (un conformisme de plus, rongé par son envers sentimental, et relevant d'une utopie collective dans laquelle aucun des libertins du siècle élu n'aurait eu le ridicule de sombrer) ; et où, ajouterai-je, dernière trouvaille du « *puritanisme monogame* », le plaisir sexuel est désormais sommé d'être

automatiquement associé à la maladie et à la mort, par un réflexe pavlovien soigneusement entretenu...

Quelles étaient les grandes « figures » du parcours libertin ? Quatre, essentiellement⁴ : le choix, où le libertin affirmait sa liberté et sa singularité ; la séduction, où le plaisir de la conquête se nouait à l'exercice d'un talent stratégique revendiqué comme tel ; la « chute », qui impliquait d'autres dons et un autre savoir-faire, et qui était l'enjeu du parcours tout autant que son objet ; la rupture, enfin, qui, nette, sans bavure sentimentale, accomplissait la souveraineté. Or, tous les personnages mis en scène par Kundera (et le tableau brossé par Eva Le Grand est ici d'une netteté parfaite) finissent toujours par échouer sur l'une ou l'autre de ces figures, — quand ce n'est pas sur leur totalité. Comme si le *kitsch* affectif avait aujourd'hui définitivement gangrené ces possibilités : même Sabina, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, la plus proche de l'idéal libertin (et, selon moi, le plus attachant des personnages kundériens) ne vit ses ruptures successives que comme un mouvement instinctif, immaîtrisé, métaphore d'un arrachement à la sphère maternelle sans cesse à reconduire, dans la mesure où elle ne s'en est jamais vraiment émancipée. Il n'est pas jusqu'à un phénomène aussi intime (et, selon Kundera, aussi révélateur de chaque sexualité singulière) que l'*excitation* qui ne soit, comme le démontre lumineusement Eva Le Grand, le lieu des pires équivoques, des pires aliénations, — tel qu'il est figuré par Kundera dans une série de situations dont personne, là encore, à l'exception peut-être de Philip Roth, n'avait à ce point sondé la dimension intrinsèquement comique...

4. Je reprends ici terme pour terme l'analyse de Roger Vailland dans son *Laclos* (Paris, Seuil, 1953).

Il me reste à insister sur un point essentiel. Au fond, l'enseignement de la littérature, tel qu'il est généralement pratiqué, ne vise guère qu'à affadir ou à occulter la violence dont elle est porteuse. Pour le dire brutalement, on n'enseigne pas la littérature, — on apprend à la déléster de ce qui, en elle, peut menacer les consensus, contester les conceptions idylliques du monde, rompre les conformités, dissoudre les illusions sur lesquelles tout lien social est fondé. Eva Le Grand, elle, est universitaire, c'est-à-dire en principe chargée d'inscrire la littérature dans un cadre pédagogique, — et pourtant, ce travail le montre avec éclat, rien n'est plus éloigné d'elle que cette entreprise courante d'aseptisation. C'est cela, tout autant que la connaissance parfaite qu'elle a des moindres rouages de l'œuvre abordée, et que la connivence exceptionnelle qu'elle entretient d'évidence avec elle, qui fait pour moi la qualité principale de son essai : rien de l'extraordinaire *insolence* de Kundera n'y est gommé ; pas même les motifs les plus scatologiques de ses romans, qui sont évoqués ici, certes, sans la moindre vulgarité (on pense parfois à l'élégance du discours que Barthes pouvait tenir sur certains passages particulièrement scabreux de Sade), mais avec une totale prise en charge de leur pouvoir de dés-idéalisation. Cela va de pair, en somme : pas de thèse globale et unifiante qui réduirait d'autant la complexité de l'œuvre (c'est là, on le sait, le défaut le plus fréquent des travaux universitaires ordinaires), — mais rien non plus de ce moralisme convenu et implicite qui viserait à en atténuer la portée subversive. Et c'est en cela qu'un tel livre (où pointe même parfois, au milieu des analyses les plus subtiles, une petite touche de truculence, propre à casser le

discours académique) rejoint le plaisir même qui se dégage de la lecture des romans de Kundera : ce qu'il nomme quant à lui « *le plaisir issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude* », et qu'Eva Le Grand, de son côté, désigne, en une belle formule, comme « *le rire du roman devant l'imposture de tous les Absolus* ». En cela, on ne saurait imaginer meilleure incitation à lire (ou à relire) Kundera que cet essai : puisque s'y manifeste, justement, dans tout son anticonformisme, un plaisir qu'Eva Le Grand sait rendre irrésistiblement contagieux.

Guy Scarpetta
La Lauze, août 1995

Introduction

Ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire.

WITTGENSTEIN, *Tractatus*

L'essai qui s'ouvre devant vous doit être compris au sens originel du terme, de Montaigne, non pas comme une étude philosophique ou idéologique mais comme un cheminement qui se cherche, comme une réflexion critique ouverte dont le sujet n'est pas épuisé. Il ne s'agit donc pas seulement de modestie si je dis d'entrée de jeu que cet essai ne propose nullement une lecture exhaustive ou définitive du cycle des *sept* romans de Kundera, mais plutôt d'une connaissance acquise pendant mes multiples relectures de l'œuvre, et dont chacune ne représentait qu'une parmi bien d'autres possibilités de lecture, tant la *structure artistique* des romans kundériens est complexe et littéralement inépuisable. En

effet, l'œuvre de Kundera, celle d'un des plus grands ironistes de cette fin du ^{xx}^e siècle et du plus impitoyable démystificateur de tous les Absolus, nous apprend avant tout une « vérité » fondamentale : celle de l'*absolue relativité* de toute chose humaine et, partant, l'inachèvement et la relativité de toute connaissance — celle de l'homme, de soi-même, comme celle de toute œuvre artistique authentique.

Il m'était impossible de relever d'un seul regard tous les aspects formels et sémantiques des sept romans examinés, et cela d'autant plus que je tenais à les lire comme un texte unique, seule lecture possible, selon moi, qui puisse saisir la *cohérence esthétique* de l'art kundérien. J'ai failli, bien sûr, dans les moments de découragement devant la diabolique complexité de cette œuvre mouvante, céder à la tentation d'examiner chacun des sept romans isolément. Mais je savais que si un tel choix m'aurait, certes, facilité la tâche en me conduisant rapidement vers le finale, il m'aurait fait passer par contre complètement à côté de mon objectif. Cette conscience me poussait alors constamment à reprendre les « chemins » pourtant déjà connus de l'œuvre qui, d'ailleurs, me récompensait bien en me procurant, tout au long des années de ma réflexion critique, un plaisir sans cesse ravivé par de nouveaux aperçus, par de nouvelles découvertes.

Les quatre chapitres consacrés ici au cycle romanesque de Kundera, représentent ainsi quatre regards différents mais complémentaires quant à leur commun effort de cerner, à partir des problématiques différentes, la valeur *esthétique* de l'ensemble. En effet, que j'examine la fonction du kitsch chez Kundera, le voyage de ses variations dans le « puits du passé » du roman européen, le fonctionnement de sa variation et de sa polypho-

nie ou, finalement, la fonction esthétique de ses multiples figures donjuanesques, je vise toujours à saisir le moment où ces différents *échos* de l'œuvre participent de concert à sa valeur esthétique. Car, pour moi, les romans de Kundera ne sont ni des romans idéologiques, ni historiques, ni philosophiques, ni autobiographiques, mais bien des romans profondément polyphoniques, polysémiques et, surtout (avant tout, peut-être), superbement ludiques, fictionnels. Kvetoslav Chvatik a bien raison de les désigner, on ne peut plus pertinemment, comme de « purs romans ». De plus, leurs structures sémantique et formelle sont à ce point indissociables que lorsque j'explore, par exemple, la trajectoire discontinue et répétitive des Don Juan kundériens, c'est le parcours de ses variations que je rejoins nécessairement et vice-versa. Or, cet exemple n'est qu'un parmi d'autres exemples possibles dans cette œuvre où les structures narratives et formelles, les *ego imaginaires* et les développements thématiques coïncident.

En fait, la lecture de cette œuvre offre un excellent apprentissage du *paradoxe existentiel*, tant les vérités sur tout un chacun y sont plurielles, les unes contredisant et complétant tout à la fois les autres, laissant surgir de leur tension réciproque l'inimitable rire kundérien. Un tel vertige fictionnel où personnages, thèmes, forme et méditation ludique se rejoignent, un tel « carrefour du multiple », pour reprendre une des définitions du roman de Kundera lui-même, n'a que faire, on s'en doute, de la « réalité » et de la « vérité » historiques extra-textuelles. D'ailleurs, le romancier insiste fortement sur le fait que ce n'est pas la « réalité » que ses romans examinent mais bien l'existence ou, pour le dire autrement, le monde de *tous les possibles*, que ceux-ci soient incarnés ou non par ses personnages. Pour le romancier, il

s'agit avant tout de ne jamais interrompre l'interrogation des possibilités encore inexplorées de l'existence humaine et de continuer à écrire et à réécrire « pour garder la mémoire ». Le critique qui examine cette œuvre magistrale devrait donc, *a fortiori*, garder son questionnement ouvert et rester à la recherche de nouvelles possibilités combinatoires des « chemins » mnésiques, formels comme sémantiques, qui la composent. En fait, même le mot « mémoire » dans le titre que je donne à mon essai, aurait pu s'écrire au pluriel aussi bien que sur le mode négatif... tant il est vrai que *tout* (les valeurs et les significations des thèmes, des situations, etc.) dans cette œuvre est *interchangeable*.

Pour Kundera, le roman représente avant tout une exploration des possibilités de l'existence humaine à travers les personnages, ses ego imaginaires. Pourtant, ce n'est pas l'intrigue mais bien la thématique qui constitue l'unité de son œuvre. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la problématique que j'examine dans mon premier chapitre est celle d'un thème et, qui plus est, du thème du *kitsch*. Ce dernier est compris, de même que pour le romancier, comme un « accord catégorique avec l'être », comme la réduction de toute pluralité à une réalité unidimensionnelle, idéalisée et mensongère. Autrement dit, le kitsch est chez Kundera ce que, précisément, l'ironie de ses répétitions variationnelles ne cesse de subvertir, de détourner, de déconstruire. De plus, le kitsch étant chez lui, à des degrés divers, le « code existentiel » le plus insidieux de tous ses personnages, il représente pour moi le *thème fondamental* de toute son œuvre et dont on peut suivre le développement du premier au dernier de ses textes. Par ailleurs, le thème du kitsch n'est pas seulement la partie fondamentale de l'interrogation existentielle chez Kundera mais aussi, si je puis me permettre

cette métaphore, le point vélique de tous ses autres thèmes essentiels, notamment du temps, de l'amour, de la mémoire, de la beauté et du rire. Qu'il soit idéologique ou imagologique, j'examine le kitsch dans son lien avec *l'oubli de l'être*, dans sa façon insidieusement séduisante de transfigurer le monde en une « peste émotionnelle » comme le disait Broch, aussi lyrique que narcissique. Mais j'explore surtout la façon dont la variation kundérienne, dans ses multiples stratégies ironiques, déjoue le kitsch tout en le dévoilant comme la représentation réductrice du monde basée sur la négation du temps humain, de sorte que même le désir n'y subsiste plus qu'en tant qu'un *désir d'éternité*.

À travers ses multiples transformations thématiques, la *variation* kundérienne, on s'en doute, dévoile bien plus que le simple niveau existentiel de ses personnages. Au-delà de ceux-ci, elle ne cesse d'interroger l'essence même de l'Histoire européenne, examinée, elle aussi, comme une situation existentielle. Or, pour ce faire, Kundera nous invite à un *voyage dans le temps de l'Europe* et, liant magistralement fiction et réflexion, laisse surgir au passage quatre échos du roman européen, les « quatre appels » qui dynamisent son propre art combinatoire : les appels du temps, du jeu, du rêve et de la pensée. C'est ainsi que, en suivant les traces narratives, discursives et formelles des appels du temps et du jeu à travers l'œuvre, je découvre son « esthétique du palimpseste », esthétique qui renoue sciemment avec le « premier temps » de l'histoire du roman européen (celui de Rabelais, de Cervantes, de Sterne et de Diderot) et, surtout, avec son rire. Puis j'examine les appels du rêve et de la pensée qui relient l'art kundérien aux grands romanciers centre-européens du début du xx^e siècle, à Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz, pour ne citer qu'eux.

Or, là encore, par-delà les thèmes que ses répétitions variationnelles privilégient, c'est de l'homme pris en tant qu'*objet* dans le piège de l'Histoire qu'il s'agit. Avec une superbe ironie, Kundera oppose une multitude de petites histoires et épisodes (souvent d'ordre sexuel ou scatologique) à la grande Histoire, révélant ainsi de celle-ci le profond comique. Et dans cette seconde traversée de l'œuvre, je convoque aussi la figure de Don Juan — celui de la connaissance —, parce que son aventure « épique » se profile à travers la répétition différenciante de la variation et que leurs trajectoires, érotique pour le personnage et scripturale pour le romancier, se rejoignent dans leur opposition ironique à cette autre répétition, la répétition imitative et oblitérante du kitsch.

« Roman-variation ou les chemins de traverse », deuxième chapitre de la partie consacrée à l'esthétique de la variation kundérienne (et troisième dans l'ensemble de l'essai), s'attache plus spécifiquement aux possibilités *formelles* que le romancier explore dans sa synthèse à la fois ludique et cognitive entre la variation et la polyphonie. De plus, son art de la composition combine trois principes essentiels — l'art de l'ellipse, l'art du contrepoint et celui de l'essai spéciquement romanesque —, principes largement commentés par Kundera lui-même dans ses écrits critiques aussi bien que par le narrateur de ses fictions, réflexions que son lecteur ne peut donc ignorer. Mais, tout en restant attentive aux commentaires de l'auteur sur la forme de ses romans, j'ai tenté continuellement d'esquisser des liens entre son parti pris compositionnel du *thème avec variations* et son exploration sémantique et existentielle. La conception du personnage romanesque, le statut spécifique du narrateur kundérien au sein de la polyphonie discursive

aussi bien, cela va sans dire, que le jeu strictement formel de la variation sont ici examinés dans le but de saisir les jeux et enjeux du mode essentiellement *phénoménologique* de l'esthétique kundérienne, mode qui souligne plus encore l'indissociabilité de la forme et du contenu dans l'œuvre. J'aborde ensuite, sous ses divers aspects, le point essentiel et sans aucun doute le plus innovateur de l'art de la composition chez Kundera : son jeu avec l'intrigue. Car non seulement ce jeu se transforme d'un roman à l'autre, dotant son œuvre d'une facture exceptionnellement polymorphe, mais Kundera est pour moi celui parmi les romanciers de ce siècle qui manie le mieux tant le *paradoxe* sémantique que celui de la forme romanesque dans la mesure où il pousse le plus loin la dislocation, voire la suppression de l'intrigue (je pense surtout à *L'immortalité* mais aussi à *La lenteur*), sans pour autant jamais renoncer à son évident désir de raconter des histoires, à son plaisir de fabulation !

Si, dans mon interrogation des aspects formels comme sémantiques de l'esthétique de la variation de Kundera, je n'ai jamais totalement perdu de vue ni le kitsch avec ses répétitions mimétiques et réductrices, ni les répétitions différenciantes de ses Don Juan, dans le dernier chapitre consacré à ce cycle romanesque, je me tourne exclusivement vers les *possibilités existentielles de l'amour* qu'il explore à travers l'ensemble de l'œuvre. Cependant, le « Dernier regard de Don Juan ou la mémoire du désir », titre de cette dernière partie de l'essai, ne tente nullement de recenser les innombrables situations de l'amour et du désir qui constituent chez Kundera, pratiquement sans exception, l'histoire existentielle fondamentale des personnages. Bien au contraire, je n'emprunte que quelques-uns de ses chemins exploratoires d'amour, à la recherche du temps intérieur de

l'Europe, à la recherche d'une frontière secrète qui départage aussi bien la mémoire de l'oubli que le roman de la vie et, surtout, le sentiment amoureux de Tristan d'un désir donjuanesque. Or, dans ma lecture, la figure de Don Juan vue dans son double parcours textuel (à la fois scriptural et érotique) révèle clairement le désir comme la forme la plus exacerbée et la plus ambiguë du temps humain et, partant, toutes les illusions sur notre prétendu libre arbitre dans l'amour en général et dans l'amour à notre époque des « paradoxes terminaux » en particulier. Le génie ironique de Kundera touche ici au paroxysme, car il réussit à maintenir la *continuité* historique de l'amour à travers cette figure de *discontinuité* par excellence qu'est Don Juan. En explorant le paradoxe entre un érotisme asentimental et l'amour sentimental (kitsch et lyrique à souhait), il montre Don Juan et Tristan non plus en opposition, comme l'a fait encore Denis de Rougemont, mais bien dans une « double exposition » qui révèle le désir pris au piège d'une *double répétition*, empêtré entre l'ironie de son parcours de connaissances donjuanesque et la nostalgie de la répétition circulaire d'un idyllique paradis perdu. Dans son interrogation phénoménologique du thème de l'amour, en explorant la zone frontalière entre l'érotisme et la sexualité licite, entre l'ironie et la nostalgie, Kundera réussit avec brio à dévoiler l'inavouable : tout ce que la sexualité humaine recèle d'essentiellement comique ! Ici, même le mot « amour » est examiné à travers des significations multiples, ce qui me permet de parcourir toute une gamme de situations amoureuses situées entre « l'amour-sentiment » (risiblement kitsch dans son illusoire désir d'éternité) et la lucidité de finitude d'un « amour-relation ». Dans *L'immortalité*, le désir du dernier Don Juan de cette partition romanesque en sept mouvements

ne survit, à la fin de son parcours, que sous la forme de quelques images-souvenirs qui relèvent déjà plus de l'oubli du désir lui-même que de sa mémoire érotique. De la *mémoire du désir* ne subsiste en fait, en signe d'épuisement du double parcours donjuanesque, qu'un *désir de mémoire...* porté par un nostalgique regard vers le passé de l'Europe, vers son «rêve érotique».

Me refusant à «conclure» cet essai par un épilogue sur ma propre réflexion consacrée au cycle septénaire de Kundera, j'ai préféré terminer par un *nouveau* regard vers ce «rêve érotique» du passé de l'Europe, respectant ainsi le caractère *intrinsèquement ouvert* de l'œuvre. La parution de *La lenteur* qui, pourtant, marque à plusieurs égards une césure avec le cycle romanesque placé sous le signe du chiffre *sept*, m'en a fourni une occasion inespérée. En effet, dans ce premier roman de Kundera écrit directement en français, l'instant érotique de cette fin du xx^e siècle n'est plus qu'une figure de simulacre qui, dans le regard que le narrateur-romancier tourne vers le libertinage du xviii^e siècle, n'en est plus qu'un pâle reflet du plus haut comique.

PREMIÈRE PARTIE

Kitsch et désir d'éternité

Avant d'être oubliés, nous serons
changés en kitsch. Le kitsch, c'est la
station de correspondance entre
l'être et l'oubli.

MILAN KUNDERA,
L'insoutenable légèreté de l'être

Qui suis-je ? [...] Tu es l'un dans la
mémoire. Tu es l'autre dans l'oubli.

CARLOS FUENTES,
Terra nostra

Impossible de définir tous les aspects du kitsch, car il représente la catégorie la plus polymorphe des domaines esthétique et sociologique aussi bien que philosophique et culturel. Déjà Broch disait que chaque œuvre artistique contient sa « goutte de kitsch » et, pour Adorno, il était vain de chercher à tracer une frontière entre la fiction esthétique et le pillage sentimental dont le kitsch l'investit. Impossible aussi d'identifier le kitsch au mauvais goût comme le font, même aujourd'hui, certains critiques. Reprendre un tel cliché reviendrait à oublier que si le modernisme artistique de notre siècle s'est développé largement en réaction contre le kitsch, le concept et le statut du kitsch ont

traversé depuis lors plusieurs métamorphoses axiologiques¹.

Le changement le plus significatif dans l'utilisation artistique du kitsch appartient cependant à l'art romanesque qui, en intégrant ironiquement divers paradigmes du kitsch à son jeu structurel, le dénonce comme l'expression la plus insidieuse de nos simulacres et impostures sémantiques, voire de nos illusions anthropologiques les plus tenaces. Or, de toute la production du roman contemporain que je connaisse, ce sont les variations kundériennes qui désignent, dans leur double parcours ludique et cognitif, son œuvre romanesque comme l'exemple par excellence d'une telle intégration critique. Car si le terme « kitsch » n'apparaît que dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'œuvre kundérienne, du premier au dernier de ses textes, est traversée par sa représentation polymorphe à travers les *attitudes* de ses personnages.

L'illusion référentielle

Rattacher la conception du kitsch uniquement à des objets, style particulier ou question de goût, oblitère nécessairement sa dimension philosophique et anthropologique. Il revient justement à Kundera d'avoir rappelé que le kitsch est une catégorie existentielle et qu'il faut le concevoir surtout comme une attitude du *Kitsch-mensch*, comme l'expression de cette fascinante et indéracinable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur (paradis perdu comme avenir radieux) à

1. Voir à ce sujet Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, et *L'artifice*, Paris, Grasset, 1988.

notre réalité, bref de travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupules toute conscience éthique et critique.

Le kitsch nous offre ainsi une satisfaction affective (fantasmatique) du sujet, pouvant se définir alors, comme le fait Kundera à la suite de Broch, comme le « besoin (de l'homme-kitsch) de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue », ou encore comme « la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion² ». Pour Kundera, une telle acception du kitsch en fait un phénomène consubstantiel à l'être qui, loin d'être rattaché à une époque historique déterminée, devient une expression esthétique de tout « accord catégorique avec l'être³ », cet accord sous-entendant une adhésion aveugle, inconditionnelle et non critique à la représentation d'un monde sans conflits (privé ou collectif) tel qu'on le souhaite ou encore tel que diverses idéologies ou *imagologies* s'efforcent de le faire paraître.

Si on compare l'attitude kitsch telle que représentée par Kundera aux deux attitudes anthropologiques fondamentales, d'une part à une représentation dont le référent est actuel et immédiat et, d'autre part, à une représentation par *objectivation*⁴ dont le référent est une image ou une idée, c'est à cette dernière que le

2. Hermann Broch, *Connaissance et création littéraire*, Paris, Gallimard, 1956, et Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

3. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984.

4. C'est Husserl qui distingue, dans ses réflexions logiques, entre deux attitudes anthropologiques fondamentales. Voir aussi Petr Rezek, *Filosofie a politika kyce* [*Philosophie et politique du kitsch*], Prague, Institut pro StredoEvropskou kulturu, Edice OIKÚMENĚ, 1991.

kitsch s'apparente évidemment. Il se distingue cependant de l'ensemble d'attitudes par objectivation par sa stricte appartenance au domaine du sentiment et de l'émotion. La connaissance même du monde devient contaminée et cela d'autant plus qu'elle ne repose pas sur un sentiment vécu, mais sur une imitation du sentiment. Le texte de *L'immortalité* abonde en exemples de telles imitations ou attitudes sentimentalistes ; Laura et Bettina en sont sans aucun doute des représentantes les plus achevées. Vivant les sentiments « par procuration », si j'ose dire, leur émotion repose sur une représentation à la énième puissance, sur une émotion de l'émotion ou encore sur l'émotion devant l'*image* de l'émotion. Or, c'est précisément ce que Kundera exprime par sa métaphore de la seconde larme dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : « Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse ! La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse ! Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch. — La fraternité de tous les hommes ne pourra être fondée que sur le kitsch. » (*ILE*, p. 361)

Extase lyrique

La métaphore kundérienne de la seconde larme montre bien comment le kitsch débouche sur une vision extatique et illusoire du monde qui sacrifie toute réflexion au profit de la seule glorification du sentiment. Nietzsche disait déjà que, pour agir, l'homme a besoin de voiler ses yeux d'un bandeau d'illusions. Or, l'œuvre de Kundera nous offre d'innombrables chemins qui explo-

rent de telles émotions, source principale du lyrisme et du sentimentalisme, notamment face à l'amour et à la mort. Le meilleur exemple en reste le poète Jaromil de *La vie est ailleurs* pour qui la représentation de la mort ne renvoie qu'à une image vidée de sa dimension réelle, à un absolu métaphysique qui fait fi de la matérialité d'un corps devenu cadavre. Les amours jaromiliennes n'en sont pas bien différentes puisque son sentiment amoureux puise sa grandeur dans l'image d'absolu de la mort, écartant *a priori* toute relativité dont la réalité risquerait de l'entacher. De son côté, Bettina von Arnim de *L'immortalité* représente l'artisane féminine la plus achevée d'un *amour-sentiment*, de sorte que « l'amour véritable » qu'elle décide d'éprouver pour Goethe, a bien plus à voir avec l'extase lyrique de son propre *moi* narcissique (avec son désir d'immortalité) qu'avec l'amour pour un homme concret.

Jaromil ou Bettina, mais aussi Laura, Paul, Brigitte et bien d'autres, éprouvent les émotions fortes de l'amour dans les rêves et fantasmes compensatoires, ne pouvant trouver la réalité conflictuelle que décevante⁵. En fait, à la différence de Tomas, de Sabina, d'Agnès ou de Goethe, Jaromil et Bettina ne savent pas (ne veulent pas savoir !) qu'une émotion extrême *réduit* l'image du monde à sa façon, en ouvrant la voie à l'extase sentimentale et au rassurant « royaume du cœur » où le kitsch et l'oubli œuvrent de concert.

5. De ce point de vue, les personnages de Kundera sont proches parents aussi bien des héroïnes des romans de Manuel Puig ou de Vargas Llosa (ou encore de Cécile de *La rose pourpre du Caire* de Woody Allen) que de Emma Bovary dont les amours se nourrissent plus de ses lectures que du réel. Je suis d'ailleurs tentée de parler des amours de Jaromil comme du « bovarysme au masculin »...

Double exposition

Afin de contrer le travail réducteur orchestré par le kitsch, Kundera soumet ses thèmes et personnages à une *double exposition* sémantique qui fait apparaître simultanément deux mondes en principe incompatibles, les faisant voir dans leur surprenante proximité. En l'occurrence, cela lui permet de dévoiler, derrière les couleurs rosâtres de la représentation kitsch, le monde multicolore d'une réalité oblitérée et vice-versa. Par la déchirure dans les tableaux réalistes-socialistes que Sabina est contrainte de peindre à l'École des Beaux Arts à Prague, transparaît un monde bien différent : « comme derrière la toile déchirée d'un décor de théâtre », la double exposition montre le « mensonge intelligible » des apparences pour nous faire entrevoir ce qui se cache derrière... D'ailleurs, le cycle des tableaux de Sabina se nomme *Décors*. Percer les décors afin de donner à voir ce qui se cache derrière les façades, derrière les masques de beauté par lesquels le kitsch dissimule la réalité conflictuelle, devient la métaphore qui relie l'art de Sabina à l'art de la variation kundérienne : ils percent tous deux à jour l'insidieuse intrusion d'une réalité mensongère entre *soi* et le monde ou encore, pour le dire avec le narrateur de *L'immortalité*, entre le *moi* et l'*image du moi*.

Le jeu ironique avec le kitsch que mettent en place les variations kundériennes réussit à débusquer les velléités totalitaires que recèle toute séduction émotionnelle du kitsch en nous privant, pour commencer, de notre faculté de différenciation entre le rationnel et l'irrationnel, entre le réel et l'imaginaire ou encore, pour en donner l'exemple sémantiquement le plus marqué chez Kundera, entre l'amour-relation et l'amour-sentiment.

Les personnages de Kundera possèdent, à des degrés divers, leur « goutte de kitsch », guide inconscient de leurs agissements et, surtout, de leur rapport au temps. Pour certains, le kitsch devient même l'unique *code existentiel*, à la fois le plus secret et le plus sournois. Au risque d'être quelque peu hérétique, je dirai que toute représentation d'une temporalité humaine idéalisée, éternelle et utopique, ne peut s'affirmer dans l'art qu'en tant que kitsch, en tant qu'un désir d'éternité qui oblitère la chronologie et par là même la mort. Le Bonheur n'est-il pas après tout, comme le suggère *L'insoutenable légèreté de l'être*, un nostalgique désir de répétition du temps qui, pourtant, dans nos vies, ne revient jamais ? Si l'art, comme le voulait Adorno, est « la promesse d'un bonheur qui se brise », le kitsch pourrait bien se définir comme promesse d'un Bonheur compensatoire mais à prétention de vérité. Un Bonheur qui ne nous offre, en fin de compte, qu'une *parodie de la catharsis* dont parle Adorno ou encore, pour le dire avec Broch, un livre de recettes imitatives.

Le roman moderne tente héroïquement de s'opposer à la vague kitsch, mais il finira par être terrassé par lui, écrivit jadis Broch, phrase que Kundera reprend dans son discours au titre on ne peut plus brochien de « Rire de Dieu » pour le prix Jérusalem 1985. Il y examine la séduction du kitsch devenue l'impératif quotidien de notre époque mass-médiatique où « être moderne signifie un effort effréné pour être à jour, être conforme, être encore plus conforme que les autres ». Être moderne signifie alors cet effort effréné de ressembler à son image, thème crucial de *La vie est ailleurs* aussi bien que de *L'immortalité*, cette ultime vision de notre civilisation engloutie d'ores et déjà, telle l'Atlantide, dans le kitsch visuel et acoustique omniprésent.

Le kitsch comme « accord catégorique avec l'être »

L'insoutenable légèreté de l'être repose principalement sur l'exploration polymorphe du thème ostensible du kitsch qui y devient, de surcroît, l'axe principal de l'architectonie de toute la sixième partie. La méditation kundérienne conçoit le kitsch comme l'expression esthétique de tout *accord catégorique avec l'être*, confirmant clairement son acception *ontologique* par le romancier.

D'ailleurs, de façon on ne peut plus provocatrice, Kundera débusque l'origine de cet *accord* dans le premier chapitre de la Genèse, dans son sacro-saint impératif qui lie l'amour à la procréation, à une multiplication à l'infini de la « bonne » création de Dieu. Le refus de procréer d'un bon nombre de ses personnages dont Jacques, Jakub, Tomas, Sabina ou Rubens, doit être considéré à la lumière de ce paradoxe. Jakub de *La valse aux adieux*, par exemple, rêve de séparer l'amour de la procréation tandis que son ami, le célèbre docteur Skréta, est en train de réaliser le vieux rêve eugénique d'une procréation sans amour, puisque les nombreux enfants engendrés par son propre sperme ressemblent atrocement à une même image, celle de Dieu-Skréta...

Mais au-delà de ces implications d'ordre privé, le premier *accord catégorique avec l'être* se profile, de dire le narrateur, derrière toutes les croyances occidentales, qu'elles soient religieuses ou laïques. Car les partis politiques comme les sectes religieuses *s'accordent* sur la même représentation archétypale. Les différences entre les divers groupes ne sont qu'une question de degré et de symbole : marche en avant, poing levé, nom du président des États-Unis, index pointé... et ainsi de suite. On dirait que de ce point de vue, mais de ce point de vue seulement, les symboles du marteau et de la faucille, du Christ en

croix ou de la croix gammée réfèrent à la même image archétypale, tous exprimant un même *accord* avec le plus grand nombre, un même appel à la solidarité du troupeau. L'ironie avec laquelle Kundera décrit la « Grande Marche » de la gauche européenne et américaine sur la frontière du Cambodge, représente à la fois la facette la plus noire et la plus grotesque du *kitsch politique*.

Dieu, le Paradis et... la merde

Pour contourner et subvertir le sérieux apodictique des discours théologiques, Kundera transporte sa méditation romanesque du premier *accord catégorique avec l'être* sur un terrain fait à la mesure de l'homme, en le confrontant à son « impureté » intrinsèque. En joyeux mystificateur et en bon avocat du diable, il interroge la devise-cliché selon laquelle Dieu créa l'homme à son image, de sorte que l'homme devrait se reconnaître dans l'image de la création divine avec une satisfaction infaillible. Or, il y a, comme qui dirait, un petit problème : ou bien l'homme fut créé à l'image de Dieu qui possède donc également des intestins, ou bien Dieu n'en a pas et, dans ce cas, il devient responsable de l'ignominie défécatoire de l'homme. Aussi, la métaphore par excellence du kitsch devient la « négation absolue de la merde » puisque le kitsch évacue tout ce qui fait l'homme dissemblable de l'image d'un Dieu auréolé de pureté. Loin d'être un enjolivement provocateur ou une simple complaisance du romancier, l'élément scatologique devient chez Kundera l'un des principaux facteurs d'ironie et de rire et, par là même, un contrepoint *structurellement nécessaire* à la représentation idyllique de tous les accords (idéologiques comme imagologiques) avec l'être.

L'ironie des variations kundériennes sur le kitsch se montre dans toute son envergure subversive surtout lorsqu'elle met en contrepoint le scatologique avec la mort, notamment celle de la guerre, en faisant surgir son inavouable part de comique. La mort de Iakov, fils de Staline, par laquelle s'ouvre la sixième partie du roman, y devient l'unique mort *métaphysique* dans la boucherie de la Seconde Guerre mondiale précisément dans la mesure où Iakov meurt « pour la merde »... au sens littéral comme figuré du terme. Forcé de nettoyer les latrines dans le camp des prisonniers et ne pouvant supporter la « vertigineuse proximité » de la merde et de l'image de Dieu-Staline, son père tout-puissant... Iakov meurt sur les barbelés électriques qui entourent le camp.

De l'excitation

Problème théologique plus ardu que le mal, la merde acquiert ses titres de noblesse métaphysique également dans le lien que les variations établissent entre elle et l'excitation, fondement même de l'érotisme chez Kundera. Une transcription ludique de la pensée théologique de Jean Scot Erigène du IX^e siècle nous propose une méditation ironique sur la « théodicée de la merde » mise en relation avec l'idée même du Paradis. Car si Jean Scot Erigène admettait le coït entre Adam et Ève au Paradis, il l'associait à l'image d'un Adam tout-puissant, pouvant dresser son membre sans excitation — donc sans la diabolique tentation féminine, comme on lève un bras ou une jambe. Un drôle de « Paradis érotique » en somme (car qu'est-ce que l'érotisme sans excitation ?). De quoi faire rêver les hommes d'aujourd'hui et libérer Ève de ses sempiternels et fatigants stratagèmes de séduction...

Qu'arrive-t-il donc à l'homme pour qu'il soit privé d'un tel pouvoir ? La découverte de l'excitation, liée précisément à celle de l'immonde. En fait, les variations scatologiques, tout particulièrement celles de la sixième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être*, disent par la négative que « le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création », d'où sa négation par toutes les croyances, religieuses ou laïques. Personne n'est totalement à l'abri de la nostalgie lyrique de cette pureté perdue, même pas les Don Juan kundériens. Je pense à Jan du *Livre du rire et de l'oubli* qui rêve de retrouver l'île de Daphnis et Chloé qui connaissaient le désir sans connaître la sexualité. Mais je pense surtout à Tomas, ce Don Juan transformé en Tristan par sa Tereza, et qui se met à rêver de pouvoir bander à la vue d'une hirondelle...

La part de kitsch dans tel ou tel personnage de Kundera se mesure en fonction de son acceptation ou de son refus de la merde et de l'excitation. Ainsi, comme le suggère Scarpetta à propos de *L'insoutenable légèreté de l'être*, il y a ceux qui refusent la merde en s'empêtrant dans leurs propres illusions lyriques (Tereza), ceux qui l'acceptent en niant toute idée du péché (la mère de Tereza) et, finalement, ceux dont l'attitude intermédiaire et libertine accepte tout à la fois la merde, le péché et l'excitation, dont l'érotisme entre Sabina et Tomas devient l'exemple explicite⁶.

6. Guy Scarpetta, *L'impureté*, op. cit.

Le danger des métaphores

Si toutes les idéologies, religieuses ou laïques, reposent sur l'accord catégorique avec l'être, il s'ensuit que le kitsch devient leur idéal esthétique commun. Il n'en reste pas moins que Kundera distingue autant de types de kitsch que de croyances. Car si celles-ci partagent un même accord identificatoire avec l'être, elles n'en diffèrent pas moins les uns des autres par la métaphore qui exprime ce dernier. Qu'est-ce que l'être : « Dieu ? L'humanité ? La lutte ? L'amour ? L'homme ? La femme ? — Il y a là-dessus toutes sortes d'opinions, si bien qu'il y a toutes sortes de kitsch : le kitsch catholique, protestant, juif, communiste, fasciste, démocratique, féministe, européen, américain, national, international » (*ILE*, p. 373), la liste serait aussi longue que celle des images archétypales, métaphores par lesquelles, à notre insu, on se laisse si souvent piéger.

Pensons à l'amour né d'une métaphore, biblique de surcroît (celle d'un enfant trouvé dans une corbeille enduite de poix), de Tomas pour Tereza. Mais pensons aussi à « l'amour céleste » de Bettina pour Goethe qui relève de son désir d'immortalité et non de l'amour pour un homme concret. On ne peut guère épargner Agnès qui se rend soudainement compte que sa vie avec Paul ne tient qu'à sa seule *volonté* d'aimer et non à l'amour, semblable en cela à la Kamila de *La valse aux adieux* dont l'amour pour Klima ne tient qu'à l'idée de sa propre jalousie.

Il en va pareillement pour les amoureux « collectifs ». De Helena Zemanek à madame Rafaël et ses étudiantes, d'Éluard aux enfants-anges de l'île de Tamina, du rêve édénique d'Edwige à Franz de la « Grande Marche », ils obéissent tous, dans leurs sentiments, amours et actions, à la séduction exercée par les rassurantes métaphores d'une *Idylle pour tous* : cercle, danse, chant, marche

rythmée deviennent chez Kundera autant de sources d'une idyllique séduction collective, autant de belles métaphores qui figent le temps humain en lui substituant l'état d'un Bonheur éternel, une extase esthétique en somme entretenue par la répétition du même. Qu'elle se nomme lyrique ou romantique, l'attitude kitsch se caractérise donc par son rapport particulier au temps existentiel, par la transformation de son inquiétante complexité en un superbe mirage de l'intemporel. Nietzsche pensait-il au kitsch lorsqu'il écrivit que la longue cécité de l'humanité tient à son goût esthétique, à son entêtement obstiné d'exiger de la vérité un *effet pittoresque*⁷ ?

Logique du miroir

La réduction du désordre de la vie à l'ordre magique des uniformes lyriques devient l'objet principal des variations dans *La vie est ailleurs*⁸. En effet, pour Jaromil,

7. Friedrich Nietzsche, *L'antéchrist*, UGE, coll. « 10/18 », 1967.

8. L'idéal esthétique de l'accord avec l'être *lyrique* de la poésie est ironisé déjà dans le tout premier récit de *Risibles amours* intitulé *Sestricko mych sestricek* [*Petite sœur de mes sœurs*] (Prague, Československý spisovatel, 1965), récit inexistant en français car écarté par le romancier lui-même de son œuvre achevée. Je ne mentionne ici ce texte que pour souligner l'importance et la continuité de la réflexion sur le kitsch dans l'archéologie de toute l'œuvre kundérienne, depuis ses premières à ses dernières pages. Ce récit contient explicitement la première de ses variations sur l'accord catégorique avec l'être d'une poésie lyrique, thème largement retravaillé justement dans *La vie est ailleurs*. De plus, il utilise déjà l'élément scatologique comme facteur d'ironie, dans la mesure où on y explore le passage de la mince frontière entre une poésie libre à qui il est permis d'imaginer le « postérieur de Dieu » et une poésie kitsch dont l'imagerie ne laisse plus entendre que des accords franchement « hygiéniques ».

la vie avec son cortège de désaccords s'en est allée *ailleurs*, laissant place aux accords rythmés et rimés d'une poésie oublieuse d'elle-même, ne reflétant plus que l'*image du moi* narcissique du poète avec son univers compensatoire où il règne en Dieu-créateur tout-puissant. Il ne se doute certainement jamais qu'il n'est qu'un Dieu manipulé et risible. Tel est en effet le génie lyrique : ses poèmes deviennent autant d'affirmations et d'objectivations factices de lui-même et de la réalité et, partant, autant d'*illusions tautologiques*. Or, cette logique pousse le poète vers une dissociation schizoïde entre l'être et le paraître, le libérant ainsi du poids de toute responsabilité devant ses propres actes et, par conséquent, de toute culpabilité : le responsable de la dénonciation et de l'emprisonnement de sa petite amie rousse n'est donc pas Jaromil lui-même, mais (piètre consolation !) l'*image* d'un Jaromil amoureux des Absolus de l'Amour et de la Révolution, Absolus aux noms desquels il peut trahir impunément aussi bien l'amour que la révolution... Le lecteur ne s'étonne plus, car il sait depuis longtemps que les « maisons des miroirs » ou toute autre attitude lyrique (privée comme collective) n'hésitent guère à sacrifier une personne concrète (voire des millions d'individus !) au nom des idéaux abstraits et des métaphores...

À travers la poésie lyrique de Jaromil devenue paradigme principal du kitsch dans *La vie est ailleurs*, Kundera nous offre sa critique la plus acerbe de la manipulation du langage poétique. Non pas la critique de toute la poésie comme le croient quelques lecteurs pressés, pas plus que la critique d'un mauvais poète. On n'a qu'à lire les tout premiers poèmes libres de Jaromil pour se convaincre de son talent. De plus, les nombreux rappels historiques qui parlent d'autres poètes lyriques (Lermontov, Rimbaud, Baudelaire, Shelley, Wolker, etc.)

pris, eux aussi, dans le piège à la fois de leur époque et de leur maman, démultiplient avec brio l'*attitude lyrique* de Jaromil dont ils deviennent autant de variations. À travers ces contrepoids qui puisent dans le passé de la culture européenne, ce roman suggère magistralement que toute poésie contient en elle le germe d'une possibilité d'adhérer, dans tout contexte historique, à la vision kitsch. Car l'accord catégorique avec toute idéologie révolutionnaire exige de la poésie que son rythme s'accorde avec la cadence de sa marche, avec le battement du cœur de la foule. Érigeant le *sentiment* en valeur absolue de sa poésie, en unique valeur de son époque stalinienne, Jaromil se love irrémédiablement dans un langage compensatoire dont l'idéalisation, à la fois émotionnelle et sémantique, signe l'imposture.

Fabrication d'un héros

Mais on apprend, dès les premières pages du roman, que Jaromil fut prédestiné à l'accord avec l'être de la Poésie avant même de voir le jour. En effet, maman divinise son poète à naître au point de désirer effacer toute trace du père biologique afin de modeler son futur héros au dieu Apollon, dieu des Muses mais avant tout du rythme. Sa statuette trône d'ailleurs dans une pose pathétique au milieu de la chambre conjugale et il s'en est fallu de peu pour que Jaromil ne se nomme Apollon — « celui qui n'a pas de père humain »... Pauvre poète, il n'a même pas pu choisir sa propre métaphore !

D'avant sa naissance au dernier soupir de Jaromil, l'infatigable maman tisse autour de lui la prison rassurante de la poésie. Débusquant, jusque dans ses expressions enfantines les plus banales, les traces de la rime,

elle lui apprend, en même temps que la parole, le « pouvoir magique » des formes rythmiques dont la perfection fait oublier leur contenu. C'est en vain que le père de Jaromil tente de marquer cet idyllique « accord divin » en accrochant héroïquement ses chaussettes puantes sur la statuette fétiche d'Apollon. C'est en vain que son grand-père, lui aussi, tente naïvement d'inculquer à Jaromil un peu de son propre rire méfiant devant toute pureté lyrique en lui apprenant, en cachette de maman bien sûr, des rimettes aussi drôles que franchement stupides.

Du Narcisse déçu au Don Juan de papier

Ainsi, dès sa petite enfance, Jaromil apprend à parler non pas pour communiquer avec les autres, mais pour chercher dans leur regard le reflet de sa belle image préfabriquée, reflet d'un admiratif accord avec son *moi* lyrique. Hélas, il arrive que, en dehors de la sphère maternelle, l'*image* que d'aucuns renvoient à Jaromil brise toute illusion tautologique. La dame exaspérée par l'insipide logorrhée du jeune Jaromil qui, désirant être aux yeux de tous « *un enfant qui prononce des paroles remarquables* » (VIE, p. 32), se donne littéralement en spectacle devant une salle d'attente bondée dans l'épisode chez le dentiste, le ricanement de ses camarades d'école aussi bien que celui des artistes qui refusent, contrairement à Jaromil, de s'identifier avec l'impératif esthétique du réalisme socialiste en sont autant d'exemples.

Où Jaromil peut-il chercher des images réparatrices devant de semblables blessures narcissiques ? Il ne les trouve même pas dans le reflet de son propre visage que, en Narcisse patient mais toujours déçu, il observe longuement dans le miroir à la recherche des signes d'une

virilité naissante. Car c'est un visage féminin et angélique, si désespérément ressemblant à celui de maman, que le miroir lui renvoie. Il ne lui reste que la poésie, unique possibilité de se fabriquer enfin le portrait d'homme viril et d'oublier son *moi* immature.

Dans la « maison des miroirs » de sa poésie, Jaromil abandonne alors à jamais l'inquiétante arhythmie de ses premiers vers (qui n'auraient pu guère trouver de place dans les journaux de l'époque) au profit des vers rimés. Il peut ainsi plaire à tous : à maman, à sa petite amie rousse, à la révolution, au Parti et... aux flics. Amour, poésie et révolution font désormais partie d'un même mouvement au rythme virilement révolutionnaire et révolutionnairement viril : « *Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution, plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour*, pouvait-on lire sur un mur de la Sorbonne et Jaromil entra pour la deuxième fois dans le corps de la rousse. » (VIE, p. 279) Le Narcisse devient enfin Don Juan et peu lui importe que cette image ne soit qu'une image de papier...

Rythme comme métaphore de l'ordre total

Le génie ironique de Kundera, dans ce roman qui devait s'appeler *L'âge lyrique*, a su faire du *rythme* l'expression essentielle de tous les accords existentiels. Dans sa *méditation ludique*, le rythme devient pour le narrateur le paradigme principal du kitsch : le rythme poétique s'y accorde avec le rythme du cœur et du corps ; le rythme biologique individuel, avec les pulsions du corps collectif. Le rythme et la rime, on s'en doute, n'interrogent pas mais affirment tout simplement, devenant ainsi « les moyens les plus brutaux de l'accord avec l'être ».

Les parallèles historiques esquissés entre Jaromil et certains poètes européens désignent tous le rythme et la rime comme autant de conditions de *possibilité* du kitsch dans toute forme exacerbée du lyrisme.

Le rythme arrive à rendre séduisant tout ce que l'existence humaine a d'impur, à faire même à la mort un *lifting sémantique* : « Le monde informe enclos dans un poème en vers réguliers devient d'un seul coup limpide, régulier, clair et beau. Si dans un poème, le mot *mort* se trouve à l'endroit précis où, au vers précédent, a retenti le son du cor, la mort devient un élément mélodieux de l'ordre. » (*VIE*, p. 293) Le rythme (poétique dans *La vie est ailleurs*, musical dans *Le livre du rire et de l'oubli*) possède un extraordinaire pouvoir de manipulation sémantique aussi bien de la vision du monde que des valeurs implicites du langage. La poésie réaliste-socialiste de Jaromil en reste le meilleur exemple. Mais son sentiment esthétique atteint son paroxysme lorsqu'il trouve son assouvissement dans une *action*, en dénonçant le frère de sa petite amie à la police, geste qui permet au poète d'entrer dans l'ordre total du monde.

D'ailleurs, même Xavier, l'*alter ego* aussi imaginaire qu'inaccessible de Jaromil, trahit ce monde d'ordre que le poète met en place. Jaromil ne comprendra jamais cette trahison. Né de l'unique tentative romanesque du poète (sans doute juste imaginée par lui comme le suggère le narrateur), Xavier devient une autre figure de la poursuite donjuanesque qui caractérise les variations kundériennes. Il est une sorte d'incarnation imaginaire de la relativité poétique que Jaromil, précisément, trahit au nom de tous les Absolus lyriques. Or, Xavier, lié à la métaphore de trahison, ne peut que fuir, d'un rêve à l'autre, cet ordre absolu que Jaromil fait régner, jusqu'à sa mort, dans sa poésie.

D'un réalisme « absolument moderne »

L'impératif rimbaldien d'être *absolument moderne*, transformé en devise-cliché centrale de Jaromil, traverse en fait toute l'œuvre de Kundera. Il s'y inscrit comme révélateur d'une réduction de la réalité polyphonique et polysémique en un simulacre dont l'esthétique réaliste-socialiste devient l'exemple le plus flagrant. Les chants populaires moraves dont parle *La plaisanterie* en témoignent à leur façon. Leur code populaire est réécrit selon ce même impératif, réécriture oblitérante s'il en est, puisqu'elle ne laisse subsister qu'une forme vidée de ses fonctions originales. Ces chants y sont « expurgés de tous les motifs bibliques, quoique ceux-ci, précisément, fussent la base même de l'imagerie des discours nuptiaux d'antan » (PL, p. 77). Le « baptême communiste » dans *La plaisanterie*, les comptines des enfants-anges du *Livre du rire et de l'oubli*, les interviews radiophoniques dans *L'immortalité* et bien d'autres exemples pourraient s'ajouter pour témoigner du même processus de réduction.

En fait, les romans de Kundera montrent de multiples façons comment le kitsch opère la simplification structurale dans l'art, comment il réduit le sens premier d'une œuvre au profit d'un sens préfabriqué et figé. Ce processus, sémantiquement et structurellement imposteur, déplace insidieusement un texte artistique dans un autre contexte où sa structure perd ses caractéristiques d'homogénéité et de nécessité originales alors que le « message » (l'image) continue à se proposer comme œuvre originale, capable de stimuler une expérience inédite⁹. C'est de cette façon que le kitsch procède le plus

9. Umberto Eco, « La struttura del cattivo gusto », *Apocalittici e integrati*, Milan, Bompiani, 1982 (1964).

efficacement à son insidieux travail d'oubli. Après tout, la célèbre phrase rimbaldienne s'est transformée aussi en impératif kitsch par un tel déplacement, se retrouvant dans un contexte qui n'a plus grand-chose à voir, comme le découvre Agnès dans *L'immortalité*, avec le poète de la nature et des chemins que fut Rimbaud.

Semblable en cela à Agnès relisant Rimbaud, Ludvik découvre lui aussi, en écoutant la Chevauchée des Rois moraves, la beauté d'une réalité oubliée : par-delà le kitsch acoustique que déversent les haut-parleurs omniprésents, il se met à entendre, en le réinventant, le message oublié d'un Roi voilé et muet. Il saisit cet étrange *appel du passé* pour lui restituer un peu de son sens premier et de sa polyphonie, ce qu'un Jaromil, en barde lyrique de l'avenir radieux, ne peut faire.

Grâce à ses variations polymorphes sur le lyrisme et le kitsch, Kundera réussit à investir son œuvre d'une puissante critique de notre ère de communications démocratisées qui cache en fait par trop souvent une réalité où séduction, narcissisme et surdité riment avec incommunicabilité. Le dernier roman de Kundera, dont les variations transforment le lyrisme idéologique en lyrisme imagologique, offre la représentation la plus terrifiante de cette surdité devenue totale : sous la grimace d'un rire-kitsch obligatoire et omniprésent (démocratie oblige !), personne n'entend plus personne, car les voix et les sons y deviennent inaudibles sous le vacarme du kitsch acoustique.

Roman, kitsch et beauté...

L'exploration de la *frontière* entre les visions épique et lyrique des personnages kundériens permet aussi de

cerner la différence fondamentale entre deux types de *beauté et de connaissance* : d'un côté, il y a la beauté générée par les stratégies romanesques, essentiellement ironiques et hétérogènes, et, de l'autre, celle qui procède des stratégies affirmatives et réductrices du kitsch. Afin de saisir cette différence, j'emprunte les chemins épars du thème même de la beauté qui sillonnent les sept *opus* de Kundera. Il ne s'agit pas pour moi de mettre en place les balises d'un concept, mais de relever plutôt la dramatisation romanesque de l'idée même du conflit esthétique entre le roman et le kitsch.

En tant qu'expression esthétique du besoin narcissique de se mirer dans les choses et de ne tenir pour beau que ce qui nous renvoie notre image¹⁰, le kitsch est négateur de toute connaissance hétérogène et donc de toute ambivalence. Cela ne signifie nullement que Kundera, dans ses méditations sur le kitsch, l'enferme dans un discours cognitif abstrait, bien au contraire. « Je ne veux pas faire de la philosophie à la manière d'un philosophe mais à la manière d'un romancier », nous dit-il, indiquant ainsi clairement que ses romans ne veulent pas définir le kitsch, mais plutôt suggérer que si le kitsch prolifère dans tous les domaines de notre ère mass-médiatique, l'art romanesque se doit de l'intégrer à sa structure comme l'un de ses matériaux afin de pouvoir poursuivre son interrogation de toutes les *possibilités* de l'existence dont le kitsch fait désormais partie. Il s'agit en fait de subvertir et de déjouer la fonction de séduction qu'exerce le kitsch au profit d'une distanciation ironique propre au roman. Celui-ci sauvegarde ainsi l'ambition esthétique d'une *somme de connaissances*, pouvant par

10. Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

là même produire, et cela en dépit de la présence du kitsch, sa propre beauté.

Pour nous offrir une représentation ahistorique et utopique du monde, une *idylle* en somme d'où l'on évacue tout ce qui ternit ses couleurs célestes, le kitsch aime se nourrir d'idéaux abstraits et de sentiments qu'il érige en valeur absolue. Dans cette logique, il ne peut montrer la maladie, le désir, le corps ou la mort que sous le « masque de beauté » pour reprendre l'un des termes par lesquels *L'insoutenable légèreté de l'être* désigne le kitsch. C'est par cette idéalisation esthétique et émotionnelle du réel, surtout lorsqu'elle embellit morts, guerres, massacres, dénonciations, exécutions ou emprisonnements, que le kitsch devient totalitaire : car *pureté*, *jeunesse* et *beauté* au nom desquelles on a perpétré, chants et sourires aux lèvres, tant de crimes sanglants, y deviennent sacralisées. Or, c'est précisément grâce à l'intégration ironique de telles représentations que les romans de Kundera désignent l'imposture sémantique et esthétique du kitsch comme l'un des plus grands dangers de ce siècle.

Déjà Broch disait que la beauté dans l'art devient, depuis le romantisme, une déesse kitsch, vision qui, depuis lors, n'a subi que peu de changement : qu'on le nomme mensonge esthétique (Eco), esthétique de l'autotromperie (Calinescu) ou de simulation (Baudrillard), contrairement à la connaissance romanesque, le kitsch ne crée pas sa beauté, car toute sa séduction reste parasitaire de son référent qui, je l'ai dit, n'est qu'*illusion*. En d'autres mots, le kitsch ne séduit point par une vision, mais bien par une *illusion de la beauté*.

Si la séduction du kitsch relève d'un ordre à la fois émotionnel et esthétique, on doit questionner la différence entre ses *effets* de connaissance et ceux produits

par le roman. Si la vision romanesque de l'existence explore le particulier à travers chacun des personnages, la représentation kitsch affirme par contre d'emblée l'universalité de chacun de ses éléments, ce qui les rend émotionnellement rassurants. Le kitsch n'enrichit donc ni nos associations ni notre relation au sujet représenté, pas plus qu'il n'exploite les possibilités artistiques d'une élaboration structurelle¹¹. Or, contrairement à lui, le roman moderne le fait quasi programmatiquement. En utilisant un code familier pour le récepteur (clichés, stéréotypes, formules usées ou idées reçues), le *message kitsch* provoque seulement une réponse émotionnelle. Par contre, un *message poétique* (non kitsch), pour reprendre la distinction d'Umberto Eco, se caractérise par une ambiguïté fondamentale, lui permettant de rétablir une tension interprétative dans laquelle émotion et connaissance critique agissent simultanément.

À ce questionnement du double registre de la connaissance, Kundera répond à la façon d'un romancier. Qu'est-ce que le plaisir esthétique ? se demande-t-il. Pour lui, ce plaisir réside avant tout dans un nouvel éclairage d'une chose encore jamais dite, montrée ou vue. Le plaisir que nous procure encore aujourd'hui *Madame Bovary*, par exemple, tient selon lui à la surprise de la découverte de ce que nous ne sommes pas en mesure de voir dans nos vies quotidiennes :

Tous nous avons rencontré une madame Bovary dans une situation ou une autre, et pourtant nous n'avons pas réussi à la reconnaître. Flaubert a démasqué le mécanisme de la sentimentalité, des illusions. Il nous a montré la cruauté et l'agression propres à la sentimentalité lyrique. C'est cela que je considère comme la

11. Tomas Kulka, « Kitsch », *The British Journal of Aesthetics*, vol. XXVIII, n° 1, hiver 1988.

connaissance du roman. L'auteur dévoile un secteur du réel qui n'a pas encore été révélé. Ce dévoilement entraîne la surprise et la surprise du plaisir esthétique ou, en d'autres mots, une sensation de beauté. Par ailleurs, il existe une tout autre forme de beauté : la beauté hors de la connaissance. On décrit ce qui a été décrit mille fois et plus, d'une manière légère et adorable. La beauté de «ce qui a été déjà dit mille fois», voilà ce qui, à mon avis, constitue le kitsch. Et cette forme de description, le vrai artiste devrait la détester profondément. Et, bien entendu, la «beauté-kitsch», c'est la forme de beauté qui commence à envahir notre monde moderne ¹².

La Beauté-kitsch et la beauté-connaissance

La beauté-kitsch dont parle Kundera séduit, on l'a vu à maintes reprises, par ses belles illusions, par l'état extatique qu'elle entretient pour nous faire oublier l'imperfection de l'existence humaine. La beauté-connaissance que nous propose le roman nous livre par contre aux inquiétudes du temps. «Tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté», écrit Kundera et on sait à quel point ses propres découvertes sont tributaires du temps. Quel rempart efficace le roman peut-il dresser contre le kitsch et ses mirages de beauté et de connaissance? Le rire! «[...] le rire comme substitut désespéré de toute connaissance devenue suspecte ¹³.»

12. Jordan Elgrably, «Entrevue avec Milan Kundera», *Salmagundi*, n° 73, hiver 1987. (C'est moi qui traduis.)

13. Jean-Michel Rabaté, *Beauté amère*, Éditions du Champ Vallon, 1986.

Une connaissance devenue suspecte... En effet, dans son effort constant d'élaguer toute réalité conflictuelle de ses impuretés et conflits, le kitsch trahit toute beauté-connaissance. Certains personnages kundériens, tels que Jakub, Sabina ou Agnès, la découvrent d'ailleurs seulement comme une «beauté trahie», comme une «possibilité existentielle perdue» dont il ne subsiste que quelques traces éparses. Nous sommes ici bien loin du célèbre énoncé visionnaire de Dostoïevski : «La beauté sauvera le monde» !

Le cercle de Bonheur

«Station de correspondance entre l'être et l'oubli», suspendu entre le souvenir qui relève de l'oubli et la négation totale du temps, le kitsch signe, en fait, la fin de tout paradoxe temporel. Seule la nostalgie de l'idylle y subsiste encore, montrant que toute séduction de la beauté-kitsch que subissent, plus ou moins consciemment, les personnages kundériens, relève moins d'un besoin de beauté que d'une aspiration au Bonheur. Or, le désir du Bonheur, comme le comprend Tereza à la mort de son chien Karénine, est toujours un *désir de répétition*, fiction d'un retour éternel. Qui n'a jamais rêvé de suspendre le cours du temps ? Qui n'a jamais été ému, ne serait-ce qu'un instant, par l'appel du célèbre «Ô, temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices, / Suspendez votre cours»... ?

En tant que désir du Bonheur, le kitsch parasite le mythe dont il calque non seulement la thématique (notamment celle de l'amour et de la mort), mais aussi sa structure circulaire du temps dont les représentations les plus polymorphes abondent dans toute l'œuvre de

Kundera. Mais il a su surtout faire de cette image archétypale l'expression privilégiée d'une « idylle pour tous ». La représentation la plus extrême de cette idylle collective demeure sans doute *l'île de l'oubli total*, île peuplée d'enfants-anges dont corps et âmes restent dépourvus de toute mémoire : utopie vibrant aux accords stéréotypés de la « musique sans mémoire » de leurs guitares, Éden de comptines scandées à l'unisson avec rires enchanteurs aux lèvres et *innocente* cruauté aux cœurs.

Cercle, ronde ou île sont autant de figures archétypales qui signent la négation totale du temps humain dont l'unique perspective débouche sur la permanence de l'immatunité, sur une pensée sans mémoire. L'île où Tamina, avec la mémoire de son corps d'adulte, ne peut trouver que la mort semble s'étendre, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, sur la terre tout entière devenue la « planète de l'inexpérience ». Toutes les variations sur le vieux rêve utopique d'un monde « sans conflits » montrent bien que le kitsch exige de tous un accord rythmé (le même que celui exigé par la poésie de Jaromil !), la formation d'une ronde lyrique dont les danses et chants s'élèvent au-dessus de la vie pour couvrir de son masque de joie les cris de désaccord de tous ceux qui ne veulent pas (ou ne veulent plus) faire partie de la ronde magique : Tamina, Ludvik, Sabina, Mirek, le quadragénaire, Tomas, Agnès... et Kundera-narrateur sont autant de négateurs de l'Idylle qui se voient exclus de la ronde des « foules éternelles qui traversent l'Histoire ». Ceux qui refusent l'idylle alors ? Ils remplissent les prisons, on leur tranche la tête pour que l'idylle puisse poursuivre sa ronde joyeuse : « Le mur, derrière lequel des hommes et des femmes étaient emprisonnés, était entièrement tapissé de vers et, devant ce mur, on dansait. Ah non, pas une danse macabre. Ici l'innocence dansait ! L'innocence avec

son sourire sanglant », peut-on lire dans *La vie est ailleurs* (p. 401). Le goulag, selon le narrateur de *L'insoutenable légèreté de l'être*, « peut être considéré comme une fosse septique où le kitsch totalitaire jette ses ordures » (p. 364)...

Oui, seule l'innocence du kitsch unit comme une bague, « comme des enfants, par une danse » dont l'image envoûte depuis des millénaires. Madame Rafaël du *Livre du rire et de l'oubli*, par exemple, cherche toute sa vie un cercle d'hommes et de femmes avec qui elle pourrait danser : elle le cherche dans le marxisme, le bouddhisme, le taoïsme, dans la psychanalyse, dans les cercles contre les avortements puis pour les avortements, chez Lénine puis dans le Zen et ainsi de suite. L'ironie kundérienne montre superbement ce Bonheur qu'enfin madame Rafaël trouve avec Gabrielle et Michèle, ses étudiantes aux noms aussi prédestinés que le sien : ensemble, elles s'élèvent vers les hauteurs célestes, trois archanges unis par la danse au point de ne plus former qu'un seul corps, qu'une seule âme. Il ne manque ici que l'amour *céleste* d'une Bettina von Arnim pour que leur cercle soit parfait.

L'ordre rythmique d'un cercle ne souffre aucune différence, aucun individualisme. Déjà Ludvik de *La plaisanterie* apprend à ses dépens que ceux qui veulent vivre dans l'Idylle totalitaire doivent délaissier même tango ou boogie-woogie pour « danser la ronde en chœur, les mains posées sur les épaules des voisins » afin de signifier de façon retentissante leur *accord catégorique* avec l'être de l'époque. Un seul faux pas suffit pour être à jamais exclu de la ronde : quelques paroles de désaccord aussi bien qu'une simple plaisanterie. Car l'Idylle n'impose pas seulement une « dictature du cœur », mais aussi celle des *agélastes* ! L'Idylle : un espace au-delà de la plaisanterie, *au-delà* de la mémoire et du désir...

En juin 1950, rappelle le narrateur du *Livre du rire et de l'oubli*, Milada Horakova, député du Parti socialiste, est pendue en même temps que Zavis Kalandra, surréaliste tchèque, ami d'André Breton et de Paul Éluard. Or, «de jeunes Tchèques dansaient et ils savaient que la veille, une femme et un surréaliste s'étaient balancés au bout d'une corde, et ils dansaient avec encore plus de frénésie, parce que leur danse était la manifestation de leur innocence qui tranchait avec éclat sur la noirceur coupable des deux pendus, traîtres au peuple et à son espérance» (*LRO*, p. 108). Traîtres à l'accord catégorique avec l'idylle pour tous, traîtres à l'esthétique kitsch, son idéal. Le surréalisme de Kalandra ne peut être alors qu'un crachat à la face de la solidarité de tous ceux qui marchent, dansent et rient dans un ordre parfait sous la bannière du «réalisme socialiste»!

Breton proteste en vain contre la condamnation de Kalandra. Par contre, Éluard, cet «enfant chéri de Prague», refuse de défendre ce «traître au peuple» pour ne pas interrompre la «ronde gigantesque» qu'il danse alors avec «tous les pays socialistes et tous les partis communistes». Comment ne pas se souvenir, en lisant ces pages, des poèmes de Jaromil, tant les envolées lyriques des «beaux vers sur la joie et la fraternité» d'Éluard leur ressemblent :

Nous allons combler l'innocence
De la force qui si longtemps
Nous a manqué
Nous ne serons plus jamais seuls

Alors que, pendant ce temps-là, au rythme de cette idyllique «innocence», Kalandra meurt, coupable de surréalisme !

L'Histoire comme point sans dimension !

L'individu face à l'Histoire, l'un des objets principaux de l'interrogation des variations de Kundera, lui permet de télescoper les sphères privée et publique, érotique et politique, maternelle et totalitaire, et de suivre la lente disparition de la frontière entre ces deux domaines *a priori* contraires. Il souligne ainsi la *proximité*, voire l'interchangeabilité, des mécanismes psychiques de ses personnages avec les mécanismes historiques, de sorte qu'on peut parler, comme le suggère Philippe Roth à propos de *La vie est ailleurs*, d'une véritable « psychanalyse politique ». Mais Kundera montre aussi comment l'Histoire elle-même perd ses contours pour ne devenir qu'un simple « point sans dimension », espace situé au-delà de l'Histoire.

C'est *L'insoutenable légèreté de l'être* qui offre l'image la plus réussie de cette réduction. Franz, intellectuel genevois, n'est pas un homme kitsch, selon le narrateur. Ce qui ne l'empêche pas de se laisser piéger par l'émotion à la énième puissance devant la vue de tous les *cortèges* de l'Histoire : un jour pour les Russes, un autre contre eux, un jour pour les Juifs, un autre contre eux... et ainsi de suite, dans une répétition qui semble infinie, pourvu que la marche et le progrès continuent. Or, lors de la « Grande Marche » organisée par la gauche européenne à laquelle participe Franz, quand on demande que les médecins occidentaux soient admis sur le territoire cambodgien, la seule réponse qui arrive de l'autre côté de la frontière est un « incroyable silence » (*ILE*, p. 390). Franz comprend alors soudainement que les frontières du silence se resserrent sur l'Europe, que l'Histoire avec ses cortèges qui représentaient pour lui la « vraie » vie arrive elle aussi à l'époque des *paradoxes*

terminaux, comme Kundera désigne la période de la fin des Temps modernes : le rythme de cette marche s'accélère de plus en plus, « si bien que la Grande Marche est un cortège de gens pressés défilant au galop, et la scène rétrécit de plus en plus, jusqu'au jour où elle ne sera qu'un point sans dimension » (*ILE*, p. 390).

Dans cette scène capitale où l'action humanitaire se transforme en spectacle et où le grotesque le plus horrible conjugue sourires crétins et sang, lyrisme et cruauté, Franz perçoit l'Histoire comme un cortège de malentendus qui mènent l'Europe tout entière au-delà de sa *frontière*, vers les rives d'un silence total. Il entrevoit, dans ce « point sans dimension », la *possibilité* de la fin même de l'Histoire de l'Europe et, par là même, la négation de toutes les polysémies, différences et variations. Semblable en cela à Ludvik ou à Mirek, Franz perçoit alors un *au-delà de l'Histoire* où tous les cortèges ne sont plus que des ombres sur une « scène de théâtre ».

Cortège : ce mot figure d'ailleurs aussi parmi les nombreux malentendus sémantiques entre Franz et Sabina, son amante tchèque, exemple parfait de la double exposition que Kundera fait subir à chacun des éléments de sa composition romanesque. Alors que Franz reste fidèle jusqu'à sa mort à l'appel des accords rythmés et fraternels de tous les cortèges, pour Sabina, par contre, cette même image reste à jamais liée au kitsch communiste. Car, derrière les sourires de solidarité, derrière les poings levés à l'unisson (semblables à ceux qui condamnent Ludvik dans *La plaisanterie*), elle entend l'ordre de se mettre au pas, l'impératif d'être identique à l'image d'un troupeau docile, résigné et sans volonté propre. L'image des cortèges obligatoires du Premier Mai dans sa patrie communiste ne cesse de la hanter tout au long de sa vie. Et elle fuira, de trahison en trahison, tous les

cortèges qui, pour elle, représentent le modèle même du kitsch communiste. « Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch » (*ILE*, p. 369), répond-elle avec rage à tous ceux qui déguisent sa vie d'exilée en images hagiographiques des martyres pour tenter, une fois de plus, de la rendre conforme à l'image de tous les émigrés tchèques avec qui elle ne se sent aucune affinité. Car elle sait depuis longtemps ce que Franz ne découvre qu'à la fin de sa vie : que toute image transformée en modèle kitsch (cortège ou cercle) réduit la vie à un simulacre et la réalité paradoxale à un seul point uniforme.

Au royaume de l'Imagologie

Qu'arrive-t-il lorsqu'on a franchi la frontière du rire et de l'Histoire ? Là où s'arrête l'Histoire, dit le narrateur de *L'immortalité*, finit le règne des idéologies et commence celui de l'*imagologie* qui signe définitivement la dissociation schizoïde du sujet. Offrir son *image* en pâture au plus grand public y devient un impératif généralisé puisque même l'amour et la mort, ces derniers refuges privés de l'homme, y sont traqués par l'œil des caméras. L'homme n'y est plus « rien d'autre que son image » (*IMM*, p. 155), définitivement dissociée de son véritable *moi*. Ce n'est pas par hasard que la première partie du roman s'intitule « Visage » : car tous ces différents visages qui, pense-t-on, expriment le véritable *moi* de tout un chacun, ne sont plus qu'un autre « masque de beauté » ou, pour le dire avec *L'immortalité*, une simple *image du moi*. La métaphore oculaire qui traverse les romans précédents touche ici à son paroxysme : l'œil de Dieu qu'imagine Agnès (et qu'imaginait déjà Édouard dans *Risibles amours*) cède définitivement la place à

l'œil omniprésent des caméras. Le regard s'institutionnalise, proposant à tous une image-miroir arrachée au temps, une sorte de « mémoire instantanée » nécessairement exempte de tout désir ou, si je puis dire, une identité publicitaire. Autre manipulation par laquelle le kitsch arrache l'homme au mouvement du temps (à sa mortalité) pour le condamner à l'immortalité, son ultime « illusion dérisoire ».

Parmi les nombreux personnages dont ce roman explore l'existence, il n'y a sans doute qu'Agnès, son père et Rubens qui comprennent qu'il n'y a pas de pire horreur que « de transformer un instant en éternité, d'arracher l'homme au temps et à son mouvement continu » (*IMM*, p. 349). D'ailleurs, au moment où Rubens, ce dernier Don Juan kundérien, tente de faire le bilan de sa vie érotique, il comprend soudainement que la mémoire elle-même participe à cet arrêt du temps, que la mémoire ne filme pas mais photographie, puisque de sa riche expérience érotique il ne se souvient que de quelque sept images figées, sans aucun mouvement continu : de sa quête donjuanesque de la connaissance à laquelle il a consacré toute sa vie, ne lui restent en effet que quelques images-clichés sans grande signification, quelques images-souvenirs, formes d'oubli et non sa négation. Rubens envie alors la fabuleuse mémoire de Casanova, cette « utopie de la mémoire » (*IMM*, p. 374).

« L'oubli de l'être »

Suprême synthèse de toute la sémantique qui unit l'ensemble de l'œuvre kundérienne, le texte de *L'immortalité* est marqué plus que jamais par l'oubli. Tout, dans ce roman, subit l'emprise *totalitaire* de l'image, emprise que

sa structure diffractée au maximum tente précisément de subvertir. Le mot «totalitaire» doit être compris dans ce contexte non plus dans son sens strictement idéologique qui le relie aux symboles d'une «idylle pour tous» mais, paradoxalement, dans un sens individuel. Car ce subtil déplacement sémantique souligne avec force que le kitsch imagologique (cette nouvelle forme de l'étrange besoin humain de vivre davantage pour les idées, images et abstractions que pour la «réalité»), loin de rapprocher l'homme de son libre arbitre comme on pourrait s'y attendre dans un monde au-delà des idéologies collectivistes, l'en éloigne plus que jamais. En effet, à notre époque de narcissisme et de séduction, comme dirait Lipovetsky, où l'homme croit réaliser enfin son rêve d'individualisme, ce dernier se montre en fait comme une nouvelle illusion : «Où est l'individualisme quand la caméra te filme au moment de ton agonie ? Il est clair, au contraire, que l'individu ne s'appartient plus» (*IMM*, p. 47), rétorque Agnès à Paul, cet avocat pour qui le monde moderne représente un paradis des *droits* de la personne, pensée qui le met en accord avec celle de la génération de sa fille Brigitte.

Rien que des visages, se dit Agnès en feuilletant une revue. Rien que des visages qui rient, se dit Rubens en regardant un album où le visage du président Kennedy arbore toujours le même rire, reproduit en des dizaines d'exemplaires stéréotypés. Rubens songe alors que même le rire n'exprime plus l'individualité puisqu'il a été usurpé par l'*image* en devenant le plus démocratique des *masques de beauté* du kitsch mass-médiatique. Le rire comme masque uniforme de tous les politiciens, artistes, journalistes et ainsi de suite, leur «image idéale derrière laquelle ils ont choisi de se cacher» (*IMM*, p. 386).

L'insidieuse négation de tout individualisme que met en scène *L'immortalité* à travers ses multiples thèmes et

motifs, tient en fait à l'effacement de la frontière entre le privé et le public. La méditation sur la disparition de la « pudeur » de la carte culturelle de l'Europe en devient l'exemple par excellence. Ce roman suggère clairement, me semble-t-il, que l'individualisme déserte aussi l'érotisme et que le parcours donjuanesque lui-même touche à sa fin. Dans la phase « sociale » de sa vie érotique, en entendant ses maîtresses répéter les mêmes mots que ceux qu'elles disent à l'un de ses amis, Rubens a soudainement l'impression que le langage érotique perd son essence individuelle (ce « millionième de dissemblable » que Tomas dans *L'insoutenable légèreté de l'être* cherche chez toutes les femmes), qu'il se « démocratise » et se transforme en signe d'une communication sociale uniformisée. Avec l'impression qu'une foule de gens le regardent faire l'amour, il tente alors, avec une ironie sceptique non dissimulée, cette nouvelle définition de la nation : « [...] communauté d'individus dont la vie érotique est liée par le même téléphone arabe. » (*IMM*, p. 332) Je ne puis m'empêcher, en relisant ces pages, de penser à K. et à son amie Frieda dans *Le château* de Kafka, au moment où, après une nuit passée ensemble à l'école du village, ils se réveillent et trouvent les deux aides de K. installés dans leur lit avec, en bonus, tous les enfants de l'école entassés autour d'eux...

Si les hommes de la génération *idéologique* de Mirek du *Livre du rire et de l'oubli* voulaient rattraper leur propre « action perdue » qui, se retournant contre eux, accomplissait à leur place leur destin, ceux de la génération *imagologique* n'ont plus à courir après leur « image perdue ». Car elle est devenue leur seule réalité, leur seconde peau sous laquelle la « réalité ne représente plus rien pour personne » : la vie avec son cortège de désaccords est définitivement *ailleurs*.

De la graphomanie

L'épidémie graphique qui caractérise l'univers imagologique trouve sa variation *scripturale* dans le thème de la *graphomanie*, explicité dans *Le livre du rire et de l'oubli* et développé sous de nouvelles formes dans *L'immortalité*. Bibi, l'une des clientes du bar où travaille Tamina, *décide* d'écrire un livre comme elle décide de boire un scotch. Elle rencontre alors l'écrivain Banaka, prototype parfait de ce que Kundera entend par la graphomanie : « Tout ce qu'on peut faire, dit Banaka, c'est présenter un rapport sur soi-même. Un rapport chacun sur soi. » (*LRO*, p. 143) Autrement dit, rendre son « expérience *intérieure* » universelle, apte à être partagée avec le plus grand nombre.

Désir de tout un chacun d'écrire des livres, la graphomanie débouche obligatoirement sur une surdité et une incompréhension totales, sur un monde où personne n'entend plus personne, car chacun s'adonne uniquement à l'écoute de son propre *moi*. Selon cette définition, Banaka, Bibi ou le chauffeur de taxi qui écrit ses mémoires pour la postérité sont des graphomanes : tous croient à l'*unicité* de leurs vies et sentiments « absolument originaux » qu'ils ne veulent pas écrire pour soi ou leurs proches mais bien pour un public inconnu. Or, ce désir de projeter son *moi* vers les lointains afin de combler le vide entre soi et le monde, s'apparente au « geste d'immortalité » de Bettina qui écrit et réécrit ses « lettres d'amour » à Goethe.

Mais pourquoi considérer Bettina et non pas Tamina comme graphomane, puisque les deux écrivent des lettres d'amour ? La différence est bien simple : tandis que Tamina protège jalousement (*pudiquement !*) de tout regard indiscret les lettres intimes qu'elle échangeait jadis

avec son mari (semblable à Tereza qui protégeait — également en vain — son journal intime de la curiosité de sa mère), Bettina, elle, n'est pas amoureuse de Goethe mais de sa gloire, de sorte qu'elle n'hésite pas à livrer au public l'*image* préfabriquée de leur amour. D'ailleurs, elle écrit de semblables « lettres d'amour » à une dizaine d'autres artistes (célèbres bien sûr), ce qui montre bien la nature de cet « amour véritable et céleste » qu'elle attise en elle, et qui n'a rien en commun avec l'amour bien concret d'une Tamina. Le livre que Bettina publie sous le titre « Correspondance d'une enfant avec le poète » repose entièrement sur une réécriture oblitératrice où tout (surtout les lettres distantes de Goethe !) est contrefait de façon à peindre la belle et attendrissante image d'une enfant « amoureuse » d'un immortel. Goethe ne se doutait certainement pas, de son vivant, que les métaphores sont dangereuses...

Mais Goethe, Tolstoï ou Kundera ne partagent-ils pas, eux aussi, le même désir d'écrire des livres pour un public inconnu ? Ce qui distingue Banaka, Bibi ou le chauffeur de taxi d'un Goethe, nous dit le narrateur du *Livre du rire et de l'oubli*, ne sont pas deux passions mais deux résultats différents : d'un côté, la *fureur autobiographique* de ceux qui lancent au monde leur *propre image* transmuée en mots ; de l'autre, l'exploration romanesque. Le roman n'est pas une confession d'auteur, mais l'exploration de toutes les possibilités de l'*existence*, dit Kundera, et ce parti pris souligne son refus de laisser à la postérité ne serait-ce qu'une *image* biographique pouvant être manipulée à loisir. Ce refus du romancier, réitéré de plus en plus clairement et de multiples façons aussi bien dans *L'immortalité* que dans l'essai *Les testaments trahis*, trouve sa transcription ludique dans la discussion « posthume » entre Goethe et

Hemingway: non seulement ces grands «immortels», appartenant pourtant à des siècles différents, se plaignent de la *rage biographique* (rage où pudeur et respect de l'auteur sont sans cesse bafoués) qui oblitère totalement leurs propres œuvres. Mais ils se plaignent surtout, avec une ironie à toute épreuve, de ce que les biographes n'offrent au public que les *images kitschifiées* de leurs vies, «croustillantes» de préférence¹⁴. Avec quel plaisir diabolique Goethe arpente alors son «immortalité», édenté et déguisé en véritable épouvantail, rien que pour contredire la belle *image* que Bettina, en «amoureuse céleste», a voulu fixer pour l'éternité.

La fin du roman nous offre l'une des variations les plus ironiques sur un tel détournement biographique. En effet, son dernier chapitre intitulé, on s'en souvient, «La célébration», nous convie à une fête quasi carnavalesque: la «célébration» de la fin de l'écriture de son dernier roman, que l'auteur nomme d'ailleurs à regret *L'immortalité*, n'aura pas lieu... Tel un cheval de Troie, le roman renferme ses propres trahisons, car on ne franchit pas impunément la frontière entre le réel et le rêve, entre la vie et le roman. Aussi, l'auteur, devenu personnage de son propre roman, se voit obligé, à cause de son *ego imaginaire* (Paul en l'occurrence) de célébrer en fait la fin de toute une époque: fin de l'époque des œuvres artistiques (et donc de la sienne propre...) et, par ricochet, début d'une époque d'*impudeur* où seuls les potins biographiques des gens célèbres attirent encore l'attention.

14. D'ailleurs, cette conversation imaginaire trouve sa variation *critique* dans «À la recherche du présent perdu», la cinquième partie des *Testaments trahis*, où Kundera décortique minutieusement, phrase par phrase, «l'interprétation kitschifiante» d'une récente biographie américaine de Hemingway.

Un monde sans visages

La métaphore oculaire qui traverse toute l'œuvre de Kundera se transforme ici en catégorie existentielle : « l'image » de l'homme orchestre seule son Destin. Le *voir* sous toutes ses formes (regard, œil, caméra, photo, image et ainsi de suite) se substitue à tout *désir*, sans que personne s'aperçoive du danger qu'un tel rapt de la réalité représente.

Lorsque Agnès et sa sœur Laura surprennent leur père en train de déchirer, à la mort de sa femme, toutes les photos de leur vie, Laura y voit un geste de négation de la mémoire de sa mère¹⁵. Seule Agnès comprend qu'il s'agit d'un geste de refus de cette « illusion dérisoire » que représente l'immortalité, refus de cet « avenir » posthume rempli du vacarme des mémoires, photographies et biographies contrefaites. Elle sait que son père ne veut laisser derrière lui qu'un paisible *silence*, celui-là même qu'il entend dans le beau poème de Goethe sur la mort qu'il aime tant.

Pour exaucer le dernier désir de son père mourant, Agnès ferme les yeux pour le laisser s'en aller, « lentement et sans être vu, dans le monde où il n'y a plus de visages » (*IMM*, p. 298), et garder ainsi *privée* la dernière scène de sa vie, sans qu'aucun œil indiscret puisse violer son ultime instant d'intimité. Je songe à la mort de Tamina, si différente de celle du père d'Agnès. Tamina a

15. Son geste n'a pas la même signification que celui de Mirek dans *Le livre du rire et de l'oubli* qui, lui aussi, veut effacer des « photographies de sa vie » la femme qu'il a jadis aimée et dont il a honte à présent. Car Mirek, semblable en cela au Parti communiste ayant effacé l'image de Gottwald sur des photographies officielles, veut détruire les images de son passé afin de pouvoir, précisément, le *réécrire* et devenir ainsi — autre illusion grotesque — « maître de [son] avenir ».

beau nager loin de l'île *édénique* des enfants-anges pour mourir seule, sans être vue, entourée du silence de la mer, les regards avides des enfants la rattrapent pour l'observer jusqu'à son dernier souffle, *violant par le regard* sa mort, comme ils violaient avant, jusqu'aux derniers retranchements de son intimité, sa vie. Il ne manque que les caméras pour que la mort de Tamina ressemble à celle qu'on transmet en direct à la télévision dans *L'immortalité*.

Mais revenons à Agnès. À l'heure de sa propre agonie, elle éprouve le même désir que ressentait jadis son père. Elle espère mourir avant que son mari ne vienne la rejoindre, s'en aller doucement, sans être vue. Et elle ne laisse sur son visage, en dernier signe d'adieu à sa vie anachronique, qu'un discret *sourire*, aussi beau qu'incompréhensible.

Comment s'étonner que pour Agnès, en désaccord total avec le monde imagologique qui l'entoure, son père « biologique » fût le seul homme qu'elle ait jamais aimé et que, en retour, son père « romanesque » ait pour elle une si grande tendresse. Elle qui, dès l'instant où elle naît d'un geste d'adieu, rêve de fuir le monde envahi par la laideur du kitsch (visuel, acoustique, olfactif) en rivant son dernier regard sur le *bleu* de la mort, silence du *non-être*. C'est d'ailleurs par un ultime souvenir nostalgique de ce point bleu d'Agnès que Kundera termine son roman et, par là même, toute sa partition romanesque en *sept* mouvements. Jamais encore je n'ai lu dans son œuvre de passages d'une si troublante beauté, teintée par la seule couleur de désenchantement et d'oubli. Si l'auteur-narrateur regrette de ne pas pouvoir donner à *L'immortalité* le titre de son précédant roman, *L'insoutenable légèreté de l'être*, c'est qu'il sait, grâce à Agnès, que dans le monde imagologique, « [c]e qui est insoutenable

dans la vie, ce n'est pas d'être, mais d'être son moi» (*IMM*, p. 308).

Le dernier jour de sa vie, voyageant seule en Suisse, Agnès connaît un instant de répit, une « pause » remplie de bonheur et de nostalgie où elle découvre la beauté oubliée du monde des chemins. Elle est d'abord surprise de trouver cette beauté chez Rimbaud : derrière l'image de son impératif d'« être absolument moderne », elle découvre soudainement un poète de la nature et des chemins, bien différent de celui qu'elle lisait jadis avec Paul, son mari (bien différent aussi de celui que lisait Jaromil dans *La vie est ailleurs*) : *Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers, picoté par les blés, fouler l'herbe menue... Je ne parlerai pas, je ne penserai rien... et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien, par la Nature, — heureux comme avec une femme...*

Les Alpes, ce monde des chemins, où Agnès fait halte peu après cette lecture, lui apparaissent soudainement, comme ce fut le cas de la poésie de Rimbaud, en *double exposition* : sous deux éclairages entièrement différents, deux mondes différents, deux beautés différentes... C'est alors qu'elle décide de faire, avant de repartir, une dernière promenade, sans se douter alors qu'il s'agit aussi de la dernière de sa vie. La tête encore pleine d'échos des poèmes de Rimbaud, Agnès redécouvre la *beauté des chemins* (celle des découvertes, hasards et coïncidences) : beauté trahie du monde de Rimbaud, mais aussi de son père et, par-delà, du poème de Goethe dont elle n'a cessé d'avoir la nostalgie depuis son enfance. C'est vers cette *beauté perdue* qu'elle retourne maintenant. Étendue dans l'herbe près d'un ruisseau, se laissant traverser par l'être élémentaire de la nature, à l'écoute du « monde sans visages » dont elle rêve secrètement, Agnès *oublie son moi*, découvrant ainsi la bienheureuse quiétude de

celui qui accepte l'inacceptable «voix du temps qui court».

Nostalgie

De ce magnifique *roman du temps de l'Europe*, je garde la nostalgie d'Agnès : femme-chemin, femme-épisode, femme-sourire mais aussi femme-désir, partie sans regret au pays sans visages... sans un geste d'adieu dont pourtant elle est née car, depuis longtemps, elle a su claquer la porte devant le kitsch, devant la séduction de toutes ses illusions, et celles de l'amour et celles du temps.

Agnès m'obsède comme elle obsède jusqu'au bout l'imaginaire *érotique* de Rubens dont elle fut l'amante secrète, comme elle obsède jusqu'à la dernière page l'imaginaire *romanesque* de Kundera. Et soudainement je comprends que, pour Rubens (et pour Kundera), cette femme-épisode éclaire la signification de tout ce roman, mélange de fiction et de passion, de roman et de vie. Elle me fait comprendre que leur parcours donjuanesque commun, érotique pour Rubens et romanesque pour Kundera, ne pourra désormais suivre qu'un regard vers le passé, qu'il n'y aura plus de «nouvel ordre» et que la «pause» se prolongera, remplie de nostalgiques souvenirs pour le monde disparu d'Agnès : «*En pleine lumière les yeux fermés. Le cadran de la vie.*»

DEUXIÈME PARTIE

Variation

CHAPITRE PREMIER

Voyage dans le temps de l'Europe*

[...] chaque écrivain crée ses précurseurs.

J.-L. BORGÈS

A chacune des relectures de la partition romanesque en *sept* mouvements de Milan Kundera, l'image d'un voyage surgit dans mon esprit avec de plus en plus d'insistance : voyage rempli d'échos de chemins oubliés de l'Europe, de traversées de divers temps et espaces du roman *européen*. Mais, petit à petit, je commence à discerner beaucoup plus dans cette œuvre écoutée comme *texte unique*. De ses variations formelles

* Ce chapitre a déjà été publié dans la revue *L'Infini*, n° 44, hiver 1993, p. 73-97.

et répétitions sémantiques, du *carrefour* de leur rencontre où mots, thèmes, récits, discours et réflexion se tendent le miroir déformant de la dérision, surgit l'écho de l'histoire de toute la culture européenne (romanesque, musicale, picturale, philosophique) exilée depuis lors de notre monde moderne. En surgit une évocation nostalgique de la beauté de toute cette culture, beauté voilée par le kitsch, ce *masque de beauté* factice dont se pare notre société mass-médiatique ou, pour le dire avec Kundera, imagologique.

Se laisser séduire par l'invitation de ce voyage kundérien d'un *retour* vers une Europe oubliée m'offre aussi la possibilité d'un retour à ma propre culture. Possibilité d'une traversée des frontières de mon propre exil, intérieur et extérieur, sans pour autant tomber dans le piège d'une nostalgie sentimentale. Le regard ironique du romancier m'en empêche implacablement. Je ne prétends nullement cerner d'une façon exhaustive la *densité sémantique* de cette œuvre. Je me propose seulement d'explorer quelques-uns des multiples chemins qui la traversent et dont le choix me reste personnel.

Comme envoûtée par la *fatalité de la répétition* qui marque l'esthétique de la *variation* kundérienne dans ses aspects formels et sémantiques, ma lecture ne peut que reprendre constamment les mêmes thèmes, cruciaux à mon sens, qui s'en dégagent : *répétition*, *temps*, *amour*, *kitsch* et *rire* seront privilégiés et examinés sous leurs multiples facettes. Je me laisse guider par la répétition de ces quelques thèmes qui m'amènent à explorer l'espace de leur propre ambiguïté : espace d'une *frontière* où se côtoient le sens et le non-sens, le rationnel et l'irrationnel, la pensée et le rêve, l'intention épique et la tentation lyrique. Et je m'attarde dans l'espace ambigu de leur frontière chaque fois que le *rire* du roman euro-

péen, dévoilé par la répétition kundérienne, révèle *simultanément* sa part de mémoire et d'oubli, d'ironie et de nostalgie.

Fiction et réflexion

Il est banal de dire que l'œuvre romanesque de Kundera abonde en indices sur sa propre poétique narrative : sa trame romanesque témoigne largement du développement de ce qu'il qualifie lui-même d'*essai spécifiquement romanesque*. S'ajoutent à cela les nombreux essais critiques proprement dits dans lesquels Kundera explicite les corrélations entre sa poétique narrative et celle de toute une lignée du roman européen. Ce dernier englobe l'espace culturel qui va de la Grèce antique au continent américain moderne et qui, de Cervantes ou Rabelais à Diderot, puis de Kafka à Gombrowicz, Hrabal ou Fuentes, préserve l'essence ironique et ludique du roman tel que conçu à l'aube des Temps modernes. D'évidence, la traversée d'une nouvelle frontière s'impose ici : il importe de lire l'œuvre romanesque de Kundera dans un constant contrepoint avec sa propre réflexion critique. Bien sûr, ce passage facilite et complique tout à la fois le travail du critique. Le facilite car les chemins de réflexion semblent déjà tracés et le complique, parfois jusqu'à l'exaspération, dans la mesure où le plaisir d'une trouvaille esthétique au gré de la lecture de ses romans vient d'être atténué par la découverte que, depuis lors, le romancier y a songé (et l'a même écrit !) lui aussi... Toute prétention à l'unicité et à l'originalité devient dans de tels cas risible et il en est bien ainsi puisque c'est précisément sur de semblables prétentions que l'*art combinatoire* de Kundera ne cesse d'ironiser !

J'interroge donc forcément son œuvre de fiction aussi à partir de ses propres prémisses critiques, comme dans cette *double exposition* si chère à son esthétique romanesque, et qui laisse transparaître par-delà chaque idée ou thème leur valeur inversée. Cependant, ce choix purement méthodologique ne suggère nullement que sa fiction procède de sa réflexion critique, en l'illustrant en quelque sorte. Bien au contraire, c'est la technique même de sa variation qui, de par sa facture *interrogative*, « tourne son regard vers le passé de l'Europe ». Telle une anaphore sémantique, la variation traverse obliquement les espaces thématiques marquants du roman *européen* (mais aussi de la musique, de la peinture et de la philosophie) en exigeant ainsi une lecture intertextuelle. Or, ce n'est que dans une telle lecture *dialogique* que tous les thèmes examinés peuvent révéler leur ambiguïté et leur polysémie essentielles. Cela permet de m'abandonner à ce plaisir réclamé par Barthes : plaisir d'interpréter un texte non pas tant pour lui attribuer un sens que pour apprécier le *pluriel* dont il est fait ¹.

L'art du roman

Déjà les premiers essais que Kundera consacre au roman européen, réunis sous le titre *L'art du roman*, soulignent à bien des égards le lien entre sa réflexion critique et sa méditation *spécifiquement romanesque* dans la mesure où ce lien s'inscrit dans la forme même du recueil. En effet, les *sept* mouvements de ce dernier font surgir l'écho de sa passion arithmétique (passion inconsciente ? donjuanesque ?) qui marque de façon significa-

1. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 12.

tive son cycle romanesque. Ces sept essais, déjà publiés ailleurs en réponse à des situations disparates (articles, interviews, dictionnaire personnel, discours du prix Jérusalem 1985), auraient pu former après tout un ensemble hétéroclite. Or, paradoxalement, ce recueil ne révèle que mieux la profonde cohérence de la sensibilité et de la réflexion esthétiques de Kundera. En nous renvoyant à la composition de ses textes romanesques de manière presque subliminale, les sept mouvements de cet essai nous rappellent que Kundera tend toujours vers une synthèse d'espaces narratifs et émotionnels hétérogène, achronologique et acausale.

En effet, le miroir de *L'art du roman* tend au genre non pas son histoire, passée ou à venir, mais plutôt ses propres possibilités manquées, voire l'épuisement de ce qui en fait l'essence et la spécificité. Dans la septième partie de l'essai, *l'esprit du roman* s'affronte avec *l'esprit du temps* dans ce qu'ils ont de radicalement différent : d'un côté, une quête incessante d'ambiguïté, de relativité, d'ironie et de son rire épique et, de l'autre, la complaisance sentimentaliste des *agélastes* lyriques œuvrant avec sérieux à la construction d'un royaume du kitsch aussi séducteur que compensatoire. N'est-ce pas la même image qui, en dépit de la différence du genre, se dégage de toute son œuvre romanesque, notamment de *L'immortalité* ? Qu'il s'agisse donc du regard critique de l'essayiste ou du regard ironique du romancier, les procédés pluriels qui tissent son œuvre soulignent toujours le *polyphonisme de l'existence* et s'opposent ainsi *programmatically* au réductionnisme du kitsch.

D'ailleurs, au-delà de ce signe arithmétique de surface se dévoile la structure profonde de l'essai qui reproduit le procédé *variationnel* propre à la fiction kundérienne en télescopant les diverses *possibilités* du genre

romanesque à partir de points de vue divergents et par le truchement de discours variés². Les chapitres pairs sont consacrés à l'art de Kundera lui-même, alors que le roman d'Europe centrale occupe les chapitres impairs (3-Broch et 5-Kafka), intervalles laissés par les premiers. Le tout est placé comme entre parenthèses à l'intérieur des chapitres un et sept (« L'héritage de Cervantes » et « Le roman et l'Europe »). La résonance *dialogique* de l'art romanesque de Kundera avec une certaine tradition esthétique du roman centre-européen et européen s'inscrit ainsi au cœur même de ce livre. Si *L'art du roman* procède d'une vision *personnelle* du romancier, il n'en reste pas moins que, en intégrant dans la composition du recueil trois chapitres portant sur son œuvre, il se pose, *au second degré*, en lecteur de son propre art romanesque. Image inversée de la double instance narrative que l'auteur acquiert plus tard, à titre de narrateur et de personnage, dans son dernier roman, *L'immortalité*.

L'art combinatoire

Ceux qui s'attendaient, avec *L'art du roman*, à une histoire chronologique ou encore à une théorie du roman ne pouvaient qu'être déçus. Car, en abandonnant toute perspective linéaire, la structure même du recueil disloque, de manière on ne peut plus *romanesque*, toute vel-

-
2. À cet égard, il n'est pas sans intérêt de souligner que *L'art du roman* reprend, telle une variation, aussi bien le titre que l'idée de fond d'une étude en tchèque publiée à Prague en 1960. Mais alors que, dans cette dernière, Kundera focalise sa vision du roman européen sur l'art du romancier tchèque Vladislav Vancura, dans le recueil français il s'agit de sa propre poétique : un jeu d'échos s'élabore entre les romans de Kundera, ceux de l'Europe centrale et, en fin de compte, le roman européen repensé par lui.

léité de « progrès ». Comme si Kundera suggérerait qu'il est vain de faire une histoire linéaire du roman européen et que seule une approche variationnelle peut en cerner l'aventure et rendre compte du parcours de ses valeurs esthétiques et de son ludisme essentiel. Tenter de chronologiser et d'historiciser sa réflexion critique constituerait donc un contresens aussi ridicule que celui de vouloir reconstruire une intrigue linéaire à partir de ses variations romanesques.

Sans vouloir forcer mécaniquement la corrélation entre fiction et réflexion chez Kundera, je ne puis m'empêcher de me prendre au jeu des *coïncidences* et d'imaginer qu'un lien secret existe entre les sept parties de son essai et ses sept romans. Ce n'est pas un simple hasard si la sémantique du *jeu* entre illusion et réalité dans *Risibles amours* correspond à la réflexion sur le ludisme de Cervantes. Ou encore si *Le livre du rire et de l'oubli* (son cinquième) évoque le même monde sans mémoire de Kafka tout comme le fait le cinquième chapitre de *L'art du roman* ; si les « Soixante et onze mots » du sixième chapitre de l'essai trouvent un écho sémantique et formel dans les « mots incompris » de *L'insoutenable légèreté de l'être* ; si *L'immortalité*, le septième et dernier de ses romans aussi bien que la septième partie de *L'art du roman* évoquent, chacun à sa façon, la lutte entre le roman et le kitsch dont parlait déjà Broch.

Les testaments trahis, dernier essai de Kundera composé non plus en sept mais en neuf parties, témoigne d'une façon encore plus claire de la proximité entre sa réflexion critique et la sémantique de ses variations romanesques, voire la préséance de celle-ci sur celle-là. Déjà le titre suggère que toute la réflexion de cet essai consiste en un *autre* « voyage dans le temps de l'Europe », en une autre forme d'ironie que celle qu'on trouve dans ses

romans, notamment dans *L'immortalité*. En effet, comme s'il redoublait la réflexion de Rubens, son dernier Don Juan, mais aussi celle du narrateur de la septième partie de ce roman, le regard de l'essayiste des *Testaments trahis* est empreint d'une égale ironie nostalgique devant un passé trahi par la mémoire et déserté par le rire, devant sa « beauté trahie » par le temps. Car par-delà les liens compositionnels entre l'art musical et l'art romanesque que cet essai explore, au-delà des testaments esthétiques d'artistes tels que Stravinski, Kafka, Janacek, Gombrowicz, Beckett, Hemingway, Fuentes, Sollers ou Rushdie, Kundera révèle une trahison bien plus large. Derrière ces testaments trahis par des amis, traducteurs, interprètes ou critiques, Kundera nous laisse entrevoir la trahison de tous les principes fondamentaux, voire de la *spécificité* même de notre « société du roman » comme appelle Cioran la culture européenne des Temps modernes, unique héritage auquel Kundera veut rester fidèle. Kundera dit cette fois de façon on ne peut plus explicite que le roman représente pour lui plus qu'un simple genre littéraire parmi d'autres. Être romancier implique pour Kundera une *attitude existentielle* fondée sur une incessante interrogation de l'identité et de la liberté de l'individu, sur une attitude capable de « suspendre tout jugement moral » au profit du doute et de la relativité, espace par excellence d'une *connaissance* encore possible et, par là même, réfractaire à tout *accord catégorique* avec quelque politique, religion, idéologie ou morale que ce soit :

Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? — Non, je suis romancier. — Vous êtes dissident ? — Non, je suis romancier. — Vous êtes de gauche ou de droite ? — Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier. (*TT*, p. 187)

La pudeur : métaphore existentielle des Temps modernes

Redécouverte des chemins oubliés de l'esthétique romanesque des temps passés, liberté de la composition, coexistence des temps différents, humour, identité de l'homme, sentimentalisme, trahison, répétition, graphomanie ou fureur biographique, voilà autant de thèmes et de motifs qui reviennent, dans *Les testaments trahis*, telles des résonances critiques de ses variations et essais spécifiquement romanesques³. Mais j'y retrouve surtout un thème qui, soudainement, rend encore plus évidente cette proximité sémantique entre un Kundera-essayiste et un Kundera-romancier qui marquait tout particulièrement *L'immortalité* et qui, avec son nouvel essai, souligne encore plus la nécessité de lire l'ensemble de son

-
3. D'ailleurs, même si l'essai *Les testaments trahis*, contrairement à *L'art du roman*, ne consacre explicitement aucun chapitre à l'art romanesque de Kundera lui-même, je suis tentée de le lire comme son propre « testament esthétique » qui, comme ce fut le cas de Stravinski ou de Beckett, tente de prévenir toute trahison de sa propre œuvre. Le fait de s'inscrire en tant que Kundera-auteur dans la partie finale de *L'immortalité* qui consiste en la « célébration » de la fin de l'époque des auteurs et des œuvres, y compris la sienne propre (!), vient appuyer, me semble-t-il, une telle lecture. Ajoutons à cela la « note de l'auteur » qui accompagne les récentes éditions tchèques des romans de Kundera, note dans laquelle il déclare refuser à l'avenir la permission de publier tout texte ne faisant pas partie de ce qu'il considère comme son œuvre à laquelle appartiennent les sept *opus* de son cycle romanesque, sa pièce *Jacques et son maître* et son essai *L'art du roman*. Il est évident que l'essai *Les testaments trahis* ainsi que son récent roman *La lenteur* s'ajoutent désormais à cette liste. (C'est d'ailleurs par respect de cette volonté esthétique du romancier que j'ai écarté de mes analyses, à une exception près, des textes tels que *Les propriétaires des clés* (théâtre), trois récits écrits jadis pour *Risibles amours*, ses poèmes et ainsi de suite.)

œuvre — sur le plan sémantique, s'entend — comme *texte unique*. Je pense au thème de la *pudeur* :

La pudeur est l'une des notions clés des Temps modernes, époque individualiste qui, aujourd'hui, imperceptiblement, s'éloigne de nous ; pudeur : réaction épidermique pour défendre sa vie privée ; pour exiger un rideau sur une fenêtre [...] ; on entre dans l'âge adulte par la *révolte de la pudeur*. (TT, p. 302)

Or, la pudeur (et sa disparition dans notre xx^e siècle) figure en tant que métaphore existentielle cruciale de l'époque de la modernité aussi bien dans *L'immortalité* que dans *Les testaments trahis*.

Loin d'être associée à une quelconque pruderie individuelle, l'exploration de la *frontière* entre pudeur et impudeur et, surtout, son insidieuse disparition à notre époque, signe chez Kundera la fin même de la liberté de l'individu, la fin du respect de sa vie privée, entraînant par ricochet le viol institutionnalisé de la volonté esthétique des auteurs aussi bien que l'instauration d'un voyeurisme obligatoire qui légitime le pire scandale *anthropologique* de notre prétendu siècle démocratique. La disparition de la pudeur sur le cadran de l'Europe et, par conséquent, l'épuisement du parcours donjuanesque qui, ne l'oublions pas, reste la métaphore du parcours même de la variation kundérienne, voilà ce qu'observait déjà Rubens dans *L'immortalité*⁴ et ce que le narrateur des *Testaments trahis*

4. *L'immortalité*, p. 356. Le narrateur de ce roman se souvient des différents gestes liés à la pudeur : ceux de Goethe touchant les seins dénudés de Bettina ; ceux de Rubens touchant ceux d'Agnès, sa luthiste ; les gestes d'Agnès qui, en dansant, dissimule son visage ou qui, par *pudeur*, ferme les yeux au moment de la mort de son père, ou encore, dans un registre explicitement intertextuel, la mort de mademoiselle Else dans la nouvelle de Schnitzler qui représente, pour le narrateur de *L'immortalité*, un

réexamine — *in concreto* — à travers la vie et les œuvres de plusieurs grands *auteurs* de ce siècle. D'ailleurs, dans les dernières parties du roman et de l'essai, textes génériquement (et ironiquement !) pourtant si différents, c'est de la même « célébration » qu'il s'agit : celle de la *fin d'une époque* dans laquelle la vie et les œuvres des auteurs n'ont pas encore subi ces trahisons que Kundera appelle les interprétations *kitschifiantes*. Or, pour lui, chacune de ces trahisons recèle sa part d'impudeur. Mais de plus, en représentant toutes autant d'oblitérations du rire, de l'humour et donc de la relativité essentielle à notre « société du roman », elles ne visent pas seulement l'art mais la réalité elle-même et préparent ainsi insidieusement ce jour où « Panurge ne fera plus rire »...

Pour une esthétique du palimpseste

Dans la métaphore esthétique des trois temps que Kundera développe dans son *Improvisation en hommage à Stravinski*⁵, la question du rire en tant qu'esprit même

temps lointain où la pudeur et l'impudeur étaient encore en équilibre. D'ailleurs, le thème de la pudeur, étroitement enchevêtré avec ceux de la nudité, de l'érotisme et du regard, traverse l'ensemble des romans de Kundera, de « L'autostop » dans *Risibles amours* à « L'âme et le corps » de *L'insoutenable légèreté de l'être* où Tereza, tout comme cet homme que Kundera évoque dans *Les testaments trahis*, court tirer les rideaux de sa fenêtre quand sa mère s'aventure *au-delà* de la frontière de la pudeur ; c'est en fait ainsi que, pour Tereza, « l'univers maternel » (celui où on viole sans vergogne les conversations entre amis tout comme le journal intime de Tereza) devient synonyme d'un « camp de concentration », autrement dit d'un totalitarisme omniprésent...

5. *Les testaments trahis*, p. 96. Dans sa première version publiée dans *L'Infini*, n° 36, hiver 1991, Kundera parle d'abord uniquement de la métaphore de deux mi-temps de l'histoire du roman

du roman européen demeure essentielle. En comparant l'histoire de la musique européenne (millénaire) et celle du roman (quatre siècles), Kundera souligne l'asynchronisme de leurs césures esthétiques (XVIII^e siècle pour la musique, entre le XVIII^e et le XIX^e pour le roman) afin de montrer que les changements profonds qui régissent le rythme de l'histoire de l'art ne relèvent pas de la sociologie, mais bien de l'esthétique intrinsèque de chacun des arts. Or, la césure qui, pour Kundera, marque le *deuxième temps du roman* trace précisément cette frontière au-delà de laquelle l'esprit du non-sérieux et du rire (celui de Cervantes, Rabelais, Sterne ou Diderot) se voit *refoulé* par l'esthétique du sérieux et son impératif de la vraisemblance. C'est sur les traces de ce rire du *premier temps* du roman que les grands romans du XX^e siècle en général, et les répétitions variationnelles de Kundera en particulier, s'élancent avant tout dans leurs traversées de la frontière du temps, à l'écoute attentive de l'*appel du passé* du roman européen. Non pas à l'écoute de la succession des œuvres qui le constituent, mais bien de cette *polyphonie* que Kundera décèle déjà dans le ludisme de Cervantes et qui constitue pour lui le fondement de toutes les possibilités explorées par son propre *art combinatoire*. En cela Kundera appartient bien à cette lignée de grands romanciers de notre siècle qu'il nomme *post-proustiens* : lignée d'un *troisième temps* qui, de Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz à Fuentes, Puig ou Hrabal, œuvre à la redécouverte de l'esthétique du *premier temps*, à la retranscription ludique d'une mémoire se perdant dans un palimpseste devenu illisible. Voyage dans le « puits du passé » : voilà la métaphore des

européen, métaphore qu'il développe dans le livre en celle de *trois temps* afin d'y inclure le roman de notre siècle.

Testaments trahis qui saisit le mieux l'essence même de l'ambition esthétique du troisième temps de l'histoire du roman européen.

Il ne s'agit nullement chez ces romanciers, on s'en doute, d'une remise en circulation naïve de certaines formes artistiques ou encore d'un refus personnel de toute l'esthétique dix-neuviémiste. Le sens de cet appel du passé est beaucoup plus important et Kundera l'explique clairement :

[...] le sens de cette réhabilitation est plus général : *redéfinir* et *élargir* la notion même du roman ; s'opposer à sa *réduction* effectuée par l'esthétique romanesque du XIX^e siècle ; lui donner pour base *toute* l'expérience historique du roman. (*TT*, p. 94)

Avoir pour base toute l'expérience historique du roman exige de chaque romancier un certain nombre de choix parmi la multitude de chemins possibles à parcourir. Les choix de Kundera sont inscrits dans les *quatre appels* qui lui parviennent de l'histoire et auxquels il dit être particulièrement sensible : *appel du jeu*, *appel du rêve*, *appel de la pensée* et *appel du temps* (*AR*, p. 32). Or, toute la valeur esthétique innovatrice de son art romanesque relève de la *combinatoire* formelle et sémantique de ces divers appels du passé mais, surtout, de leur éclairage phénoménologique dans notre siècle des *paradoxes terminaux*.

Appel du temps

« La période des paradoxes terminaux incite le romancier, nous dit Kundera, 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 vie écoulée. » (AR, p. 32) Comme un pont construit au-dessus des temps différents, proche à cet égard de Carlos Fuentes de *Terra Nostra*, voilà le parcours de la *transcription ludique* que la variation kundérienne fait des éléments choisis au cours de son voyage vers le passé. Mais c'est du choc de la rencontre entre le passé et le présent que surgit la *beauté de la connaissance romanesque* révélée à chacune des variations :

[...] l'idée lui vient que la beauté est l'étincelle qui jaillit quand, soudainement, à travers la distance des années, deux âges différents se rencontrent. Que la beauté est l'abolition de la chronologie et la révolte contre le temps. (LRO, p. 87)

Appels du jeu, du rêve ou de la pensée acquièrent d'ailleurs leur véritable signification dans ce jeu avec le temps, à même la structure narrative et discursive de ses romans. C'est aussi l'appel du temps qui indique sans équivoque que la valeur esthétique du *chez-soi* kundérien ne se trouve pas seulement dans la littérature tchèque ou centre-européenne, mais bien dans l'histoire de ces quatre siècles du roman européen tels qu'il a su les embrasser dans ses sept mouvements romanesques. Après tout, la *valeur* esthétique d'une œuvre n'a pas grand-chose à voir avec l'appartenance nationale ou régionale de son créateur.

Il serait également vain de chercher dans ses romans une quelconque autobiographie déguisée au sens canonique de ce terme puisque tous les éléments et procédés temporels utilisés, aussi bien que sa thématique

d'ailleurs, concourent précisément à détruire toute chronologie et par là même tout esprit *graphomane*. La fin de *L'immortalité* signale avec plus d'insistance que jamais le parti pris pour une lecture au *second* degré dans la mesure où Kundera s'y représente tout à la fois comme auteur, narrateur et personnage, rendant ainsi ambiguë la frontière même entre les temps réel, narratif et discursif⁶. En compagnie de ses propres ego imaginaires, l'auteur-Kundera assiste, avec une nostalgie ironique non dissimulée, à la mort du roman européen (et du sien propre), à la célébration d'une nouvelle époque où seules les biographies (réécrites elles aussi !) des romanciers réussissent encore à passer l'épreuve de l'immortalité... Mais cette nouvelle immortalité ne revient plus qu'à leur nouvelle mort *posthume*, à un suprême geste d'oubli qui annonce la fin de l'époque où l'artiste vivait simultanément dans tous les temps.

Appel du jeu

L'appel du jeu que Kundera reçoit de l'histoire du roman européen fait résonner l'écho de l'aventure donquichottesque qui était déjà à la recherche de cette *frontière* entre l'illusion et la réalité que l'œuvre kundérienne explore inlassablement. C'est sur cette même frontière que Kundera débusque le rire qui surgit de chaque rencontre entre sa narration ludique et le sérieux de la bataille que des Don Quichotte modernes multipliés livrent aux moulins à vent de l'illusion. Et chemin faisant, il se tourne aussi vers deux grands

6. Ernesto Sabato recourt dans *L'ange des ténèbres*, rappelons-le, à un procédé analogue.

romans ludiques du XVIII^e siècle : *Tristram Shandy* de Sterne et *Jacques le Fataliste* de Diderot. Dans leurs digressions narratives incessantes, épisodiques et donc achronologiques, obéissant au seul impératif du plaisir du jeu narratif, Kundera voit la découverte de l'*humour formel* du roman européen. La part *ludique* de sa propre esthétique variationnelle puise ici sa première inspiration. D'ailleurs, sa variation théâtrale sur le roman de Diderot signe doublement cette filiation formelle.

Mais Kundera n'explore pas uniquement l'aspect *formel* qui le relie, par-delà deux siècles, à Diderot. Il fait du rire lui-même l'objet sémantique central de sa propre répétition romanesque, de ses digressions et méditations *ludiques*. Ses premiers titres annonçaient d'ailleurs déjà cette « épreuve par le rire⁷ ». Le rire devient indissociable de la répétition (sémantique et formelle) qui dynamise toute son œuvre. Je peux ainsi suivre à travers sa partition romanesque les traces du thème du rire avec ses multiples métamorphoses, tout en y entendant l'écho de l'histoire même du rire de toute la culture européenne. Mais j'y perçois aussi le rire comme un effet de structure, principe même du roman conçu comme genre ironique et ludique par excellence.

Il ne s'agit donc nullement ici d'une quelconque conception abstraite ou universelle du rire, du comique ou de l'ironie, mais bien de leur exploration *existentielle* dans le contexte spécifique du roman européen, de cet art « né du rire de Dieu »... Ce rire que Kundera examine également à notre époque devient d'ailleurs chez lui objet privilégié de sa réflexion critique et, *simultanément*, de sa variation romanesque. Cela lui permet de cerner le paradoxe même

7. Milos Pohorsky, « Komika Kunderova Zertu », *Ceska literatura*, n° 17, 1969, p. 334-337.

du comique dans notre monde kafkaïen, car il n'y « accompagne pas le tragique mais le tue dans l'œuf ». En effet, si pour Kundera le tragique apporte une consolation, le comique est plus cruel car il éclaire soudainement notre existence dans toute son insignifiance. Aussi, le génie du rire réside pour lui dans la découverte d'« *une zone inconnue du comique* », notamment celle de l'Histoire et de la sexualité (AR, p. 155). L'Histoire et la sexualité, l'une et l'autre souvent télescopées dans la trame narrative de ses textes de fiction, deviennent d'ailleurs les objets de prédilection du corrosif rire kundérien.

La variation et le rire

Pour Kundera, le roman est avant tout une « grande forme de la prose où l'auteur, à travers ses ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence » (AR, p. 178). Or, c'est de nouveau le rire qui, parmi tous ses thèmes, exprime de façon la plus aiguë l'essence même de l'existence humaine dans sa relativité, sa polysémie et son ambiguïté. Saisir ce rire dans sa complexe dimension thématique et structurale devient donc indissociable des développements mélodiques (textuels et intertextuels) que trace son parcours variationnel. Kundera souligne d'ailleurs cette double importance de la sémantique du *rire* en liant étroitement ce thème au mécanisme même de la *répétition*, principe de base de sa propre forme esthétique et interrogation de l'existence tout à la fois. C'est dans cette synthèse variationnelle que je vois la valeur la plus innovatrice de son esthétique romanesque, d'où mes constants retours vers les frontières où cette synthèse dynamique se défait et se refait à chacune de ses traversées.

Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, le jeu variationnel avec le thème du rire marque même sa fonction compositionnelle : il y devient l'unique lien entre les sept mouvements hétérogènes du roman qui, sans cela, serait appauvri de sa vision phénoménologique du monde et par là même de son extraordinaire dimension ironique. La variation représente ici, un peu comme dans la musique de Schönberg, la forme la plus extrême de répétition. On peut lire d'ailleurs d'une façon analogue ses *Risibles amours* qui, pour cette raison, figurent dans ma lecture comme l'un des sept opus de son œuvre.

De par son processus particulier de *répétition*, Kundera s'apparente à un bon nombre d'auteurs européens qui, sous des formes différentes, recourent à la même logique *paradoxe*. Mais son œuvre romanesque porte aussi, à plus d'un titre, l'écho de toute une tradition philosophique européenne, puisque la problématique de la répétition y figure comme l'une des questions existentielles fondamentales et l'un des éléments de base de toute la culture européenne⁸.

À cet égard, la répétition polymorphe du thème du rire chez Kundera semble exemplaire, car elle débouche sur deux résultats opposés, voire extrêmes : d'un côté, l'imitation, la ressemblance, l'identité et, de l'autre, la différence, la dissemblance et la pluralité. D'un côté, les certitudes et réponses absolues de l'oubli (totalitarisme, kitsch, idylle) ; de l'autre, l'univers diffracté d'incertitudes, de doutes, d'interrogations de la mémoire (relativité, roman, variation). D'un côté, la « répétition platon-

8. Il n'y a guère de pensée philosophique européenne qui n'a pas été préoccupée par la problématique de la répétition. Nommons les plus grands : Platon, Aristote, Kierkegaard, Hegel, Nietzsche, Marx, Bergson, Freud, Husserl, Heidegger, Deleuze et ainsi de suite.

cienne » qui produit l'*accord* parfait et imitatif du rire des anges et, de l'autre, la « répétition nietzschéenne »⁹ laissant éclater les dissonances d'un *rire du diable*. Par la première répétition, on est encore dans la tragédie ; par la seconde, on passe déjà la frontière de la farce... Or, justement, le travail variationnel avec le thème du rire réussit chez Kundera une parfaite *synthèse* de toutes les virtualités inscrites entre les deux pôles extrêmes de la répétition. Cette exploration des possibles indique clairement que l'esthétique kundérienne, loin d'être régie par un principe duel du langage et du monde, relève ouvertement de leur conception polysémique et polymorphe. Là s'inscrit aussi l'essence *phénoménologique* de son art romanesque dans lequel la variation devient l'instrument par excellence d'une connaissance ironique de l'existence.

Redire et réécrire

Jacques et son maître, variation théâtrale de Kundera sur le roman de Diderot *Jacques le Fataliste*, représente sans doute le cas le plus extrême de l'exploration des possibilités du roman européen. Car deux cents ans après Diderot, le rire de Jacques et de son maître retentit de nouveau, plus *fataliste*, plus sceptique mais aussi plus nécessaire que jamais. Or, ce rire, amplifié par *Jacques et son maître*, est précisément le produit

9. Glen Brand, « Kundera and the Dialectic of Repetition », *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture*, n° 6, 1987, p. 461-472. Voir également : Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1972 ; et J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

d'une variation qui nous introduit à la complexe problématique de la répétition formelle, celle d'une *réécriture* dont l'esthétique synthétique (« tout a été écrit à la fois ») permet la rencontre de deux époques, de deux écrivains et de deux genres. L'appel du jeu et celui du temps se rejoignent. Entre le texte de Diderot et sa variation kundérienne, s'esquisse un parcours de répétition essentiellement donjuanesque où écrire signifie aussi réécrire et où le paradoxe qu'implique le geste même de cette réécriture (à la fois écriture et lecture, oubli et mémoire) amplifie l'écho de son propre rire.

On n'a qu'à ouvrir les premières pages de *Jacques le Fataliste* pour voir qu'il s'agit d'une aventure narrative et discursive infinie, sans début ni fin, sans d'autres frontières que celles de sa propre ambiguïté où toutes les valeurs peuvent inverser leur rôle, où Jacques et son maître se donnent joyeusement la réplique à coups de citations plus ou moins déguisées (Jacques cite le capitaine qui citait déjà Spinoza et ainsi de suite) et de questions laissées sans réponse qui interrompent le récit de leur histoire afin de la recommencer, de la *redire*.

Tout le ludisme de la variation kundérienne s'inscrit fort bien dans la suite de cette aventure. D'ailleurs, même les interventions du narrateur et sa façon *libertine* de s'adresser au lecteur ou à ses personnages trouvent ici un écho évident. Diderot-narrateur est aussi lecteur de Sterne, tout comme Kundera est lecteur de Diderot, de Sterne, de Cervantes... Naît ainsi de part et d'autre un étonnant labyrinthe textuel où discours ludique et discours critique deviennent inséparables : leurs entrelacs produisent une *logique ludique* dans laquelle tous les éléments de composition, aussi hétérogènes qu'ils puissent être, aussi épisodiques qu'ils puissent paraître, sont intertextuellement reliés par l'exploration

du thème central, celui des amours de Jacques, du maître et de madame de La Pommeray. Évidemment, la saisie d'un tel labyrinthe narratif que l'art kundérien poussera à son paroxysme dans *L'immortalité* demande une lecture des plus attentives. Malin plaisir du romancier ? Sans doute, mais surtout désir de contrer toute possibilité de *réduction* de la connaissance romanesque à une simple adaptation, ou encore à un ersatz télévisuel ou cinématographique rempli d'éléments non essentiels. Ce refus catégorique de toute réduction d'une œuvre artistique à une simple adaptation devient encore plus explicite dans les textes ultérieurs de Kundera :

Quiconque est assez fou pour écrire encore des romans aujourd'hui doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter. (*IMM*, p. 286)

Jacques et son maître disaient déjà la même chose !

Transcription ludique

La *variation* kundérienne sur le texte de Diderot devient ainsi, comme le dit Kundera lui-même, un double hommage à la variation : *variation sur Diderot* qui, de surcroît, utilise la technique de la variation. Cette pièce diffère de ses textes romanesques dans la mesure où elle constitue une *transcription ludique directe* et particulière d'un autre texte (variation au singulier sur le roman de Diderot). De surcroît, cette réécriture est soulignée par la préface de l'auteur, par son « Introduction à une variation ». Ce texte peut être lu, dans l'ensemble de l'œuvre de Kundera, comme le paradigme de cette

réécriture synthétique qui constitue l'esthétique de sa variation romanesque et de ses traversées de frontières, y compris celle entre les genres différents.

Par contre, dans l'espace dialogique de ses romans, les échos sémantiques du roman européen qu'on peut y entendre (de Kafka, de Broch, de Musil, de Gombrowicz, etc.) sont intégrés à la structure de l'ensemble au point d'y être pratiquement *fondus* et à peine discernables de la mélodie kundérienne. Ce travail métamorphique de sa variation avec les thèmes marquants de la littérature et de la culture européennes permet de lire l'ensemble de son œuvre romanesque, mais tout particulièrement *L'immortalité*, comme le *roman de l'Europe*, voire comme une transcription ludique de l'essence même de sa culture.

En tant que variation au singulier, *Jacques et son maître* dit *en majeur* ce que ses romans suggèrent *en mineur* : l'impératif de redire, de varier et de combiner de manière créatrice ce qui a déjà été inscrit dans le roman européen, afin de *garder la mémoire*. Or, ce parti pris pour l'art combinatoire, essentiellement mnésique, que Kundera partage avec un bon nombre de romanciers contemporains (notamment Hrabal et Fuentes), s'oppose nettement à cette autre répétition qui, elle, ne propose que l'affirmation d'un sens et d'une vérité uniques, afin que règne l'*ordre* et, par-delà, l'oubli et la mort : oubli de la relativité qui caractérise le roman européen, mort de son rire et de toute ambiguïté existentielle. Sur le palimpseste du « grand rouleau » raturé par notre culture moderne, *Jacques et son maître* réinscrit ce que Kundera admire tant dans le *premier temps* de l'histoire du roman : sa relativité et le doute nécessaire à la survie de son essence *ironique*.

Frontière...

Un même événement peut s'avérer d'une totale banalité pour une personne, mais surchargé de signification pour une autre. Nous sommes dans l'espace miné de paradoxes que Terry Eagleton nomme fort à propos celui d'une *paranoïa sémiotique*¹⁰. Grâce à la tension polysémique interne dont Kundera investit chacun des signes (chaque mot, thème ou situation), la *frontière* devient le *centre ironique* de toute son esthétique romanesque. C'est à partir d'elle seule que le rire peut surgir et, avec lui, l'écho de sa caricature grotesque. Or, ce double rire révélé par les traversées de l'espace qui sépare ses pôles contraires désigne la *réversibilité* du sens et de la valeur de notre existence, de toute chose humaine, qu'elle soit individuelle ou collective. Chez Kundera, les éléments de sa structure semblent se mettre en place afin que toute rhétorique de conviction soit remplacée par une rhétorique de dérision. On dirait entendre l'écho des paroles de Nietzsche pour qui ce n'est point la colère mais bien le rire qui tue : « Allons, tuons l'esprit de pesanteur¹¹ ! »

Une telle pratique de la variation porte en elle une des critiques les plus redoutables de notre communication moderne : critique acerbe de toutes les impostures et illusions sémantiques de notre langage, de nos pensées et discours. Mais elle nous fait aussi participer, aux côtés de ses ego imaginaires (et c'est sans doute là que Kundera dérange le plus son lecteur), au dévoilement des manipulations idéologiques et imagologiques dont nous sommes tous des acteurs plus ou moins consentants :

10. Terry Eagleton, « Estrangement and Ironie », *Salmagundi*, n° 73, 1987, p. 25-32.

11. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971.

manipulations de nos propres valeurs et significations que naïvement nous pensions accorder, au nom d'un libre arbitre illusoire, à notre existence. Des exemples concrets de cette critique kundérienne du langage sont légion. Contentons-nous de rappeler ici tous ces mots-thèmes (plaisanterie, rire, oubli, litost, lyrisme, amour, geste, kitsch, etc.) que la variation kundérienne examine dans leurs infinies possibilités de métamorphoses sémantiques. Ses nombreux « mots incompris », loin de se limiter à un chapitre de *L'insoutenable légèreté de l'être*, parcourent de part en part son œuvre comme autant de signes elliptiques d'une incommunicabilité généralisée. Or, par d'incessantes excursions dans le carrefour sémantique de chacun de ces mots, Kundera réinvestit notre langage d'un peu de sa polysémie oubliée, de sa relativité et de son rire. Si Kundera affirme, à la suite de Broch et de Musil, que la *connaissance* est pour lui l'unique morale du roman, son unique passion en est le rire et l'ironie qui en jaillissent. Tel un Don Juan illusionniste qui s'observe avec scepticisme dans le miroir de ses propres répétitions, le rire qui éclate de la variation kundérienne partage une même connaissance (combien anti-romantique et antilyrique !) avec le diable du *Docteur Faustus* : ils savent tous deux que *la vraie passion n'existe que dans l'ambiguïté et sous forme d'ironie*¹².

Appel du rêve

La passion kundérienne de l'ambiguïté s'inspire également de l'ambition de Novalis de fusionner le rêve avec le

12. Thomas Mann, *Docteur Faustus*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 328.

réel dont on trouve le premier accomplissement dans les romans de Kafka. Cependant, la variation kundérienne propose plutôt des relations contrapuntiques que fusionnelles entre le rêve et le réel. Pensons, à titre d'exemple, aux rêves de Tereza dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, à ses rêves obsessionnels conçus comme autant de poèmes sur la mort qui dévoilent le vrai visage du kitsch, celui de n'être justement qu'un « paravent qui dissimule la mort »¹³. Ou encore à *La vie est ailleurs* où le jeu entre rêve et réalité brouille toute frontière entre ces deux univers sémantiques : le réel du poète Jaromil s'y forge à partir des rêves, alors que les rêves de Xavier, son propre *alter ego* imaginaire, se présentent comme autant de fragments d'une réalité (révolutionnaire et amoureuse) compensatoire. Sur l'étroite frontière entre le réel de Jaromil et les rêves de Xavier, entre le *moi* et l'*image du moi* que Jaromil voudrait projeter sur la scène de sa vie privée et historique, les valeurs deviennent indiscernables.

On peut dire que, dans les chefs-d'œuvre romanesques nés sous le signe de l'*art combinatoire*, l'art du rêve révèle toujours une pure vérité intérieure d'un être en lui tendant un miroir temporel dépourvu de toute logique causale. Le *réalisme* de Kundera en est bien différent, car il sait, lui aussi, que sans l'in vraisemblance des rêves « le réalisme peut être un déguisement mensonger de la vraie réalité¹⁴ ».

13. Ce rapport contrapuntique entre rêve et réalité trace en plus un lien secret entre les divers romans de Kundera. Ainsi, par exemple, les rêves dans lesquels Tereza voit des femmes nues qui attendent la mort au bord d'une piscine peuvent être lus comme des contrepoints oniriques des images du réel qu'Olga observait au bord d'une piscine dans *La valse aux adieux*.

14. Ernesto Sabato, *L'ange des ténèbres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 364.

Appel de la pensée

Roman comme suprême synthèse intellectuelle, comme *somme de connaissances* où tous les éléments de l'existence, réels et irréels, rationnels et irrationnels, narratifs, discursifs, méditatifs, oniriques et j'en passe, seraient mobilisés par un art combinatoire et contrapuntique par excellence. Voilà l'appel que Kundera entend chez Musil et Broch, notamment dans *L'homme sans qualités* du premier aussi bien que dans *Les somnambules* du second. Voilà également le terrain d'inspiration de la part *cognitive* de son esthétique variationnelle, part qu'il désigne lui-même, rappelons-le, comme un *essai spécifiquement romanesque*. Les deux visages de sa variation, le ludique et le cognitif, ne sont ici jamais séparés mais vus simultanément, comme s'ils faisaient partie intégrante de cette *double exposition* que le processus variationnel fait subir à tous ses thèmes, situations et personnages.

Cette légèreté formelle sur des thèmes aussi graves que la mort, l'amour, le hasard, la nécessité, le destin et bien d'autres révèle en fait une *passion du concret* que Kundera partage avec la culture centre-européenne : ces thèmes sont toujours incarnés dans une possibilité *existentielle* particulière et jamais développés de façon purement abstraite. Il ne faudrait donc surtout pas croire, comme on pourrait le faire en pensant aux titres tels que *L'insoutenable légèreté de l'être* ou *L'immortalité*, qu'il s'agisse de « romans philosophiques ». La forme de *méditation ludique* de Kundera n'affirme pas mais interroge et par là même, étymologiquement parlant, se montre essentiellement ironique. D'ailleurs, dès qu'elle se voit soumise au jeu romanesque, toute réflexion philosophique change de signification, devient hésitation et

hypothèse. Affranchie ainsi de ses velléités définitionnelles, elle participe au vertige de l'imaginaire et du hasard que la variation fait subir à tout élément sémantique. En effet, Kundera n'est pas philosophe mais romancier et on peut dire de lui ce que Musil pensait de son personnage dans *L'homme sans qualités* : « Il n'était pas philosophe. Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système¹⁵. » Et si la véritable liberté de la philosophie se jouait uniquement dans l'espace *ironique* du roman ?

En tant qu'exploration des possibilités de l'existence, la variation kundérienne n'évoque pas seulement les analogies musicales largement explicitées dans l'œuvre, mais aussi toute une tradition de pensée philosophique centre-européenne, la phénoménologie husserlienne en l'occurrence. La vision du monde de cette dernière a inspiré depuis un bon nombre de créateurs et penseurs tchèques, en commençant par toute l'école esthétique de Mukarovsky et en finissant par la philosophie de Patocka. Or, la variation romanesque de Kundera est sûrement le mode esthétique le plus proche de la pensée phénoménologique, de cette autre *variation imaginaire* telle que conçue par Husserl : un mode d'exploration du monde, de l'essence de la vie humaine, voire de l'essence ontologique de l'être. C'est peut-être même cet aspect qui révèle le mieux, si je puis dire, l'inconscient centre-européen de Kundera. Quoi qu'il en soit, de par son esthétique variationnelle, il est sûrement, parmi les romanciers actuels, celui qui a su le mieux saisir la *poésie phénoménologique* de l'existence.

15. Robert Musil, *L'homme sans qualités*, t. 1, Paris, Seuil, 1956, p. 304.

Variations sur l'Europe centrale

Au-delà des implications formelles de la réponse de Kundera à cet appel de la pensée, je discerne toute une dimension sémantique propre aux romans centre-européens. À travers sa passion du concret perce en effet toute une *dimension antilyrique et antikitsch* qu'il partage avec ces démystificateurs des façades et illusions lyriques tels que Kafka, Ladislav Klíma, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz et bien d'autres. Une gamme particulière de thèmes et de motifs, lyrisme, immaturité, inexpérience, illusion, kitsch et sentimentalisme, devient d'une certaine façon leur dénominateur sémantique commun.

L'attitude lyrique, romantique ou kitsch devient ainsi chez Kundera l'élément déterminant du *code existentiel* de ses ego imaginaires. Le poète Jaromil de *La vie est ailleurs* en est sans doute l'exemple le plus patent et il me semble regrettable que le romancier n'ait pas gardé le premier titre envisagé : *L'âge lyrique*... Je lis ce roman comme un hommage-variation à Witold Gombrowicz, à sa sarcastique critique du lyrisme sentimental traversée d'un grotesque typiquement centre-européen. Pensons au déchaînement du *cucul* dans *Ferdydurke* où le lyrisme se pose en cible principale de la satire gombrowiczéenne contre l'immaturité, contre la jeunesse et son impératif moderniste. Or, c'est à ce même impératif qu'obéit le poète Jaromil de Kundera, même si son *cucul* devient plus politisé, d'où son plus grand danger : en témoigne la fusion finale entre le poète et le bourreau que Jaromil incarnera pour la plus grande gloire de sa poésie et de sa satisfaction narcissique. Ce roman figure, à côté de *Madame Bovary* de Flaubert et de *Ferdydurke* de Gombrowicz, comme la critique la plus dévastatrice

d'une certaine poésie qui érige tout sentiment (amoureux, révolutionnaire, religieux...) en valeur absolue¹⁶.

La démystification corrosive des illusions *lyriques* que poursuit sans relâche l'esthétique *épique* et *épisodique* de la variation kundérienne, débouche logiquement sur l'interrogation d'une thématique connexe, elle aussi typiquement centre-européenne : celle de l'*irresponsabilité* de l'homme et du *crime* qui en constitue la figure la plus exacerbée. Jakub dans *La valse aux adieux* est-il responsable du meurtre de Ruzena puisqu'il ne saura finalement jamais si la pilule qu'il a glissée dans son tube d'analgésique était vraiment du poison ou une simple illusion de sa propre liberté de se donner la mort ? Le poète Jaromil est-il responsable d'avoir dénoncé le frère de sa petite amie au nom d'un idéal abstrait de la révolution ? Les communistes sont-ils innocentés par leur propre ignorance ? C'est la question que pose Tomas dans *L'insoutenable légèreté de l'être* en s'appuyant sur l'histoire d'Œdipe qui, lui, « ne savait pas non plus » et s'était pourtant crevé les yeux avant de partir de Thèbes. L'interrogation du crime, du châtimement et de la responsabilité traverse tellement de romans de l'Europe centrale qu'on peut y voir l'une de leurs thématiques centrales. Elle est présente dans les romans de Kafka (*Le procès*), de Ladislav Klíma (*Souffrance du prince Sternenhoch*), de Robert Musil (*L'homme sans qualités*), de Hermann Broch (*Les somnambules*), de Witold Gombrowicz (*La pornographie*), de Tibor Déry (*Monsieur G.A. à X*), d'Ödön von Horváth (*Un fils de notre temps*), de Heimito von Doderer (*Un meurtre qu'on commet*), de

16. Dans sa postface à *La vie est ailleurs* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982), François Ricard dit que, avec *Don Quichotte* et *Madame Bovary*, ce roman de Kundera « est peut-être l'ouvrage le plus dur à avoir jamais été écrit contre la poésie ».

Pavel Kohout (*L'exécutrice*) et on pourrait allonger la liste indéfiniment. On ne sera donc pas surpris que cette thématique soit reprise par la variation kundérienne dans plusieurs de ses textes et que, dans *La valse aux adieux* et dans *L'insoutenable légèreté de l'être* tout particulièrement, elle débouche sur une méditation à propos de *l'insoutenable légèreté* du crime à notre époque de *paradoxes terminaux*.

L'individu et l'Histoire

Par-delà ces thèmes, c'est en fait l'homme pris dans le piège de l'Histoire contemporaine que Kundera interroge. Il ne s'agit ici nullement d'un portrait de l'époque puisque l'Histoire elle-même se voit examinée dans ses romans comme une situation existentielle parmi d'autres. D'ailleurs, dans la vision centre-européenne de l'Histoire, l'homme figure comme un *objet* de l'Histoire et non pas comme un sujet sartrien. L'Histoire elle-même devient à son tour cible privilégiée du jeu romanesque et de son ironie. Les héros kundériens savent bien qu'ils ne sont que des exécutants de textes écrits d'avance et que même ces textes peuvent être réécrits et modifiés *a posteriori*.

La vision de l'Histoire dans les romans centre-européens est loin d'être tragique. Réfractaire à tout psychologisme, destructrice de toute linéarité digne d'un grand récit historique, voilà les caractéristiques du regard « d'en bas » qu'on porte ici sur « la grande, la divine, la rationnelle ». Or, cette vision particulière devient la base même de ce qu'on peut désigner comme le *grotesque centre-européen*. Structurellement, le récit se brise de multiples façons, sa perspective devient plurielle, anec-

dotique et épisodique. Bref, l'Histoire se montre souvent comme un spectacle de jeux et d'aventures *grotesques* somme toute sans grande importance *historique* et où le comique, on s'en souvient, n'est pas à côté du tragique mais « le tue dans l'œuf »...

Si Kafka semble tourner le dos à l'Histoire le jour même de la déclaration de la Première Guerre mondiale en notant dans son *Journal* « après-midi piscine », comme le rappelle Kundera, pour Hasek les aventures de ses personnages à travers cette même guerre ne sont plus que de simples excursions dans l'Histoire. L'Avenir n'aura pas lieu, on le sait, ni pour Kraus ni pour les personnages de Musil, et, pour Broch, l'Histoire est tout simplement dépourvue de toute valeur axiologique. Sans oublier, bien sûr, Ludvik dans *La plaisanterie* pour qui elle n'est plus qu'un grand système d'erreurs : et si l'Histoire plaisantait, se demande-t-il finalement.

La petite histoire cachée

Mais si l'Histoire elle-même n'est plus que matière à plaisanterie, comment l'homme doit-il se tenir devant elle ? En lui faisant un pied de nez ou en se mettant au garde-à-vous ? En caleçon ou en uniforme d'apparat ? Si on comprend, avec Vaclav Belohradsky¹⁷, la spécificité de la culture centre-européenne comme une réflexion sur l'absurde effort d'engoncer toutes les énergies vitales anarchiques dans un *uniforme* (au sens littéral comme métaphorique de ce terme), donc d'y cacher tout ce qui est nocturne et *autre* que la loi, les romans de l'Europe

17. Vaclav Belohradsky, *Krize eschatologie neosobnosti* [Crise d'eschatologie de l'impersonnel], Londres, Éd. Rozmluvy, 1983.

centrale, de Kafka à Kundera, peuvent apparaître comme un défilé d'hommes en caleçon ou en chemise de nuit, avec un irrespect évident et une dérision à toute épreuve.

Ce refus du roman de voir l'Histoire se pavaner dans ses oripeaux d'apparat, le refus de cacher le désordre de la vie sous un uniforme, se signale par un désir irrévérencieux de faire entrevoir, ne serait-ce qu'un instant, le grotesque de ce qui se cache en dessous. Les scènes grotesques dans lesquelles l'Histoire entre en scène en sous-vêtements sont multiples : dans *Le procès*, Joseph K. se fait arrêter en chemise de nuit et c'est dans le lit d'un fonctionnaire du *Château* que K. va discuter de l'issue de sa quête existentielle ; c'est en chemise de nuit et en caleçon que le brave soldat Chweïk écoute la messe officielle pour les combattants qui doivent partir à la Grande Guerre (qui n'est pas la leur !) pendant que Joachim von Pasenow des *Somnambules* de Broch veille encore jalousement à ce que rien ne déborde de son manteau d'apparat car, pour lui, l'uniforme est comme sa seconde peau et sa véritable fonction « est assurément rien autre, sinon de manifester et de statuer l'ordre du monde » ; par contre, c'est en caleçon que l'Histoire — la Révolution communiste ! — entre en scène dans la vie du Jaromil de Kundera, mais c'est parce que la « laideur des caleçons » est un uniforme obligatoire de son époque (*VIE*, p. 358).

La vie réclame ses droits et, dès qu'on ne la surveille pas, revient en force pour déchirer la façade de toutes les illusions lyriques d'un monde d'ordre, de perfection et de pureté. D'ailleurs, la petite histoire individuelle, dès qu'elle se pare de costumes idylliques et tape-à-l'œil, n'échappe guère à la dérision. De ce point de vue, il serait tentant de constituer une petite anthologie romanesque de scènes scatologiques posées comme autant de

taches risibles sur l'existence humaine. Je pense, à titre d'exemple, à Marinette dans la *Trop bruyante solitude* de Hrabal, à ce risible *ange* mercantile des artistes dont le destin glorieux se voit constamment entaché par son propre caca... Mais je pense surtout aux nombreuses variations scatologiques ponctuant l'œuvre de Kundera comme autant d'éclats d'une vie qui réclame ses droits, en commençant par le « suicide scatologique » râté de Helena dans *La plaisanterie* et en finissant par celui du fils de Staline (« mort pour la merde ») dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. La dimension scatologique devient ici le facteur important de la dérision et de l'ironie romanesques ayant pour fonction principale de percer les multiples *masques de beauté* et de ternir les couleurs rosâtres par lesquelles le temps de l'idylle (intime et collective) maquille le temps de l'existence humaine.

De la double répétition

La *valeur* esthétique de l'œuvre kundérienne semble tenir définitivement dans sa vision du temps *existentiel* qui marque tout particulièrement sa méditation ludique et protéiforme sur la *répétition*. Le jeu formel de ses propres variations investit de son interrogation répétitive tous les niveaux textuels : sémantique, sémiotique, narratif et structurel. Mais la problématique de la répétition, à laquelle ses thèmes, personnages ou histoires n'échappent pas davantage, est toujours vue à travers la *double exposition* de ses pôles contradictoires : d'une part, la *répétition mimétique* (platonicienne) et, d'autre part, la *répétition variationnelle* (nietzschéenne). Une fois de plus, c'est dans l'espace de la *frontière* qui les sépare et les relie tout à la fois que réside l'enjeu même

de l'exploration kundérienne. Comme pour nous rappeler que notre existence, pas plus que celle du roman, ne peut échapper à la *fatalité* de cette double répétition et à ses paradoxes.

Les répétitions représentent le ressort même de la poétique de la variation kundérienne conçue comme reprise continuelle, mais toujours *différentiante*, d'un même objet (thème, mot, motif) pour l'investir à chaque fois d'un nouveau sens, d'un *autre* éclairage *temporel*. Et par ricochet, ses thèmes s'enrichissent au jeu de cette répétition, y puisent leur part méditative et par conséquent une densité sémantique maximale. Ainsi, toute la sémantique fondamentale de Kundera se voit explicitement liée au temps, clivée entre la *mémoire* et l'*oubli* qui en représentent les limites.

Et même le thème du rire n'échappe pas à cette double répétition, bien au contraire. Kundera fait coïncider le rire avec la mémoire et avec l'oubli, fait surgir le rire de l'oubli lui-même en désignant ainsi la possibilité de sa propre finitude. Dans *L'immortalité*, le rire ne subsiste plus que sous une grimace obligatoire, comme une simple convulsion physiologique.

Possibilité Don Juan

Quelles sont les possibilités de l'homme pris dans le piège de cette double répétition et de la séduction qu'elle exerce sur lui? Le génie de Kundera, c'est d'avoir su faire coïncider l'aventure *épique* de son écriture avec l'interrogation de l'essence même de nos vies, le thème de l'amour et de l'érotisme, dans la mesure où c'est justement dans ce clivage que le problème de la répétition devient primordial. C'est en effet à travers le sentiment

amoureux et ses multiples formes que notre existence apparaît dans toute son ambiguïté, avec ce que nos vies ont à la fois de tragique et d'infiniment risible. Mais ce qui me paraît crucial dans ces romans qui sont autant de récits d'amours dévastées, c'est d'avoir su mettre en relief la figure moderne de la répétition et du désir par excellence : celle du Don Juan pris lui aussi dans le piège des *paradoxes terminaux*. Figure d'un Don Juan qui court en vain après sa grandeur tragique passée et qui n'a guère plus de choix qu'entre la risible carrière d'un « collectionneur de curiosités » et la nostalgie de l'idyllique Tristan.

Or, à travers ses nombreux Don Juan, par-delà les quêtes érotiques de Martin ou Havel, de Tomas, Sabina ou Rubens, c'est le portrait de toute notre culture moderne déchirée entre rationalité et sentimentalité que la variation kundérienne esquisse. *L'homo sentimental*, objet principal de l'interrogation de toute la culture européenne dans *L'immortalité*, voilà ce que laisse entrevoir Kundera, en double exposition, par-delà chacune de ses figures donjuanesques. À la fiction lyrique d'un éternel retour, son Don Juan moderne oppose en vain ses répétitions épiques. Pris dans un tel vertige de temps, toute dimension tragique lui échappe et son parcours lui-même se transforme en autant de gestes grotesques de la vaste comédie d'une double répétition. Empêtré, sans trop le savoir, entre le désir d'une nouvelle prise et la nostalgique réminiscence d'une extase rivée à l'éternité du temps, il ne peut guère devenir qu'un *collectionneur*... de ses propres souvenirs. Sa poursuite de connaissances devient elle-même futile, car il sait désormais qu'il suffit d'une seule répétition pour comprendre la nullité du temps et son imposture. Or, à travers cette riche gamme de répétitions où tous les niveaux de

composition et de structure se rejoignent dans une commune interrogation *donjuanesque* du temps, Kundera réussit une fascinante synthèse romanesque dans laquelle les fonctions esthétique, érotique, éthique, ludique et cognitive se rejoignent comme dans un même *fleuve sémantique*. Si on pense à Rubens, le dernier des Don Juan kundériens, dont le désir ne peut plus surgir que d'un regard nostalgique tourné vers le passé révolu, on pourrait sans doute appeler ce fleuve « Léthé »...

L'éternel retour ou du bonheur d'un chien

Dans ce parcours, le mythe avec son temps circulaire, celui de l'éternel retour tel qu'imaginé par Nietzsche, devient logiquement objet de prédilection de la répétition variationnelle. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, une méditation ludique sur le temps mythique croise sans cesse la trajectoire du temps humain qui, lui, ne se répète pas, nous menant en ligne droite de la naissance à la mort. Or, c'est dans cet espace de croisement, sur cette frontière entre le temps circulaire et le temps linéaire que Kundera dirige son regard le plus sceptique. Avec une lucidité impitoyable, il y dévoile cet abîme séparant nos illusions et la réalité, entre notre désir de l'idylle et l'impossibilité *anthropologique* de sa réalisation concrète, entre la séduction de la *beauté kitsch* et l'insoutenable ironie d'une *beauté de la connaissance*.

S'il est vrai que les grands romans européens sont des histoires d'amour, pour ne pas dire des histoires sur nos illusions de l'amour, en commençant par celles du *Don Quichotte* de Cervantes, dans ceux de Kundera, le sentiment amoureux devient le principal révélateur de toute notre culture imagologique basée sur le *sentiment*

érigé en valeur suprême. À travers la double exposition de ce thème — entre l'amour de Tristan et l'érotisme donjuanesque —, Kundera esquisse non seulement les multiples virtualités et limites de nos vies, mais aussi celles de l'Histoire de l'Europe. L'une des forces de son art réside précisément dans cette saisie de la culture européenne comme situation *existentielle* basée sur le sentiment et dans sa capacité d'en révéler, à travers la lunette de *l'intime*, ses diverses possibilités.

Dans «Le sourire de Karénine», chapitre final de *L'insoutenable légèreté de l'être*, la méditation nostalgique sur l'impossibilité pour l'homme d'accéder à l'idylle et au Bonheur en tant que désir de répétition, de l'éternel retour mythique, dénote en même temps l'ironie la plus corrosive de ce grand roman d'amour : le Bonheur de la répétition et le sourire de l'idylle n'y sont accessibles... qu'à un chien¹⁸. Dans cette fiction de l'éternel retour en tant que temps du Bonheur et de l'idylle, Kundera suggère de nouveau que toute illusion lyrique, tout masque imposteur du kitsch, cache en fait le tragique même de notre existence : notre finitude et notre mort. Une fois ne compte pas, une fois c'est jamais (*Einmal is keinmal*)... et l'existence humaine aussi bien que l'Histoire poursuivent à jamais leur chute en ligne droite, en dehors du *cercle* du Bonheur où le temps n'est qu'extase éternelle. Mais tout au long de sa chute, l'homme s'aperçoit à de rares moments qu'il s'agit d'*illusion* et continue à tomber, rempli d'une insoutenable nostalgie somnambulique sur le paradis perdu d'avant sa chute... et rêve d'être un chien.

18. Voir à ce sujet l'excellent article de Joanna Gromek intitulé justement «Le bonheur d'un chien» ; J. Gromek, «Szczescie psa», dans *Kundera : Materiały z sympozjum...* (Katowicach, 1986), Londres, Polonia, 1988, p. 80-93.

Don Juan de la connaissance

« Le Don Juan de la connaissance : aucun philosophe, aucun poète ne l'a encore découvert », écrit Nietzsche dans *Aurore*. Il fallait sans doute la *connaissance spécifiquement romanesque* pour y parvenir. Le Don Juan de Thomas Mann dans son magnifique *Docteur Faustus* en est probablement la première incarnation réussie avant celle qu'on trouve dans le parcours du Don Juan kundérien. D'ailleurs, il me semble significatif que, dans leur voyage vers le passé de la culture européenne, Mann comme Kundera puisent, quoique très différemment, à la même source de variations musicales, en l'occurrence celle de la *Sonate opus 111* de Beethoven. Si Mann s'y réfère lors de la discussion entre son Don Juan et le Diable, Kundera va expliciter la technique même de sa variation par analogie avec celle de Beethoven. Il évoque ainsi lui-même la possibilité d'une *coïncidence poétique* entre le parcours de ses variations romanesques et celui de la connaissance *donjuanesque*. Ces deux parcours redécouvrent sans cesse, de par leurs répétitions variationnelles, le temps intérieur dans toutes ses dimensions et signalent par là même leur *désaccord* avec le temps *absolu* de l'extase, de l'oubli et de la mort.

L'extase, cet *accord catégorique* avec le temps présent, cet oubli total du passé et de l'avenir, signe en effet pour Kundera la négation du temps et la fuite hors de la chronologie. Temps de l'oubli par excellence, l'extase se trouve à l'opposé du parcours de la connaissance de *tous* les temps que la variation romanesque tente dans son exploration du thème de l'amour. Finalement, le parcours donjuanesque ne vise nullement une fuite hors de la chronologie, mais plutôt sa déconstruction et reconstruction ludiques. La figure de Don Juan, loin de s'identifier

à cet «ersatz de l'éternité» comme Kundera appelle l'extase, est bien celle d'un *Don Juan de la connaissance*. On le retrouve aussi bien à travers Tomas dans *L'insoutenable légèreté de l'être* qu'à travers Rubens dans *L'immortalité* pour ne citer qu'eux. Après tout, ne découvrent-ils pas paradoxalement «qu'il n'y a pas pire châtement, pire horreur que de transformer un instant en éternité, d'arracher l'homme au temps et à son mouvement continu» (*IMM*, p. 349)?

La séduction donjuanesque de l'écriture kundérienne trace avant tout une conquête *épique* et coïncide ainsi avec le récit de sa conquête *érotique* qui, avant d'être celle des corps féminins, est celle du langage. Tomas, ce coureur épique (libertin), n'a pas grand-chose du lyrisme (ni de sa cruauté intrinsèque) des amours idylliques d'un Jaromil absorbé dans la quête narcissique de l'*image* de son propre moi. Tomas, lui, préfère découvrir ce *millionième de dissemblable* caché en chacune des femmes et qui devient chaque fois pour lui un fragment de connaissance transmuée en langage. Je pense à son plaisir, fondamental chez lui, à saisir toute expérience érotique par la parole, à travers des formules qui rendent *épique* son rapport à l'*autre*. Mais je pense aussi à la quête donjuanesque de Martin dans *Risibles amours* pour qui la chasse au langage (le désir du langage) est déjà plus importante que la proie elle-même.

Si tous les romans de Kundera sont de belles histoires d'amours dévastées, ils sont avant tout de magnifiques méditations sur le *désir* compris chez lui, tout comme chez Kierkegaard ou Bataille, comme une donnée *intérieure* de l'être. Mais cette figure centrale du désir sera, comme tout objet de la variation kundérienne, dévastée elle aussi par l'oubli et traversée par cet étrange rire grotesque qui en découle. Car ce désir, et les

Don Juan modernes de Kundera en témoignent, se débat dans l'espace paradoxal d'une frontière où l'amour du désir côtoie le désir de l'amour, où le désir de l'illusion laisse entrevoir, comme dans une *double exposition*, les illusions de la permanence du désir : au-delà de Don Juan apparaît ainsi toujours la figure de Tristan dont la nostalgie atteint le Don Juan. Et inversement : par-delà la nostalgie du paradis perdu d'une pureté idyllique de l'amour et du bonheur perce l'ironie d'un Don Juan à qui son destin tragique tourne définitivement le dos.

La fin de Don Juan

C'est *L'immortalité*, synthèse de toute l'œuvre kundérienne, qui nous offre un dernier regard froid du libertin vers son passé et, simultanément, vers celui de la culture européenne. Les deux facettes de la trajectoire donjuanesque — la narrative comme celle des protagonistes — s'y rejoignent. Les chemins de l'histoire intime du Don Juan et ceux du parcours cognitif des variations kundériennes s'y entrecroisent et épuisent leur inscription : le regard ultime que Rubens jette sur sa quête érotique passée ne retient plus que quelques images fixes (la mémoire photographie, ne filme pas ! dit le narrateur) dont le souvenir lui-même participe déjà de l'oubli. La sémiologie de séduction de sa vie passée qu'il tente en vain de se remémorer lui révèle en fin de course que toute sa quête de la connaissance du désir et de l'existence n'était en fait, elle aussi, qu'une illusion : une « *utopie de la mémoire* ».

La conjuration (celle de Tomas, de Sabina...) de la légèreté du temps d'une vie qui ne revient jamais (« *einmal is keinmal* »), apparaît ici dans toute sa beauté nos-

talgique d'où même le plaisir de l'énumération des conquêtes infinies semble désormais exclu. Le regard vers le passé devient alors l'unique recours. Mais le désir n'est-il pas justement, comme le disait Blanchot, ce « mouvement infini qui toujours recommence », cette « répétition où ce qui toujours revient est pourtant plus nouveau que tout commencement » ? Chez Kundera, l'érotisme apparaît comme le meilleur chemin pour désigner l'insaisissable vide de la mort qui se cache depuis toujours derrière toute répétition, qu'elle soit variationnelle ou extatique. Entre ces deux paradigmes de répétition s'étend la frontière de l'érotisme donjuanesque dont les pôles extrêmes représentent à la fois son enjeu et son impossibilité.

Ironie et nostalgie

La figure de Don Juan apparaît dans le dernier roman de Kundera comme figure même de sa structure, de ses ambiguïté et complexité intrinsèques. Et plus que jamais auparavant, le parcours donjuanesque désigne ici, de par ses traversées répétitives de frontières, la *fêlure* suprême du temps : celle entre mémoire et oubli et par là même entre ironie et nostalgie. Dois-je poursuivre ici l'analogie entre la fin de cette quête érotique et la fin possible du parcours de la variation kundérienne sous sa forme septénaire ?

Si « l'art du roman est l'art du temps et du souvenir », cela s'avère plus vrai que jamais pour l'esthétique de la variation de Kundera. Mais le romancier sait que le souvenir n'est pas la négation de l'oubli mais une forme de l'oubli. Ce n'est donc pas une recherche proustienne du temps perdu qu'il vise mais bien, pour reprendre le titre d'un des neuf essais des *Testaments trahis*, la « recherche

du présent perdu », de l'instant concret, seule façon que nous possédons de saisir la réalité dont la connaissance est toujours différée. Or, paradoxalement, c'est précisément cette passion du concret qui fait surgir chez Kundera la nostalgique mélodie d'un temps insaisissable et qui fait de son œuvre — et tout particulièrement de *L'immortalité* — l'une des plus belles méditations romanesques sur la « fugacité du temps ».

De par sa complexité *labyrinthique* poussée au paroxysme dans *L'immortalité*, l'œuvre de Kundera figure parmi les meilleures de notre fin de siècle dans la mesure où il exacerbe, grâce à sa *double exposition du temps*, l'une des caractéristiques fondamentales de notre époque : la tension entre ironie et nostalgie. De la structure de son dernier roman, d'une diffraction maximale, obéissant plus que jamais au seul impératif du *ludisme*, provient le sentiment de cette nostalgie : la conscience d'une possibilité de la perte définitive d'unité et de totalité aussi bien que celle d'une dissociation du sujet inscrite dans tous ses personnages. Perte que sa variation tentait précisément de combler par ses multiples re-dites et re-prises qui semblaient infinies.

Mais chez Kundera, là où perce la nostalgie, l'ironie n'est jamais loin. Grâce à sa perception du *temps présent*, le passé (individuel et historique) reçoit un éclairage particulier. Il devient cible privilégiée de ses variations et par là même de son ironie. Or, ce traitement du temps caractérise justement la production artistique de notre époque où le chemin vers le passé mène nécessairement à l'ironie. Celle-ci devient alors l'unique rempart contre la nostalgie devant l'irréremédiable fugacité du temps. Et précisément, Kundera réussit à se maintenir sur cette fragile *frontière* où nostalgie et ironie coexistent grâce à la *double exposition* du temps qu'il manie en

virtuose. Dans leur tension réciproque, la nostalgie et l'ironie révèlent l'essence même du rapport kundérien au temps ainsi qu'à l'histoire de l'art contemporain dont l'inscription parcourt toute son œuvre. Il devient ainsi non seulement l'un des plus grands romanciers de cette fin de siècle, mais aussi l'une des grandes figures de l'art moderne en général.

Fatalité du chiffre sept

Le chiffre *sept* qui marque à bien des égards l'œuvre de Kundera, s'y inscrit à la fois comme chiffre du rire et celui de l'oubli qui, simultanément, jaillissent de toute quête de connaissance. Chiffre de la composition septénaire, il est aussi celui de l'art combinatoire, de la comédie de répétition et du « théâtre de la mémoire », ce qui trace un pont secret entre l'esthétique de Kundera et celle de Fuentes de *Terra nostra*. Chiffre du hasard s'il en est, le seul à pouvoir convoquer, chez les deux romanciers, toutes les possibilités du temps. Or, *L'immortalité* contient toutes ces possibilités : le sept s'y révèle à la fois comme signe d'ironie lucide et de nostalgiques adieux.

Est-il hérétique de penser que le parcours donjuanesque, à la fois thème et ressort compositionnel de la variation romanesque de Kundera, s'achève avec *L'immortalité* ? Qu'une configuration formelle avec au centre la figure du sept se referme ? L'idée d'une comparaison entre la complexité de ce roman et celle de la *Septième symphonie* de Mahler que le narrateur kundérien évoque dans ce dernier roman m'obsède. Et je suis tentée de suspendre la présente traversée avec Kundera par une *coïncidence poétique* que je perçois entre ces deux œuvres marquées par la rencontre entre le chiffre *sept* et

la couleur *bleue*, ce motif novalisien de la mort qui stigmatisait déjà, tel un signe d'adieu à la vie, d'autres romans de Kundera, notamment *La valse aux adieux*. Plutôt que simple hasard, c'est sa passion du concret qui fait préciser à Kundera que Mahler termine sa *Septième symphonie* dans un hôtel de Prague nommé *L'étoile bleue*. Kundera, lui, termine la composition de son *septième* roman également avec le *bleu* : avec le « beau point bleu » de myosotis qu'Agnès avait désiré tenir devant ses yeux avant de se retirer définitivement d'un monde submergé par la laideur du kitsch omniprésent, ce bleu sur lequel elle avait voulu fixer son regard afin d'en faire surgir, une dernière fois, « l'ultime trace, à peine visible, de la beauté » (*IMM*, p. 412). Agnès, cet ego imaginaire pour qui Kundera montre une tendresse toute particulière, est née elle aussi d'un geste d'adieu, signe d'une infinie tristesse devant la beauté trahie par le temps.

DEUXIÈME CHAPITRE

Roman-variation ou les chemins de traverse

De l'esquisse à l'œuvre, le chemin se
fait à genoux...

VLADIMIR HOLAN

Seule une lecture lente, deux fois,
plusieurs fois répétée, fera ressortir
tous les *rapports ironiques* à l'in-
térieur du roman sans lesquels le
roman restera incompris.

MILAN KUNDERA,
Les testaments trahis

Roman-variation, roman-chemin¹, roman-interrogation ou encore roman-frontière... voilà autant de métaphores qui désignent l'essence *phénoménologique* de l'esthétique romanesque de Kundera. Ces métaphores invitent le lecteur à devenir à son tour « explorateur de l'existence » et à participer à l'aventure à la fois cognitive et ludique des variations : il y a « l'abîme de l'infiniment grand et l'abîme de l'infiniment petit. Le voyage des variations conduit au-dedans de cet autre infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose » (*LRO*, p. 191). Or, ce voyage dans les *possibilités* de l'existence humaine à travers des ego expérimentaux n'emprunte jamais une route rectiligne, mais bien des chemins de hasard vers lesquels sans cesse il retourne, investissant ainsi les romans de Kundera d'une liberté narrative et compositionnelle inégalée. À l'écoute de la « sagesse du roman », ma nouvelle traversée sera donc attentive aux *possibilités esthétiques* inscrites dans la forme même de ses romans afin de montrer que la beauté de cette œuvre tient justement à ses retours vers le passé, à ses collages de temps différents éclairés toujours en double exposition : « La beauté est l'abolition de la chronologie et la révolte contre le temps. » (*LRO*, p. 87)

Bien sûr, une telle lecture n'est pas sans embûche puisque chaque roman, et tout particulièrement *L'immortalité*, mobilise de façon exceptionnelle non seulement la mémoire mais aussi l'érudition du lecteur. La traversée s'avère encore plus difficile lorsqu'on insiste pour lire cette œuvre comme *texte unique*, puisqu'il faut ainsi compter

1. C'est François Ricard qui utilise le beau terme de « roman-chemin » dans sa postface à *L'immortalité* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 509).

sur la mémoire de plusieurs surfaces textuelles et de plusieurs (ré)écritures. Car dans sa vaste *somme de connaissances* en constante ébullition circulent d'innombrables thèmes et motifs, mais aussi des éléments formels appartenant tant à des domaines les plus divers de notre culture qu'à l'impressionnante expérience personnelle de Kundera comme poète, musicien, peintre, critique littéraire et musical, sans oublier l'expérience du «lecteur de philosophes» et celle, moins heureuse sans doute, de romancier «adapté» par le cinéma². Aussi, quiconque aurait l'illusion d'acquérir la mémoire totale de «lecteur modèle» dans un tel labyrinthe textuel, sous prétexte d'avoir suivi le conseil du narrateur de *L'immortalité* de «ne pas sauter une seule ligne» du roman, entendrait inévitablement l'éclat de rire des variations kundériennes : un rire qui sait que toute saisie «totale» d'une œuvre conçue comme *carrefour du multiple* relève, elle aussi, d'une *utopie de la mémoire*. Car même si Kundera écrit «pour garder la mémoire», il sait fort bien, comme le savent ses Jacques, Ludvik, Tamina ou Rubens, que toute *réécriture* est à la fois écriture et lecture, et qu'elle n'échappe donc point au paradoxe du temps humain où la mémoire n'existe que grâce à l'oubli. Une phrase de *Terra nostra* m'obsède, tel un leitmotiv, lorsque je lis Kundera : «Qui suis-je ? Tu es un dans la mémoire. Tu es l'autre dans l'oubli.»

-
2. L'adaptation cinématographique de *L'insoutenable légèreté de l'être* qui réduit (kitschise !) ce roman à une histoire linéaire, sans aucune perspective polyphonique ou de polyfocalisation (sans parler du remplacement de la part méditative du roman par la grandiloquence embellissante de l'érotisation hollywoodienne...), a eu certainement un impact direct, comme le suggère sa traductrice en allemand, Susanna Roth, sur l'écriture de *L'immortalité* délibérément et expérimentalement «inadaptable». Voir S. Roth, «Milan Kundera a kritika», *PROMENY (Métamorphoses)*, New York, Czechoslovak Society of Arts and Sciences Inc., 28-01-1991.

« En avant, c'est n'importe où »...

Dans cette vertigineuse exploration du temps, humain comme romanesque, qui arrive à son paroxysme dans *L'immortalité*, une logique de causalité ou de vraisemblance ne peut être d'aucun secours. Seuls les chemins de hasard, et un narrateur de plus en plus présent, guident notre connaissance, de sorte que le lecteur se sent projeté dans un jeu de diabolos que l'auteur-narrateur relance sans cesse pour l'empêcher de prendre un personnage, une histoire ou un discours (fût-il le sien propre !) pour LA vérité du roman. Le narrateur tend son miroir déformant à chacune de nos velléités de considérer comme « réels » récits ou personnages, les montrant comme de simples *images mystificatrices* derrière lesquelles toute illusion de vraisemblance s'évanouit irrémédiablement. Il interrompt la lecture avec un malin plaisir, répétant de mille et une façons que ses personnages ne sont que des *ego imaginaires*, nés d'une métaphore, d'une idée ou d'un geste, ego à travers lesquels l'auteur explore les *possibilités* qu'il n'a pas réalisées lui-même. Il entraîne ainsi son lecteur dans cette zone frontalière où on ne prend pas en compte uniquement ce qui est ou ce qui fut, mais aussi ce qui pourrait être... le monde possible du roman. De plus, il souligne sans cesse sa façon libertine de saborder le temps du récit, *réécrit* l'histoire en empruntant quelques nouveaux détours, compose librement avec *tous* les temps afin de croiser les chemins des uns avec les chemins des autres. Bref, il joue avec les temps hétérogènes dans l'espace romanesque avec autant de brio qu'il l'avait fait dans les « dialogues croisés » de sa pièce *Jacques et son maître*.

Au lecteur de constituer avec son imagination, à partir de ses propres fragments de mémoire, sa combinatoire interprétative, sans toutefois oublier que suivre les che-

mins de traverse qui sillonnent les romans kundériens, c'est refuser, à l'instar de la « septième mineure » qu'aime tant Jaroslav dans *La plaisanterie*, de « courir sottement au ton fondamental par quoi tout se termine, et le chant et la vie » (*PL*, p. 202). Je retourne donc une fois encore vers les chemins déjà parcourus pour suivre le jeu de Kundera avec la forme du roman qui, on s'en doute, change d'un texte à l'autre, bousculant au passage quelques-unes des idées reçues sur les limites mêmes du *genre*. Dans la complexité géniale de la syntaxe narrative de *L'immortalité* que l'auteur-narrateur veut programmatiquement *non racontable* et *inadaptable*, j'entends de nouveau le rire mystificateur de Jacques devant son maître. Cherchant le chemin et la direction *possible* de leur prochaine aventure, amoureuse comme narrative, Jacques demande : « Bon. Je veux donc que vous me conduisez... en avant... Le Maître questionne : « Je veux bien, mais en avant c'est où?... » et Jacques de répondre : « Je vais vous révéler un grand secret. Une astuce séculaire de l'humanité. En avant, c'est n'importe où... »

L'art de la composition

Kundera commente largement, dans son *Art du roman*, les trois principes de sa composition romanesque : l'art de l'*ellipse*, l'art du *contrepoint romanesque* et celui de l'*essai spécifiquement romanesque*. Or, c'est la combinatoire de ces trois principes, différente dans chacun de ses romans, qui dynamise la mémoire des « quatre appels » qui permettent à Kundera de rendre au roman sa *continuité*³ et sa complexité, aussi bien que de

3. Il est toujours possible, on s'en doute, de situer l'esthétique romanesque de Kundera dans divers contextes littéraires en

relier le plaisir du jeu de la narration à celui de la réflexion. D'ailleurs, lorsque je parle de « roman-variation » ou de « l'esthétique de la variation » kundérienne, c'est la combinatoire de tous les éléments sémantiques et formels de son œuvre que j'entends par ces termes, notamment la synthèse de ses deux « techniques » poétiques, la variation et la polyphonie, qui figure chez lui comme centre de la structure globale de l'œuvre.

Le livre du rire et de l'oubli et *L'immortalité* explicitent, chacun à sa façon, le parti pris compositionnel du roman kundérien comme *thème avec variations*. Cela ne signifie pas que ce principe dynamise uniquement les deux romans cités, bien au contraire. En soi, la transposition de cette technique de composition de prime abord musicale dans le roman n'est certes pas nouvelle. Mais il revient à Kundera d'avoir fait de la répétition variationnelle le fondement même de toute son esthétique *interrogative*. Il s'agit d'un processus qui, à l'instar du parcours donjuanesque d'un Tomas, recherche un « millionième de dissemblable » à chacune de ses répétitions et qui, pour sauvegarder la légèreté de l'ensemble, mobilise l'art du raccourci, de l'ellipse.

En accomplissant son *voyage ludique vers la connaissance*, la variation kundérienne s'éloigne de son thème au

commençant par celui, national, de la littérature tchèque. Mais lorsqu'on sait que son parcours variationnel dresse programmiquement un pont au-dessus des temps différents de l'histoire du roman européen, limiter son œuvre au contexte d'une seule littérature constituerait un véritable contresens esthétique. Car le désir de se souvenir de *toute* l'histoire du roman, l'art de la variation indique clairement que, pour Kundera (comme ce fut le cas de Musil, Gombrowicz ou Kantor), il n'y a de *valeur esthétique* que « transnationale ». (Ce qui ne diminue en rien l'importance que telle ou telle autre tradition littéraire ou contexte sociohistorique spécifique puisse avoir dans la genèse d'une œuvre artistique et dans sa valeur *littéraire* !)

point que « le thème initial ne ressemble pas plus à la dernière variation que la fleur à son image sous le microscope » (*LRO*, p. 253). En tant que *jeu*, la variation nie le principe même de l'illusion réaliste et fait subir à son thème un processus *de transformation continue de sens*, produisant ainsi une nouvelle unité romanesque (thématique et non plus événementielle!) et, dans l'ensemble de l'œuvre, un étonnant réseau de résonances intertextuelles.

L'art de l'ellipse

À l'instar de l'impératif « janacekien » de dépouillement radical de la composition, l'art de l'ellipse recherche la *note essentielle* pour saisir « la complexité de l'existence dans le monde moderne » (*AR*, p. 94). Or, dans les romans de Kundera, cette « note » se transforme en quelques « mots clés » récurrents qui révèlent le *code existentiel* de ses personnages et qui constituent le fondement de l'unité thématique de sa composition. Chacun de ses romans repose en fait sur très peu de ces mots-thèmes⁴. Or, paradoxalement, ils investissent l'œuvre de Kundera d'une *polysémie* et d'une *diversité formelle* exceptionnelles, et cela justement grâce aux transformations que leur font subir simultanément la variation et la polyphonie. La variation les modifie à travers les multiples trajets existentiels des personnages, de sorte que chaque récit devient en fait la variation des autres; la polyphonie investit ces mêmes mots clés de nouvelles significations en les examinant à travers les discours hétérogènes, de

4. Kundera énumère lui-même quelques-unes de ces séries : corps, âme, vertige, faiblesse, idylle pour Tereza, par exemple, légèreté et pesanteur pour Tomas, les « mots incompris » pour Franz et Sabina et ainsi de suite. Voir *L'art du roman*, p. 46-49.

sorte que les histoires ne sont pas racontées successivement, mais deviennent enchevêtrées. De plus, les sept romans de Kundera partagent une série de mots clés qui, telles des «cellules cycliques», passent d'un roman à l'autre sous de nouvelles métamorphoses, témoins de l'unité mais aussi de la mémoire de la «structure thématique» de toute l'œuvre. Rire, mémoire, oubli, beauté, image, amour, kitsch, frontière ou chemin en constituent les meilleurs exemples.

Grâce à l'ellipse, la légèreté formelle est conservée et devient d'autant plus étonnante que la variation joue avec des mots clés d'une densité philosophique certaine. Prenons *L'insoutenable légèreté de l'être* : temps, hasard, nécessité, amour, mort, trahison, bonheur, kitsch ou faiblesse sont transformés simultanément à travers les différents prismes existentiels et par des discours dont chacun les investit d'une connaissance particulière : érotique, politique, musicale, onirique, philosophique, étymologique et ainsi de suite.

La troisième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être*, au titre significatif de «Mots incompris», représente sans doute la forme la plus «condensée» de cet enjeu polysémique de l'art de l'ellipse chez Kundera : un «petit lexique de mots incompris», divisé lui-même en trois séries, s'enchevêtre ici avec le récit de Franz et de Sabina, soulignant ainsi doublement cet «abîme de malentendus sémantiques» sur lequel se fonde leur histoire amoureuse. De plus, certains mots de ce lexique (beauté, trahison, faiblesse) résonnent, en signe de malentendu généralisé et d'imposture sémantique de l'époque, à travers tout le roman. Ainsi, par exemple, le mot «faiblesse», relié dans le «lexique» à une réflexion sur l'amour physique, montre une toute autre signification dans le récit de Tereza et, à travers elle, dans l'histoire de son pays occupé.

Mais ce « lexique de mots incompris » (fidélité, amour, trahison, beauté, faiblesse, musique, etc.) restitue déjà en lui-même au langage son ambiguïté perdue. Que signifient ces mots ? Chacun pense le savoir, avoir sa vérité là-dessus et pourtant, en lisant Kundera, cette vérité se diffracte et se décompose en plusieurs vérités relatives pour redonner à chacun de ces mots son relief de possibilités polysémiques. Pour Franz et Sabina, les mêmes mots signifient des choses diamétralement opposées, les deux sens contraires étant aussi vrais, aussi faux, l'un que l'autre.

Tout se passe ici comme si chacun de ces mots clés ressemblait au « chapeau melon » de Sabina⁵ : « Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre fleuve sémantique : le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, un cortège d'écho) toutes les significations antérieures. » (*ILE*, p. 131) Il en va ainsi de l'art de l'ellipse dont le chapeau de Sabina pourrait bien être la métaphore. Dans chacun de ces mots, dans chaque changement de thème ou motif et dans chaque discours qui les traverse, Kundera fait surgir un nouveau sens qui fait résonner, comme dans une partition musicale, les

5. Le *chapeau* : voilà l'un des motifs dont les variations traversent l'œuvre entière de Kundera pour signifier le *rire* qui surgit de la frontière même entre mémoire et oubli : je pense au chapeau sur la tombe de Passer (*LRO*) qui provoque un fou rire dans la foule empreinte de sérieux au cours d'un cérémonial funèbre, ou encore à la chapka de Clementis du même roman, seule chose restée, tel un signe grotesque, sur les photographies dont on a effacé Clementis ; mais je pense aussi au chapeau qu'on retrouve dans *L'immortalité* lors de la rencontre de Beethoven et de Goethe avec l'impératrice ainsi qu'au petit chapeau de nuit que Goethe arbore en riant de son « immortalité » pour se moquer de Bettina.

significations des notes précédentes et de celles à venir. Bref, l'art de l'ellipse participe à la structure de *remémoration* globale de l'œuvre comme l'un des remparts contre « l'oubli de l'être » que seule l'interrogation romanesque peut saisir dans toute son ampleur.

Polyphonie romanesque

L'ambition romanesque d'une *somme de connaissances* ou *synthèse gnoséologique* des romanciers de l'Europe centrale dont Kundera se réclame explicitement exige une économie discursive particulière. Au terme par trop « encyclopédique » de *polyhistorisme* que Broch utilise à propos de tels romans, Kundera préfère celui de *polyphonie* qui doit se comprendre comme une écriture composée de discours normalement autonomes, tel le discours philosophique, historique, politique, onirique, érotique, étymologique, poétique, scatologique et ainsi de suite. L'objectif d'une telle polyphonie est l'intégration maximale de ces divers discours et de leurs sphères de connaissance dans la structure d'un même roman. Or, c'est pour sauvegarder l'équilibre et la légèreté architectoniques d'une telle complexité narrative et discursive que Kundera recourt précisément à l'ellipse. Sans cet art aphoristique par excellence, le complexe réseau de lignes narratives et discursives ne pourrait maintenir l'équilibre nécessaire à l'unité du roman et risquerait de déborder l'écriture romanesque elle-même. Sans l'ellipse, sans ses « notes essentielles », la *méditation ludique* risquerait de passer du côté d'une réflexion purement philosophique⁶.

6. D'ailleurs, même dans les fascinants romans de Musil et de Broch qui offrent l'exemple de synthèses incomparables dans la produc-

Cependant, Kundera, pas plus que Broch ou Musil d'ailleurs, ne peut être qualifié de romancier *polyphonique* qu'à la condition de distinguer son économie discursive particulière de la « multiplicité des voix et consciences équipollentes » telle que Bakhtine la définit dans son célèbre ouvrage sur Dostoïevski, ou encore de celle que mettent en pratique, par exemple, certains romans de Soljenitsyne. Le projet des romanciers d'Europe centrale est à la fois plus complexe et différent. Plus complexe dans la mesure où la réflexion philosophique s'intègre au récit et le « réel » au rêve dans un même mouvement contrapuntique. Différent quant à la conception même de la « conscience ». Comment parler chez Kundera de « consciences équipollentes » quand on sait que ses héros ne sont que des objets de leurs propres illusions et erreurs, qu'ils ne sont que des *pseudo-consciences* qui prennent souvent leur point de vue particulier pour LA vérité unique de l'histoire. La « vérité de l'histoire » romanesque reste *voilée* à ses protagonistes. Elle ne se montre dans toute sa relativité et complexité qu'au lecteur qui est le seul à connaître la structure globale du roman. *La plaisanterie* reste à cet égard l'exemple le plus explicite dans la mesure où aucun des quatre narrateurs ne sait rien des discours des trois autres, de sorte qu'aucun d'eux ne connaîtra jamais toute la vérité sur l'histoire de Ludvik. Le lecteur, par contre, peut

tion de la première moitié du xx^e siècle, l'équilibre architectonique n'arrive pas toujours à se maintenir. Dans *Les somnambules* de Broch, par exemple, la réflexion philosophique relève parfois d'une narration indépendante du récit romanesque à telle enseigne que certains chapitres pourraient, à la rigueur, en être excisés sans dommage sensible pour la cohérence du récit, en raison du procédé d'une simple *juxtaposition*, perdant ainsi clairement leur caractère hypothétique d'un essai *spécifiquement romanesque* si caractéristique des romans kundériens.

déduire la vérité de la confrontation ironique de ces discours et découvrir ainsi que la « vérité » de tout un chacun ne représente qu'un fragment dans une vaste mosaïque de connaissances et de vérités *relatives*, agencées justement par la *polyphonie*. D'ailleurs, la critique du langage et de la communication modernes qu'une telle polyphonie discursive implique ne se laisse appréhender chez Kundera qu'à partir de la structure globale de l'œuvre et nullement à travers la conscience d'un sujet particulier, qu'il soit personnage ou narrateur.

La « subjectivité objectivée » du narrateur

Je m'étonne souvent d'entendre tant de lecteurs, pourtant admiratifs de Kundera, lui reprocher ses interventions dans le récit. Sont-ils irrités de la même façon par les libertinages du narrateur chez Rabelais, Cervantes ou Sterne et Diderot ? Une constatation s'impose d'emblée : que le narrateur kundérien dévoile au lecteur les ficelles de son jeu formel, qu'il commente, contredit ou complète ponctuellement la réflexion de ses personnages ou qu'il reprenne l'un de leurs thèmes existentiels dans un *essai spécifiquement romanesque*, il maintient toujours une *distance ironique* entre lui et ses ego imaginaires aussi bien qu'entre lui et Milan Kundera, personne biographique. La voix du narrateur kundérien abandonne ainsi délibérément, ne serait-ce que par un ton auto-ironique, toute notion d'autorité en matière de « vérité » et réclame seulement d'être une voix parmi tant d'autres dans la gamme romanesque.

Le *ludisme* du narrateur, tel que réactualisé dans les romans de Kundera, sonne la fin définitive du narrateur objectif, anonyme et omniscient, et aussi de l'injonction

qui oblige l'auteur à s'effacer au maximum de son œuvre. Le narrateur kundérien réclame de nouveau, et à haute voix, ce plaisir oublié d'être un personnage à part entière, doté de sa propre *subjectivité méditative*. Cette subjectivité ne doit en aucun cas être confondue, et Kundera le souligne de multiples façons, avec la subjectivité du narrateur d'un texte de *confession* (autobiographies, journaux intimes, etc.) dans lequel l'auteur livre au monde les recoins les plus secrets de « l'unicité » de son propre *moi*, répondant ainsi plus souvent à l'esprit *graphomane* de notre époque qu'à l'esprit *ironique* du roman. La « subjectivité » du narrateur kundérien se mesure, au contraire, à la distance ironique entre sa réflexion et celle des personnages⁷, mais surtout, et paradoxalement, à l'intégration de sa *réflexion subjective* à la *structure sémantique objective* du roman. Qu'elle s'exprime par une intervention directe dans le récit d'un protagoniste ou sous la forme d'un *essai spécifiquement romanesque*, chacune de ses digressions reste contrapuntiquement reliée à la « structure thématique » du roman et, par-delà, à celle de toute l'œuvre. Le narrateur participe ainsi activement à la synthèse cognitive et ludique qui constitue l'essence même de l'esthétique de la variation kundérienne.

Grâce à la structure contrapuntique et ironique de ses romans, Kundera coupe court également à toute possibilité d'identification entre sa personne *biographique* réelle et l'auteur-narrateur de ses romans. Car même lorsque ce dernier se nomme « Milan Kundera », comme

7. Ce qui le différencie, par exemple, de *L'homme sans qualités* de Musil ou encore du *Docteur Faustus* de Mann où la réflexion est attribuée au héros principal. Voir Helena Koskova, « Kunderova poetika romanu », *PROMENY (Métamorphoses)*, New York, Czechoslovak Society of Arts and Sciences Inc., 28-01-1991.

il le fait dans *Le livre du rire et de l'oubli* et dans *L'immortalité*, c'est d'un *personnage nommé Kundera* qu'il s'agit évidemment. Autre façon d'explorer les possibilités existentielles et narratives de l'auteur, autre façon de mystifier son lecteur. La fin de *L'immortalité* reste le meilleur exemple d'une telle mystification, plaisir dont les romans «réalistes» qui obéissent à l'impératif de vraisemblance nous ont quelque peu déshabitués. Ainsi, la scène narrative de «La célébration» dans laquelle l'auteur-narrateur se transforme en personnage qui rencontre — comble de hasards don-quichottesques — Laura et Paul, ses propres *personnages expérimentaux*, permet à Kundera-auteur de tenir un rôle dans son propre jeu romanesque, tout en faisant un clin d'œil moqueur au lecteur. Surtout à quelque lecteur «absolument moderne» qui rechercherait dans son roman (comme le fait Paul) des indices biographiques plutôt qu'esthétiques.

Jeu de polyphonie et de variation ⁸

Du *jeu synthétique* que Kundera met en œuvre entre la polyphonie et la variation pour déconstruire le temps

8. Cette section est une version largement remaniée et élargie de mon article publié dans *L'Infini*, n° 5 (1984) sous le titre «L'esthétique de la variation romanesque» (p. 56-63). Je me suis efforcée ici de modifier mon texte écrit en 1984 d'autant plus que, par un pur hasard, j'ai retrouvé son plagiat intégral dans le livre en polonais de M. Jacek Illg, *W kregu powiesci Milana Kundery* («Universitas», Studia Batoriana NR 2, Krakow, 1992; voir les pages correspondantes à mon texte 134-141), et cela sans aucune référence à mon article, sans même une mention bibliographique. Il ne s'agit en l'occurrence nullement d'une simple «circulation d'idées», mais bien d'une «répétition mimétique». Car, j'ose l'espérer, la reprise littérale d'un texte dans une autre langue, en dépit du «modeste» changement du «je» en «on», ne

de l'histoire romanesque par des procédés différents dans chacun de ses sept romans, *La plaisanterie* et *Le livre du rire et de l'oubli* fournissent des illustrations extrêmes. Prenons pour commencer *La plaisanterie* qui constitue un cas particulier dans la création romanesque de Kundera dans la mesure où ce sont les protagonistes qui se partagent la narration. En effet, chacune des six premières parties du roman appartient à un seul des quatre protagonistes-narrateurs. Chacun de ces récits apporte des points de vue différents sur l'*histoire* de la plaisanterie vécue par Ludvik qui devient ainsi le personnage principal du roman. Mais chacun des quatre discours appartient en même temps à un autre registre de connaissance dont seul l'agencement compositionnel fournit la *somme* : le discours évangelico-mythique de Kostka accuse de temps en temps un caractère de sermon ; celui de Jaroslav tourne à l'essai musicologique ; le discours idéologico-sentimentaliste et on ne peut plus kitsch de Helena contraste avec le discours analytico-politique du sceptique Ludvik. Dans la septième et dernière partie du roman, on assiste de plus à une *polyphonie* accentuée : Ludvik, Helena et Jaroslav s'y partagent la narration dans un crescendo où récits discontinus et voix entremêlées sont soumis à un rythme narratif de plus en plus accéléré. Ce jeu avec les rythmes narratifs et émotionnels hétérogènes que Kundera utilise dans tous ses romans tient lieu, ici comme ailleurs, du traditionnel crescendo dramatique d'une intrigue linéaire.

suffit pas encore à transformer une répétition mimétique en *variation*... À moins, bien sûr, de se prendre pour Pierre Ménard et de vouloir de réécrire le *Don Quichotte* mot à mot dans l'espoir de lui donner une tout autre signification. Kundera se doute-t-il à quel point il a raison en suggérant que, dans ce bas monde, tout n'est que répétition ? !...

En fait, dans ce roman, le *récit* laisse déjà entrevoir un travail beaucoup plus subtil qui fait de la « plaisanterie », en tant qu'élément d'intrigue, l'objet-thème des transformations variationnelles. L'exemple parfait du procédé qui consiste à *envelopper* plutôt qu'à développer l'intrigue, pour reprendre la célèbre expression de Musil. L'unité architectonique de ce roman, désigné par la critique comme un « symposium narratif », relève bien d'une synthèse entre polyphonie et variation. En effet, la variation sur le thème de la « plaisanterie » disloque la progression de l'histoire (et de l'Histoire !) en la démasquant, avec un éclat de rire, comme une *imposture sémantique* et chronologique. L'une des premières formes expérimentales du jeu kundérien avec le temps de l'histoire romanesque et de la « vengeance » romanesque sur l'Histoire tout court.

Tous les procédés par lesquels Kundera agence sa *méditation ludique* sur l'existence humaine — rencontre de temps et de discours hétérogènes, lignes narratives entrecroisées, variation thématique, dislocation de linéarité et de causalité — sont mobilisés dans ce roman. Son art elliptique y est aussi présent. En un seul mot clé, « plaisanterie », Kundera condense toute l'expérience de ses héros et, par-delà, la spécificité de la connaissance centre-européenne : l'expérience individuelle et collective d'une Histoire transformée en « système de plaisanteries », système devenu à son tour l'objet principal de la dérision romanesque. « Alors qui s'était trompé ? » se demande Ludvik vers la fin du roman.

L'histoire elle-même ? La divine, la rationnelle ? [...] Et si l'histoire plaisantait ? À cet instant, j'ai compris moi-même qu'il m'était impossible d'annuler ma propre plaisanterie, quand je suis moi-même et toute ma vie inclus dans une plaisanterie beaucoup plus

vaste (qui me dépasse) et totalement irrévocable. (*PL*, p. 415)

La variation et son caractère phénoménologique

Tous les exemples du fonctionnement de *l'esthétique de la variation* romanesque, avec son pari de synthèse à la fois ludique et cognitive, illustrent bien le caractère *phénoménologique* de ce mode d'exploration de l'existence. Cela ne signifie nullement que la variation kundérienne, même lorsqu'elle emprunte le chemin du discours philosophique ou critique, procède ou débouche sur un système, bien au contraire. D'ailleurs, la pensée phénoménologique de Husserl reste avant tout une pensée ouverte. Sa « réduction eidétique » consiste aussi en une *variation imaginaire* qui révèle l'essence de l'objet ou d'une situation à travers de multiples variations. Ce mode *phénoménologique* d'interrogation de l'identité de l'homme que poursuit sans relâche la variation romanesque de Kundera n'est certes pas étranger à son expérience spirituelle centre-européenne. Car là plus encore qu'ailleurs, l'homme ne retrouve plus ses anciennes valeurs, ne se reconnaît plus dans son image, n'est plus identique à lui-même. Aussi, son *moi* se fissure, son récit se brise de multiples façons, sa perspective devient plurielle. Ce n'est donc pas un hasard si dans un tel contexte socioculturel, entériné déjà par la Première Guerre mondiale, s'élabore l'ambition romanesque d'une somme gnoséologique en opposition à la crise des valeurs européennes constatée aussi bien par Husserl que par Broch et Musil. « L'héritage décrié de Cervantes », premier chapitre de *L'art du roman*, commence de façon significative justement par un rappel de Husserl et de son discours

sur la « crise de l'humanité européenne ». Cependant, si la trajectoire *cognitive* de la variation kundérienne s'inscrit directement dans le prolongement de cette expérience, c'est grâce au principe *elliptique* et *ludique* qui dynamise son voyage de connaissance que Kundera redonne au roman sa légèreté et son humour formels tant admirés chez Sterne et Diderot⁹.

L'exploration phénoménologique de l'existence consiste également dans la *répétition* protéiforme d'un thème, d'une situation, d'un mot. Tout semble être pareil et s'avère pourtant différent à chaque reprise, jeu au-delà duquel s'esquisse une logique ludique de « répétition et différence ». Le développement du thème des anges qu'orchestre le narrateur du *Livre du rire et de l'oubli*, accuse fortement ce caractère phénoménologique de la variation. En effet, le thème des anges sur l'île où Tamina trouve la mort est précédé par une variation dans la troisième partie du roman. Cependant, là encore, le thème est transformé au point de paraître comme sa propre négation : le récit des « anges » dominé dans la

9. Broch et Musil ne sont pas les seuls à chercher une nouvelle forme pour le roman. Ladislav Klima, contemporain tchèque de Kafka, rêve d'une synthèse romanesque en évoquant, comme le fait aujourd'hui Kundera, l'humour formel de Sterne : « La forme qu'on a jusqu'à présent donnée au roman est trop étroite, écrit Klima en 1910. La création d'une forme nouvelle, libre, qui se permette tout et au-dessus de laquelle se fasse partout entendre le rire moqueur du scepticisme souverain et divin n'est qu'une question de temps — Tristram Shandy à la énième puissance. Comme Wagner l'a fait pour l'opéra, le roman pourrait être refondu en une forme littéraire universelle : il est un récipient bien plus approprié qu'un ouvrage théorique à l'inclusion de la totalité des manifestations de la vie spirituelle ; dans l'ouvrage théorique il y a moins de place pour les éléments littéraires que dans le roman pour les éléments théoriques. » Ladislav Klima, *Ce qu'il y aura après la mort*, Paris, Éd. de la Différence, 1988, p. 314.

sixième partie par le thème de l'*oubli* désigne dans le miroir de la troisième partie sa face inversée, le *rire*. Les deux sont travaillés par la polyphonie à travers plusieurs discours hétérogènes. C'est ainsi que la variation dévoile au carrefour de ses diverses transformations l'essence même d'une situation et d'un thème : sa pluralité et son ambiguïté intrinsèques.

En subissant de nouvelles métamorphoses tout au long de son développement variationnel, chaque thème de Kundera s'enrichit de nouvelles significations, au point de s'élever de simple catégorie thématique en une *métaphore existentielle ou phénoménologique*, terme que Kundera utilise à propos de Kafka dans *Les testaments trahis*. De tels passages de catégorie sémantique à catégorie phénoménologique à travers toute l'œuvre (pensons au thème de la plaisanterie, du rire, de la frontière, du kitsch ou encore du chemin) permettent le télescopage de l'individuel et du collectif qui relève de la *coexistence* des temps historiques et individuels différents.

Le développement du thème en métaphore *phénoménologique (existentielle)* par la répétition variationnelle peut même se manifester par la récurrence d'un seul mot, ce dont la « plaisanterie » reste le meilleur exemple : au moment où Ludvik réfléchit sur l'inféodation de sa propre plaisanterie à un « système de plaisanteries », celui de l'Histoire elle-même, ce mot est répété jusqu'à sept fois dans un seul paragraphe. De par cette *répétition*, la « plaisanterie » peut prétendre au statut d'une catégorie « phénoménologique » bien particulière, celle d'une synthèse de connaissances spécifiquement romanesques acquises tout au long du parcours textuel. La nouvelle traduction française de *La plaisanterie* a donc été d'autant plus nécessaire que, à l'inverse de la première, elle ne remplace pas ce mot clé par des équivalents : blague,

rigolade, facétie, canular, jeu... En effet, ce malencontreux effort stylistique *trahit* le fondement même de l'esthétique variationnelle de Kundera : il rabaisse le thème même de la plaisanterie à un simple élément décoratif de l'action, produisant de surcroît un contresens puisqu'il réduit la pluralité de sens que ce thème acquiert au sein de la structure romanesque à une anodine série synonymique. « Réflexe de synonymisation » (p. 130) de bien des traducteurs, lance Kundera dans *Les testaments trahis* à propos de l'œuvre de Kafka, avant de s'écrier avec lui : « Ô messieurs les traducteurs, ne nous sodonymisez pas ! » (p. 132)

Stratégie de Chopin

Si dans *La plaisanterie* le travail polyphonique pouvait sembler dominant, *Le livre du rire et de l'oubli* désigne d'emblée la variation comme principe même de la composition romanesque : c'est

[...] un roman sur Tamina et, à l'instant où Tamina sort de la scène, c'est un roman pour Tamina. Elle est le principal personnage et le principal auditeur et toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire, et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir. (*LRO*, p. 193)

À sa parution, *Le livre du rire et de l'oubli* a déclenché une polémique à propos du *genre* romanesque : peut-on parler de roman quand seules les quatrième et sixième des sept parties du livre sont reliées par le même personnage (Tamina), alors que les cinq autres parties racontent l'histoire de protagonistes différents qui ne se connaissent pas, ne se rencontrent jamais et qu'aucun lien événementiel ne lie ? À l'évidence, la cohé-

rence de ce roman repose exclusivement sur l'unité thématique, c'est-à-dire sur quelques mots-thèmes travaillés à travers des points de vue et discours différents. Il s'ensuit que Tamina (contrairement à Ludvik) n'est le personnage principal du *Livre du rire et de l'oubli* que dans la mesure où c'est à travers elle que le narrateur, en unique opérateur sémiotique, *cristallise* le mieux le thème conducteur de toute la composition romanesque, thème de l'oubli.

Cela dit, ce roman n'est ni le seul ni le premier à être composé comme une « répétition sérielle ». *Risibles amours*, on le sait, repose sur une composition sensiblement analogue à celle du *Livre du rire et de l'oubli*. Reçu comme un « recueil de nouvelles », *Risibles amours* ne soulève aucune critique d'ordre générique. Or, si on compare ces deux romans, leur parallélisme compositionnel (que Kundera souligne lui-même) semble évident : leurs quatrième et sixième parties sont également reliées par un même personnage, le docteur Havel pour le premier et Tamina pour le second. Au même titre que cette dernière, le docteur Havel devient également le personnage principal de ce roman dans la mesure où son *thème existentiel*, le clivage entre amour et érotisme, est l'objet principal du *jeu* que toutes les autres histoires d'« amours risibles » varient à leur guise. La catégorie sémantique centrale de ce premier roman, explicitée comme toujours chez Kundera par son titre, devient de surcroît la situation existentielle privilégiée de l'interrogation variationnelle dans toute l'œuvre de Kundera. Cela me permet de la lire aussi comme une exploration phénoménologique de l'amour *européen*. En renversant la perspective de ma propre lecture, je m'aperçois que tous les thèmes et motifs majeurs que la variation kunderienne reprend, en les amplifiant, d'un roman à

l'autre, se trouvent déjà en germe dans *Risibles amours*. Rire, mémoire, oubli, beauté, frontière, identité, double exposition, jeu donjuanesque et amour, accélération de l'histoire, accord catégorique avec l'être, image et identité, corps et âme ou encore pudeur et impudeur esquissent déjà ici la «thématique structurelle» de toute l'œuvre à venir.

En intégrant à la structure romanesque des formes *a priori* non romanesques, en l'occurrence la nouvelle, la composition de *Risibles amours* et du *Livre du rire et de l'oubli* permet à Kundera d'explorer une des possibilités esthétiques pour «redéfinir et élargir» les limites du genre romanesque. Dans son essai *Les testaments trahis*, Kundera précise à propos du *Livre du rire et de l'oubli* :

[...] en donnant à chaque partie le caractère d'une nouvelle j'ai rendu inutile toute la technique apparemment inévitable de la grande composition romanesque. J'ai rencontré dans mon entreprise la vieille *stratégie de Chopin*, la stratégie de la *petite composition* qui n'a pas besoin de passages a-thématiques. (Est-ce que cela veut dire que la nouvelle est la petite forme du roman? Oui. Il n'y a pas de différence ontologique entre nouvelle et roman, alors qu'il y en a entre roman et poésie, roman et théâtre [...]. (*TT*, p. 198-199)

Le pari de (re)trouver une «forme romanesque d'une liberté quasi illimitée» (*AR*, p. 107), que Kundera poursuit *programmatically* du premier au dernier de ses textes, trouve ici une réalisation parfaite : la composition romanesque elle-même figure cette *frontière* sur laquelle discours et genres littéraires hétérogènes ont également droit de cité et à travers laquelle la connaissance suit le chemin du *hasard* et de l'*imagination*.

D'ailleurs, cette liberté formelle permet aussi à Kundera de traverser cette *frontière* entre le roman et

d'autres genres littéraires en sens inverse : si *La valse aux adieux*, l'unique roman composé en cinq et non en sept parties, se lit comme une variation romanesque sur le vaudeville, la pièce *Jacques et son maître* est, au contraire, une variation théâtrale du genre romanesque. S'ajoute à cela, comme je l'ai déjà montré en parlant de *L'art du roman*, la proximité entre la sémantique romanesque et celle des écrits critiques de Kundera, proximité dont *L'immortalité* et *Les testaments trahis* témoignent admirablement. Tout cela me permet de lire l'ensemble de l'œuvre de Kundera comme un grand « hommage à la variation » en tant que mode d'exploration phénoménologique de l'existence le plus poétique qui soit, le plus apte aussi à saisir l'être dans toute sa complexité et son ambiguïté intrinsèques.

Variations contre l'oubli

Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la vie de Tamina et, par ricochet, celle de tous les autres protagonistes — mais aussi le parcours de la variation — se résument à une « lutte contre l'oubli ». Cette émigrée tchèque tente désespérément de récupérer les « lettres perdues » de son mari défunt, car elle croit pouvoir échapper de cette façon à l'oubli qui recouvre progressivement son passé le plus intime. C'est en vain qu'elle tente d'évoquer les surnoms que la tendresse de son mari imaginait alors pour elle et elle ne peut accepter que « ce qu'elle qualifiait d'inoubliable pût être oublié » (*LRO*, p. 135). Elle s'accroche à ces « lettres perdues » comme on s'accroche à l'espoir de la vie. C'est en vain aussi qu'elle exerce sa « technique particulière de remémoration » qu'elle a mise au point et qui consiste à remodeler mentalement,

comme l'esquisse d'un tableau, le visage d'un homme assis en face d'elle pour le faire ressembler à l'image de son mari qui, irrémédiablement, s'efface de sa mémoire.

Cette aventure de l'oubli vécue par Tamina dans la quatrième partie du livre subit dans sa sixième partie intitulée « Les anges » une triple variation qui prend la forme de trois récits dénués de toute unité d'action : récit sur Tamina transportée sur l'île où règnent les enfants-anges sans mémoire ; Prague et la Bohême ; enfin la mort du père aphasique. Cette mort éclaire rétrospectivement ce que le père de l'auteur-narrateur tentait de lui dire au sujet de la variation chez Beethoven. Or, ces trois récits par leurs entrelacs synthétisent *simultanément* trois formes de discours (onirique, historique et autobiographique) qui dotent en plus le roman de sa dimension polyphonique. Mais ce n'est pas tout, car la variation se spécifie, on le sait, par le fait que des motifs se font écho d'un récit à l'autre pour tisser une structure contrapuntique complexe. Ainsi, par exemple, l'oubli des noms doux du passé amoureux de Tamina répond à l'oubli qui hante Prague. La ville de Tamina — et de Kafka — devient une « ville sans mémoire » où un vaste « oubli organisé » efface les noms des rues, nivelle la culture du peuple qui l'habite et occulte les œuvres qui y ont vu le jour. Ce thème de « l'oubli organisé » poursuit d'ailleurs son chemin pour arriver à son paroxysme dans *L'immortalité* : l'univers imagologique situe ce roman au-delà de l'Histoire, au-delà des idéologies et aussi au-delà de la mémoire, dans un royaume où on a déjà « oublié l'oubli »... celui-là dont *Le livre du rire et de l'oubli* n'était qu'une préfiguration onirique.

Je pense, bien sûr, à l'oubli qui envahit Tamina. La variation se fait *onirique* pour nous livrer probablement la plus terrifiante des visions kundériennes de cet « oubli

organisé» qui investit même notre langage. Kundera place ce récit onirique (le mot « cauchemardesque » serait plus précis) dans une île *utopique* dont le statut temporel est, cela va sans dire, indéfini : à la fois île du passé, du présent et du possible... Cette île, qui, incidemment, trouve son contrepoint dans l'île de Daphnis et de Chloé dans la dernière partie du même roman, fait intervenir des jeux qui se muent en un système à la fois uniforme et meurtrier : sans passé, sans mémoire, l'oubli est scandé par des comptines vides de sens, exprimées dans un langage qui oblitère jusqu'au nom de Tamina alors que celle-ci espérait retrouver ses noms passés. Quoi d'autre que la mort aurait-elle pu trouver, elle, dont le corps à la mémoire d'adulte devient inutile et même monstrueux (son seul nom ici sera « tétons ») dans cet univers au temps figé en extases éternelles ? Elle ne peut guère partir car, en perdant son nom, elle perd aussi son dernier lien avec l'humanité... J'aimerais appeler ce récit sur Tamina « La disparue ». Car, au-delà du monde utopique qui signe la mort de Tamina, je ne cesse de percevoir une autre utopie, aussi magistrale que prémonitoire : le fantasmagorique « théâtre d'Oklahoma » du premier roman de Kafka connu sous le titre de *L'Amérique* ! Tamina et Karl Rossman se perdent tous les deux dans de grands théâtres de « l'oubli organisé », qu'ils se nomment Idylle, Utopie ou Imagologie ; théâtres grotesques s'il en est, où on réduit le nom et l'identité d'une personne à sa seule fonction.

Mais revenons à Tamina dont le thème existentiel, développé dans les quatrième et sixième parties, connaît de nouvelles variations dans les autres parties du livre. Ainsi, « les lettres perdues » de Tamina évoquent la première partie du roman, intitulée également « Les lettres perdues » et où Mirek, un autre personnage, tente lui

aussi de récupérer des lettres d'amour qu'il avait jadis écrites à une amie. Mais tandis que les lettres de Tamina doivent servir (du moins l'espère-t-elle) à recomposer le langage disloqué par l'oubli, celles que cherche Mirek sont destinées, au contraire, à effacer ce passé dont il a honte à présent. Ce procédé de renversement, loin de se limiter chez Kundera à l'analogie accompagnée d'une simple substitution de personnages, atteint le statut d'une véritable exploration gnoséologique du thème à travers ses multiples transformations sémantiques comme formelles, textuelles et intertextuelles. Le thème de l'oubli, relié à la correspondance amoureuse et à la graphomanie, par exemple, sera repris sous de nouvelles formes à travers la correspondance entre Goethe et Bettina von Arnim dans *L'immortalité*.

Jeu avec l'intrigue

Dans les romans de Kundera, le parcours *mnésique* de la variation prend les allures d'un *jeu* avec (contre) le temps du récit et cela, même dans le cas de *La valse aux adieux* basé pourtant sur une intrigue solide. Pour Kundera, ses thèmes sont « travaillés sans interruption *dans* et *par* l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter l'histoire, il devient plat » (AR, p. 107). Bien sûr, l'importance de ce travail dépasse de loin une simple question d'intérêt de l'histoire racontée. La *valeur esthétique* de ce jeu relève chez Kundera tout autant du processus de déconstruction et de démythification de l'histoire romanesque que de son caractère *polymorphe*. Poussé à son degré extrême dans *L'immortalité*, ce jeu défie toutes les « conventions » auxquelles pouvait s'attendre le lecteur.

Mais qu'en est-il de *La valse aux adieux* qui repose sur un archétype formel différent des autres romans de Kundera : « [...] absolument homogène, sans digressions, composé d'une seule matière, raconté sur le même tempo, il est très théâtral, stylisé, fondé sur la forme du vaudeville. » (AR, p. 119) Pourtant, il ne s'agit pas ici non plus d'une intrigue causale et vraisemblable mais bien *vaudevillesque*, basée sur un réseau de coïncidences motiviques et de hasards don-quichottesques aussi invraisemblables que divertissants. En jouant avec les « artifices vaudevillesques » de l'intrigue, ce roman détruit, pour reprendre les termes de Kundera, « le pacte de la vraisemblance » avec le lecteur des romans « réalistes » et renoue clairement avec le *ludisme* du *premier temps* de l'histoire du roman européen. Les deux enjeux de la variation kundérienne (ludique et cognitif) trouvent ici une synthèse parfaite dans la mesure où ce roman, qui badine avec l'amour comme avec la mort, est aussi un roman *divertissant*. « Unir l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme, c'est mon ambition depuis toujours », dit Kundera avant de souligner qu'au-delà de cette ambition purement artistique il vise, avant tout, la découverte du paradoxe humain :

L'union d'une forme frivole et d'un sujet grave dévoile nos drames (ceux qui se passent dans nos lits ainsi que ceux que nous jouons sur la grande scène de l'Histoire) dans leur terrible insignifiance. (AR, p. 121)

Si Kafka entre dans l'histoire du roman par la « porte vaudevillesque » avec *Amérique* comme le suggère Kundera, lui-même y entre par cette même porte avec *Risibles amours* et l'ouvre de façon marquée au centre de ses sept opus romanesques : trois romans en sept mouvements, un roman vaudevillesque en cinq mouvements et de nouveau trois romans en sept mouvements...

Coïncidence poétique, composition secrète ou passion arithmétique ? Quoi qu'il en soit, je vois dans la note vau-devillesque de *La valse aux adieux* la « pliure » même de toute sa partition romanesque placée sous le chiffre sept, centre *par excellence* du rire et de l'ironie de la « comédie humaine de la répétition » que met en scène son œuvre.

Contrairement aux autres romans, *La valse aux adieux* ne couvre que cinq jours qui correspondent à ses cinq parties. Le récit raconte l'histoire de la grossesse de Ruzena, personnage autour duquel gravitent sept autres protagonistes, tous reliés à elle par le développement de quelques thèmes et motifs marqués par la problématique explicite de la répétition : amour/procréation, vie/ mort, paternité/maternité, responsabilité/irresponsabilité, sans oublier le thème du crime. Tous les personnages sans exception sont confrontés à l'illusion sur leur *libre arbitre* que le jeu de coïncidences les plus invraisemblables éclaire comme autant de leurres d'un « récit lunaire » qui, de surcroît, se place sous la répétition motivique de la couleur *bleue*, messagère de la mort (pilule bleue, chemise de nuit bleue, auréole bleue, etc.). Une fois de plus, seul le lecteur connaît toutes les ficelles de ce jeu d'illusions et d'aveuglements, le seul à savoir que l'intrigue n'est ici qu'un théâtre de simulacres et de renversements où l'adieu à la mort (Jakub qui se débarrasse de sa pilule) signale en fait l'adieu à la vie (celle de Ruzena). La vie et la mort se rejoignent dans le « ventre de Ruzena » dont la grossesse, son « unique billet d'entrée dans la vie » n'est en fait qu'une « mort masquée ».

La syntaxe narrative de ce petit chef-d'œuvre à la fois horrible et comique suit le déplacement *spatial* de ses protagonistes exactement comme s'il s'agissait d'une valse, danse à *trois* temps. Car toute la narration semble placée sous le chiffre trois qui, on le sait, détruit la pola-

rité du chiffre deux et ouvre l'exploration thématique sur la *pluralité* : trois hypothèses pour se débarrasser de Ruzena, trois sujets de conversation entre Klima et Bertlef, trois raisons pour lesquelles l'infirmière Ruzena n'aime pas les curistes, trois regards posés sur Ruzena par trois hommes, l'après-midi de Kamila avec « trois faunes », trois suspects envisagés par l'inspecteur sont ici autant de marques de l'éclatement de toute binarité. Mais il y a surtout les trois chambres que le narrateur éclaire tour à tour comme une scène de théâtre où trois couples font l'amour en même temps, dans le même hôtel, comme un adieu en trois variations, adieu à la vie, à l'amour et au désir.

Le temps du discours contre le temps du récit

Dans *La vie est ailleurs*, l'histoire romanesque consiste en une « biographie » du poète Jaromil, entièrement racontée à la troisième personne. Cependant, la deuxième et la sixième parties du roman ruinent, chacune à sa façon, cette « biographie » du poète en déjouant librement le temps du récit et de l'Histoire. La narration de la deuxième partie est attribuée à Jaromil lui-même, dont le « récit fantastique » sur Xavier, son propre ego imaginaire (!) ouvre dans le roman une brèche *onirique* qui éclaire tous les agissements subséquents du poète Jaromil comme une suite de gestes on ne peut plus grotesques. Présenté comme une tentative romanesque de Jaromil avant qu'il ne devienne poète, ce récit surréaliste se compose de trois rêves enchevêtrés sur la liberté de Xavier, rêves qui représentent autant de contrepoints ironiques aux actions de notre poète lyrique. L'écho de ce récit onirique retentit d'ailleurs à brûle-pourpoint dans

la dernière partie du roman où Jaromil agonisant rencontre Xavier, son personnage imaginaire. Kundera suggère ainsi clairement que la vie et la mort du poète Jaromil ne sont qu'une risible parodie de ses propres rêves lyriques.

La sixième partie du roman interrompt l'action de l'histoire romanesque d'une façon plus radicale. Le narrateur « suspend » le récit de la mort de Jaromil (« Entendez-vous la mort qui piaffe d'impatience au loin ? » [VIE, p. 428]) et transporte son « observatoire » narratif bien au-delà de la mort du poète. Il ouvre ainsi une « pause » dans l'histoire romanesque et une fenêtre sur un autre roman possible, avec un tout nouveau personnage, le quadragénaire hédoniste. Ce procédé sera repris par Kundera dans *L'immortalité* dont la sixième partie introduit aussi un nouveau personnage dans l'histoire romanesque, Rubens, le dernier de ses Don Juan. Ce parallélisme compositionnel est d'autant plus significatif qu'il introduit dans ces « romans dans le roman » un personnage donjuanesque dont le parcours, à l'instar de la variation, nous fait découvrir une nouvelle connaissance, un « millionième de dissemblable » de la vérité globale du roman. Car grâce à cette « pause », le narrateur éclaire d'une façon oblique ce que le récit principal ne pouvait révéler : la *vérité voilée* sur la vie érotique de la petite amie rousse de Jaromil dans le premier et sur celle d'Agnès dans le second de ces romans.

Dans la sixième partie de *La vie est ailleurs*, le narrateur attire l'attention du lecteur sur la liberté qu'il prend avec le temps du récit romanesque (liberté que ni les personnages ni les hommes ne peuvent avoir) et sur sa nouvelle façon d'inverser la perspective narrative. Cependant, le narrateur joue non seulement avec la perspective temporelle, mais aussi avec le rythme narra-

tif, de sorte que le récit « s'écoule à un rythme inverse de la vie réelle ; il ralentit » (*VIE*, p. 399), comme s'il nous faisait signe que, bientôt, il s'arrêtera définitivement. Tout se passe comme si cette pause dans le temps de l'histoire soulignait, par son instant de silence, que l'intrigue n'est qu'un mécanisme dans un jeu autrement plus important pour la structure et la signification globales du roman : voyage de la variation à l'intérieur du thème du *lyrisme*. Or, précisément, ce thème central du roman trouve, en ce sixième chapitre *donjuanesque*, dans le sens érotique comme narratif de ce terme, sa négation.

Je ne puis quitter *La vie est ailleurs* sans parler du septième et dernier chapitre qui, à la différence des autres romans de Kundera, fait coïncider la mort du héros avec la fin du texte. Y aurait-il donc tout de même un *happy end* ? Une mort digne du poète avide d'unicité ? Non, pas d'apothéose pour Jaromil, car le romancier veille à ce que d'autres destins passent par la mort du poète, illustrant à merveille une autre possibilité de son jeu variationnel avec le temps du discours contre le temps du récit. S'appuyant tout autant sur la technique elliptique que sur les changements du rythme narratif, Kundera orchestre avec brio un *collage narratif* de temps existentiels et historiques hétérogènes où toute une pléiade de poètes européens, tous contrapuntiquement reliés à Jaromil par le *code existentiel* du *lyrisme*, coexistent. Contrairement au temps de la vie de Jaromil qui se fige dans la mort, le rythme du discours s'accélère sensiblement en laissant entrevoir, dans la mort ainsi démultipliée de Jaromil, sa ressemblance avec les poètes européens pris dans le « piège du lyrisme » (celui de la poésie, de l'amour et de la révolution) et dont le parcours s'épuise dans celui de Jaromil : Jaromil *est* Lermontov, mais il *est* aussi Pouchkine, Byron, Shelley, Rimbaud,

Maïakovski, Wolker ou Halas tout à la fois. Ainsi, sa mort reflète, tel un miroir brisé d'illusions, toute l'histoire de la poésie européenne aux prises avec la lyrisation de la réalité.

En fait, le romancier réussit à faire bien plus que de simples « parallèles historiques » inscrits au revers du récit romanesque de Jaromil, car la mort de tous ces poètes convoqués au rendez-vous ultime *implose* littéralement dans le discours, parfois à l'intérieur d'une même phrase. Procédé elliptique par excellence qui transforme l'histoire de Jaromil en véritable *métaphore existentielle du lyrisme* et souligne plus que jamais le renversement de toutes les valeurs et situations dont Kundera a le secret : « Un coup de feu claqua, Lermontov porta la main à son cœur et Jaromil tomba sur le béton glacial du balcon. [...] D'ailleurs, il n'est rien de plus facile que de renverser la situation » (VIE, p. 449), dit le narrateur dans le douzième chapitre de cette partie finale avant de le terminer par deux points afin de souligner graphiquement que le chapitre suivant n'en constitue qu'une image inversée, formant ensemble une superbe comédie de répétition : « Un coup de feu claqua, Jaromil porta la main à son cœur et Lermontov tomba sur le béton glacial du balcon » (VIE, p. 450)... « Le poète meurt » et, pendant ce temps, le roman laisse éclater son « rire du diable » au sein même de la mort : un *rire polyphonique* devant l'imposture sémantique de tous les *masques lyriques* dont se pare la mort.

Polyfocalisation

Avec *L'insoutenable légèreté de l'être*, le jeu entre thèmes et histoire romanesque souligne d'une nouvelle façon la conception kundérienne du roman comme inter-

rogation de l'existence située sur la *frontière* entre l'être et l'oubli, la mémoire et l'oubli, l'être et le non-être, la légèreté et la pesanteur, la merde et le kitsch, l'attitude épique et la tentation lyrique... Les trajets des quatre protagonistes principaux ne constituent aucune intrigue linéaire, mais plutôt l'esquisse d'un tableau en constante ébullition ou, comme l'écrit Scarpetta, un « enchevêtrement calculé de lignes d'intrigues semi-dépendantes » qui ne correspondent ni à des points de vue de différentes instances narratives (*La plaisanterie*), ni à la technique réflexive d'histoires indépendantes reliées par un même thème (*Livre du rire et de l'oubli*). Comme le souligne Guy Scarpetta, ce roman repose sur un « procédé de *polyfocalisation* [qui] permet tout à la fois de décaler le temps du discours par rapport au temps de l'histoire » : les premier et cinquième mouvements sont focalisés sur Tomas, les deuxième, quatrième et septième sur Tereza, tandis que les troisième et sixième le sont sur Sabina et Franz¹⁰. Cette polyfocalisation ne permet guère de parler de « personnage principal », car les lignes narratives de ce quatuor amoureux sont en équilibre dans la structure globale du récit. J'ajouterai cependant que le septième chapitre focalise autant sur Tereza que sur son chien Karénine dont l'importance structurelle est annoncée même par le titre : « Le sourire de Karénine ». Karénine figure ici comme le *point de fuite ironique* de toute la thématique structurelle du paradoxe temporel que ce roman explore : il est l'unique « personnage » capable d'offrir une idylle à Tereza, le seul à échapper à l'insoutenable dualité du corps et de l'âme, le seul à ne pas chercher son image dans le miroir. Or, cette idylle *animale*, hors du temps humain, remplit

10. Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

cette dernière partie du roman d'une étrange tristesse amplifiée par le fait que le lecteur sait, lui, depuis la troisième partie, que Tereza et Tomas sont morts. Et comme le révèle le rêve de Tereza, la *tristesse suppose que l'on sait...*

Dans le labyrinthe du roman

Programmatiquement éclatée et diffractée au maximum, la structure de *L'immortalité* est irréductible à toute catégorisation classique. L'auteur-narrateur nous guide plus que jamais dans le processus même de sa composition où trois lignes narratives de temps hétérogènes s'interpénètrent, se disputant littéralement la *frontière* entre la réalité et la fiction, entre la vie et le roman. *L'immortalité* est sans aucun doute celui parmi les romans kundériens, mais aussi parmi les romans européens de notre siècle, qui redéfinit et élargit le plus la notion même du genre romanesque. Il se passe définitivement d'intrigue et de tension dramatique qu'il désigne d'ailleurs comme la pire des malédictions du genre romanesque. L'histoire de ce roman-frontière ne s'ouvre pas seulement aux temps de ses personnages expérimentaux, mais aussi à l'histoire séculaire de la culture européenne (vue également comme une situation existentielle de l'amour) qui tient autant de place dans la narration que le récit d'Agnès et celui de Goethe. Tandis que *La valse aux adieux*, pour donner le contre-exemple extrême, se déroule en cinq jours seulement, *L'immortalité* couvre deux cents ans d'histoire, se permettant même des digressions jusqu'au XIII^e siècle (dans la quatrième partie intitulée «Homo sentimental», le plus beau et le plus long «essai spécifiquement romanesque»

de toute l'œuvre de Kundera), toutes étant parfaitement *fondues* dans la thématique structurelle de l'ensemble. Les deux parties « historiques » (deuxième et quatrième) sont intercalées entre les parties impaires de trois lignes narratives sur Agnès, ego imaginaire central du roman, les unes étant reliées aux autres par une vaste gamme de thèmes et de motifs qui traversent les différents mouvements tant narratifs que discursifs. La sixième partie, on le sait, est un « roman dans le roman » qui, en introduisant un nouveau personnage (Rubens), éclaire « de l'extérieur » l'existence d'Agnès telle qu'examinée par les trois lignes narratives que lui consacre le roman.

Contrairement à la structure temporelle très étendue de l'ensemble du roman, sa septième et dernière partie ne couvre plus qu'une heure. Mais alors, c'est une heure où les temps de l'auteur, du narrateur, du lecteur et des personnages sont également convoqués pour une dernière rencontre narrative d'une invraisemblance franchement vaudevillesque. Comme si l'auteur-narrateur, dont personne ne lit plus les œuvres (même pas son ami, le professeur Avenarius !), faisait une dernière tentative de faire surgir le rire de la *frontière* entre la vie et le roman avant que celle-ci ne devienne complètement indiscernable, un simple « point sans dimension » hors de l'Histoire... Composée en cinq actes, cette dernière partie s'apparente aussi bien à la composition du « Colloque » dans *Risibles amours* qu'à celle de *La valse aux adieux*. Ce signe discret indique de nouveau que ce roman (et son auteur-narrateur) quitte la scène de sa partition romanesque en *sept opus* par la « porte du vaudeville », exactement de la même façon qu'il y est entré.

La composition de *L'immortalité* défie explicitement la loi aristotélicienne d'enchaînement causal qui exclut de la trame de l'histoire tout événement épisodique. La

logique ludique de la variation kundérienne use au contraire de toutes les possibilités «génératrices d'histoires» cachées dans chaque épisode qui fait ainsi partie de la structuration romanesque. Agnès, héroïne principale de la ligne narrative reprise dans trois parties du roman devient, vue selon la perspective érotique et narrative de Rubens, une «femme-épisode» (*IMM*, p. 366) dont la signification se répercute dans la structure globale du roman.

« Pendant combien de temps l'homme peut-il être considéré comme identique à lui-même ? »

En passant par mille thèmes, discours et destins, le voyage de la variation enfreint les règles du déterminisme de l'histoire romanesque, tout comme celui de l'Histoire vue également, je tiens à le rappeler, comme une situation existentielle et non pas comme un «arrière-plan» de la fiction. Ce processus ludique ne cesse de tisser la *métaphore phénoménologique* centrale de toute l'œuvre romanesque de Kundera : celle de l'interrogation de l'*identité* de l'homme, identité qui se disloque irrémédiablement en laissant disparaître le *moi* de l'individu derrière des images que lui impose la mode du temps.

Combien de temps l'homme reste-t-il identique à lui-même ? se demande Kundera dans *Les testaments trahis*, question qui dynamise l'ensemble de son œuvre (*TT*, p. 248). Or, la métaphore existentielle de la dissociation schizoïde entre le *moi* et l'*image du moi* de *L'immortalité* représente en fait la phase ultime d'un long développement intertextuel dont on trouve les premières variations dès *Risibles amours*. «Le jeu de l'auto-stop» en

constitue un excellent exemple : un jeu de rôles érotique transforme un amour tendre en une cruelle parodie d'amour et le visage pudique d'une jeune fille en *image* impudique de femme facile. Lorsque ce jeu de rôles se termine enfin, l'héroïne a beau répéter désespérément son tautologique « je suis moi, je suis moi, je suis moi », son âme reste longtemps cachée par cette *image* que lui a imposée son amant. Le narrateur ne dit pas vraiment si le jeune homme retrouve, et dans combien de temps, le visage de la jeune fille qu'il aimait pour sa pudeur. Mais le lecteur a appris lors de cet *épisode* (les amants quittent la route prévue pour leur voyage de vacances pour prendre un *chemin* au hasard...) qu'il est difficile de maintenir le *statu quo* entre son identité et l'image qu'on nous impose sans cesse de l'extérieur... L'homme s'impose des « gueules », disait Gombrowicz, et son ricanement sceptique devant l'immaturité de l'homme incapable de coïncider avec sa propre image amplifie l'ironie des variations kundériennes sur ce même thème. Agnès dans *L'immortalité*, riche de la connaissance que le voyage de la variation lui apporte de tous les romans précédents de Kundera, ne peut plus rêver qu'à un monde où il n'y aurait pas de visages, à un monde où chacun composerait lui-même son image... J'entends au loin, par-delà son triste rêve silencieux, le rire sarcastique de Ferdydurke qui savait aussi que « l'homme dépend très étroitement de son reflet dans l'âme d'autrui, cette âme fût-elle celle d'un crétin¹¹ »... Ce n'est pas par hasard, je tiens à le redire, que la première partie de *L'immortalité* s'intitule « Le visage »... car au-delà de chaque visage on en découvre sans cesse un autre pour se rendre compte que celui

11. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1973, p. 10.

qu'on croyait « réel » n'était en fait qu'une façade ou, pour reprendre le terme du roman, une *image du moi*. Ce roman souligne ainsi plus que jamais qu'on est en pleine division, voire en pleine *disparition* d'individualité.

Par ailleurs, la figure d'Agnès traverse de nombreuses fois la frontière entre la narration à la première personne (le temps du narrateur) et le temps du récit raconté à la troisième personne, rendant ainsi même la frontière entre ces deux « visages » narratifs de l'auteur à peine discernable. Le tout est souligné par les reprises motiviques qui soudent les temps et les personnages différents : « geste d'immortalité » fait par Bettina von Arnim, par la secrétaire du père d'Agnès, par cette dernière, puis par sa sœur Laura, sans oublier Paul qui réduit ce geste en simple caricature ; ou encore le motif des « lunettes noires » qui relie également le temps d'Agnès à celui de Goethe et ainsi de suite. Ces motifs tissent des liens secrets entre les différentes figures, les laissant paraître souvent comme des variations l'une de l'autre.

Avec *L'immortalité*, on est plus que jamais auparavant en pleine traversée des frontières temporelles, narratives et discursives, avec en plus l'adjonction ironique du temps des immortels. La rencontre posthume on ne peut plus cocasse entre Goethe et Hemingway n'est pas sans évoquer une autre rencontre littéraire célèbre entre immortels, celle de Vivaldi et de Montezuma sur la tombe de Stravinski dans le *Concert baroque* d'Alejo Carpentier. Dans *L'immortalité*, Goethe et Hemingway devisent gaiement, mais non sans une amère ironie, sur l'immortalité de leurs œuvres. Mais cette immortalité se révèle être, elle aussi, un simple masque qui cache leur nouvelle *mort posthume* puisque personne ne s'intéresse plus à leurs œuvres, mais plutôt aux moments plus ou

moins croustillants de leur « biographie ». Or, même ce maigre intérêt de la postérité pour la vie des auteurs cache en fait une autre imposture puisque leur prétendue biographie réduit leur vie à l'*image* que la postérité a bien voulu en laisser, image kitsch par excellence puisqu'elle véhicule des jugements de valeur et des idées reçues sur l'auteur plutôt qu'une connaissance esthétique de l'œuvre. De plus, ce temps posthume trouve sa variation dans un corrosif *essai spécifiquement romanesque* sur « l'éternel procès » que Rainer Maria Rilke, Romain Rolland et Paul Éluard ont intenté à Goethe non pas à cause de son œuvre ni même de sa vie, mais bien à cause de l'image mensongère qu'en a donnée Bettina par la réécriture *oblitérante* de leur correspondance.

S'il est vrai que la part méditative du narrateur prend de l'ampleur dans la composition de *L'immortalité*, elle n'en reste pas moins en parfait équilibre avec les autres lignes narratives, tout en se passant entièrement de l'intrigue. De ce point de vue, parmi tous les romanciers de ce siècle qui sont allés le plus loin dans l'expérimentation formelle d'un roman conçu comme instrument de connaissance et de vérité, Kundera mérite une place de choix dans la mesure où il a poussé à son extrême la négation de l'intrigue, tout en continuant à raconter des histoires.... *L'immortalité* représente ainsi la possibilité expérimentale la plus réussie d'une composition romanesque qui désire maintenir *en équilibre* la fiction et la réflexion.

Royaume où le temps s'arrêta...

Le monde imagologique qu'explore *L'immortalité*, situé au-delà de l'Histoire, est entièrement basé sur le

kitsch en tant que l'art de l'oubli par excellence, temps immuable de l'Idylle et du Bonheur. Ainsi, ce roman peut se lire comme une variation extrême de toutes celles qui, à travers l'œuvre de Kundera, explorent les diverses facettes de tout *accord catégorique avec l'être* dont le kitsch est l'idéal esthétique. Mais, dans *L'immortalité*, le kitsch est examiné à l'époque imagologique, ce royaume qui évacue toute réalité conflictuelle au profit de belles *images* auxquelles tous adhèrent pour échapper au temps qui passe, et peu leur importe qu'il ne s'agisse que d'images compensatoires. Dans ce monde imagologique, il est même interdit d'être en désaccord avec les autres, interdiction qui semble d'ailleurs superflue puisque presque tous n'aspirent qu'à être conformes à la dernière image fabriquée par les imagologues, de sorte que le kitsch cesse d'être menaçant car en accord avec le « plaisir » du plus grand nombre...

Le monde imagologique et narcissique par excellence de ce roman devient en même temps celui du voyeurisme légalisé : les caméras omniprésentes réduisent la mémoire, même la plus intime, à quelques images jetées en pâture au public¹². À la fin du roman, au bord de la pis-

12. Même la mort devient médiatique, donnée en pâture aux caméras qui traquent l'homme jusqu'à son agonie devant les yeux de tous, transformant le monde en un inimaginable panopticon version imagologique. Tous veillent à ce que le moindre recoin de vie privée et intime soit publicisé et immortalisé. Le « onzième commandement » que Kundera ajoute au décalogue remplace le droit de poser les questions par le « droit d'exiger les réponses », étendant ainsi l'impératif imagologique à toute forme de communication : au *masque de beauté* visuel s'ajoute désormais un médiatique « *masque acoustique* » pour reprendre, dans un contexte légèrement différent, la superbe expression d'Elias Canetti (à propos du masque acoustique chez Canetti, voir : Suzanne Rothova, *Hlucna samota a horké stesti Bohumila Hrabala*, Prague, Ed. Prazska imaginace, 1993, p. 105).

cine où l'auteur-narrateur rencontre Paul, son personnage, ce dernier parle et son image est démultipliée à l'infini par les miroirs qui ont envahi les murs. Ici, le miroir cesse d'être le lieu de production du sujet imaginaire et devient, au contraire, celui de sa disparition : le jeu de surfaces des miroirs (au sens littéral comme métaphorique du terme) ne reflète plus ici que les *images du moi* comme autant de masques séduisants du kitsch institutionnalisé. Mais le plus important, du point de vue formel du roman, c'est que cette société imagologique transforme toute communication « interrogative » qui caractérise notre « société du roman » en une *communication imagologique* ou, pour le dire avec Baudrillard, en « extase de la communication ¹³ ». Or, justement, on le sait déjà, l'*extase* signe pour Kundera l'oubli total du temps humain et, avec lui, l'*oubli de l'être*. Tout cela n'est pas sans conséquences, on pouvait s'y attendre, pour la structure d'un roman qui persiste à poursuivre son interrogation de l'existence dans un monde de réponses préfabriquées et qui refuse opiniâtrement de devenir à son tour une *image* hors de l'Histoire, dans un temps figé où le rire comme le désir se vident de toute *mémoire*. D'où, précisément, la nouvelle nécessité d'une composition romanesque qui ne soit pas *racontable* et *adaptable*, dessein esthétique et éthique que Kundera explicite clairement.

Que peut faire en effet le roman conçu comme interrogation infinie de l'existence dans un univers de réponses toutes faites et où même la mort est cachée par le vacarme omniprésent du kitsch ? Chercher le *silence pour la mort* afin d'offrir un dernier refuge à la beauté et

13. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 73.

à la pudeur, comme le souhaitent Agnès et son père. Or, justement, au cœur même de ce monde exclusivement imagologique, Kundera réussit à faire entendre une note de silence en y insérant à deux reprises — d'abord en traduction, puis dans l'original allemand — « l'insoutenable nostalgie » d'un poème sur la mort écrit par Goethe et qu'Agnès a appris à aimer grâce à son père. Ce poème devient ainsi l'un des motifs de mémoire qui relient les deux lignes narratives temporellement hétérogènes du roman, le temps d'Agnès et celui de Goethe. Ensemble ils laissent entendre cette ultime note de désir pour la *beauté* surgie de la rencontre de deux époques différentes. Mais ce motif comporte de surcroît la mémoire des textes précédents puisqu'il fait entendre aussi l'écho de la mort-beauté dont parlait le narrateur dans *Le livre du rire et de l'oubli* à propos d'une nouvelle de Thomas Mann. Il faisait retentir la note légère d'un « anneau d'or tombant dans un vase d'argent » afin que naisse le silence : « Il en avait besoin pour qu'on entendît la beauté (parce que la mort dont il parlait était la *mort-beauté*) et la beauté, pour être perceptible, a besoin d'un degré minimal de silence[...] » (*LRO*, p. 163)

Unir l'impossible...

Au-delà de tous les procédés pluriels, dont j'ai évoqué seulement quelques-uns, apparaît le *roman comme forme d'interrogation ontologique* qui brusquement dévoile l'essence de l'existence humaine dans toute son ambiguïté. Le roman de Kundera travaille alors comme une « méditation ludique » *synthétique* qui examine les situations humaines particulières sous des angles de connaissances multiples : le rêve, l'analyse, le récit, le discours étymolo-

gique, philologique, autobiographique et bien d'autres. Déjà en comparant *La plaisanterie* et *Le Livre du rire et de l'oubli*, j'ai pu constater que l'Histoire elle-même ne représente dans son œuvre qu'un élément romanesque parmi d'autres et qu'il est ni plus important ni moins risible que les autres (l'Histoire du stalinisme ou du Printemps de Prague a un caractère aussi grotesque que l'histoire intime de Mirek, de Jaromil ou de Tomas.)

Mais, par-delà l'*existence*, Kundera interroge sans cesse les *possibilités formelles du roman*, lui aussi examiné comme situation existentielle, ce qui indique une fois de plus clairement que ce romancier reste, du premier au dernier de ses textes, un romancier de *réflexion*. Et cela d'autant plus que ses personnages surgissent également de l'exploration d'un mot, d'une situation ou d'une métaphore, nous les laissant voir à travers leur *code existentiel* plutôt que par des descriptions physiques ou psychologiques, et encore moins par un « monologue intérieur ». Ses protagonistes, tout autant que le narrateur, sont ainsi inextricablement liés au développement variationnel, comme autant de *possibilités* contrapuntiques d'une telle ou telle série thématique. Il s'ensuit que certains personnages apparaissent au lecteur attentif, je l'ai déjà indiqué, comme une *variation* de ceux dont il a déjà fait la connaissance dans un autre roman de Kundera. La riche lignée de ses Don Juan (du docteur Havel ou Martin à Tomas, Eva, Sabina ou Rubens) en reste sans doute l'illustration la plus frappante. Mais on peut penser aussi, pour donner un autre exemple, tout aussi significatif qu'opposé, aux variations de la série du lyrisme qui tissent des liens intertextuels entre un Jaromil de *La vie est ailleurs* et une Bettina de *L'immortalité*, pour ne citer que ces deux grandes figures graphomanes de l'œuvre kundérienne.

De plus, en développant souvent le *concret* de la vie de ses personnages expérimentaux à partir d'une idée abstraite, Kundera réussit à saisir simultanément le code de leur époque, voire son essence anthropologique. Il constate d'ailleurs lui-même que, à travers ses héros examinés à l'époque des *paradoxes terminaux* qui annoncent la fin des Temps modernes, on entrevoit la *possibilité* de la fin même de l'histoire suprapersonnelle de certaines aventures européennes : « l'achèvement grotesque de la poésie européenne » (AR, p. 59) dans la figure du poète Jaromil, l'épuisement de l'aventure libertine à travers Rubens ou encore, comme le suggèrent les parcours de Tamina, de Tereza ou d'Agnès, l'abandon de la route même de l'humanité.

Roman et vie : deux situations *existentielles* qui ressemblent toutes les deux « à la composition que les musiciens appellent *thème avec variations* » (IMM, p. 327). Ce rapprochement souligne aussi bien la facture *autoréflexive* de la variation kundérienne que sa valeur *intertextuelle*. Il me semble significatif que Kundera parle dans *L'immortalité* des « mathématiques existentielles » car, si je puis poursuivre cette métaphore, la structure de ce roman évoque des analogies avec les *fractales* qui impliquent que le moindre nouveau fragment, le moindre développement motivique qu'ajoute sa variation, comporte les caractéristiques de l'ensemble et vice-versa. Or, la « thématique structurelle » de toute son œuvre repose sur ce même principe puisque chacun de ses sept romans, chaque chemin sémantique que sa variation trace d'un roman à l'autre, aussi épisodique qu'il soit, implique toujours la *mémoire des autres textes*.

Le sens d'un roman conçu comme jeu, comme voyage mnésique de connaissance, ne peut guère être déduit de la fin. Car « vouloir déduire le sens de la fin, comme

l'écrit Patočka, c'est la subordonner à la catégorie de causalité¹⁴», catégorie que tout mode phénoménologique d'interrogation de l'existence défie précisément. En ce sens, la variation romanesque de Kundera, avec ses promenades erratiques, chemins et épisodes, reste le mode d'exploration poétique le plus approprié pour la saisie «totale» d'un monde en dissolution. Le parcours de la variation constitue par là même la meilleure métaphore du désir de la connaissance de l'existence humaine. Métaphore qui opère une «condensation de significations à travers une série de *déplacements*» et qui, «montrant la culture en acte¹⁵», est en *désaccord catégorique* avec toutes les métaphores d'affirmation ou d'embellissement décoratif, celles que j'aimerais appeler métaphores imagologiques du kitsch.

Recherche de la « frontière »

J'ai montré à maintes reprises comment le voyage de la variation en tant que métaphore de connaissance et de mémoire consiste, depuis le début, dans l'exploration d'une *frontière* sur laquelle coexistent les significations opposées et contradictoires des discours, situations, thèmes ou mots, de sorte que cette frontière métaphorique s'impose chez Kundera comme l'espace d'ambiguïté par excellence et, par là même, comme *centre ironique* du roman.

Titre du dernier chapitre du *Livre du rire et de l'oubli*, la *frontière* devient thème ostensible élevé, de

14. Jan Patočka, *Qu'est-ce que la phénoménologie*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1988, p. 145.

15. Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.

surcroît, en catégorie existentielle de la répétition. Qu'est-ce que cette «frontière»? C'est ce lieu où les choses perdent leur sens. Autrement dit, la variation romanesque est un examen phénoménologique ininterrompu de cette frontière métaphorique sur laquelle *simultanément* les choses possèdent encore et ne possèdent plus leur sens. Un signe insolite suffit souvent pour indiquer qu'on a passé cette frontière et pour déclencher ainsi le rire, ce «rire mauvais du diable», du roman et de la variation. Il suffit même parfois d'une perception cubiste d'un visage «à la frontière de l'attirant et du repoussant» («*La plaisanterie* le fait pour le visage d'Hélène), d'un simple reflet dans un miroir pour voir l'autre face de l'amour transformé en «gestes ridicules» (*Le livre du rire et de l'oubli*, *Risibles amours*, *La valse aux adieux*, etc.) ou encore d'un simple chapeau que le vent dépose, telle une touche insolite dans le grave cérémonial funèbre, pour provoquer dans une foule empreinte d'un sérieux de circonstance, un rire du Diable et du Roman (*Le livre du rire et de l'oubli*).

Et justement, cette *conscience de la frontière*, omniprésente chez Kundera du premier au dernier de ses textes, est spécifique de sa conception du roman en général : son roman n'affirme jamais mais interroge indéfiniment les incertitudes et la *relativité absolue* des choses. Chez lui, la frontière représente le caractère absolu de cette relativité. Or, dans la société imagologique de *L'immortalité*, on assiste précisément à la disparition de cette frontière et, logiquement, à la disparition de ce qui constitue la spécificité même du roman européen : rire, ironie et humour. «L'humour ne peut exister que là où les gens discernent encore la frontière entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Aujourd'hui, cette frontière est indiscernable.» (*IMM*, p. 396-397) Quoi d'éton-

nant alors à ce que ce roman pousse au paroxysme l'exploration de la *frontière* métaphorique entre mémoire et oubli, rire et oubli ou encore entre désir et oubli, mais surtout entre roman et vie ? Car c'est sur cette frontière que l'histoire du roman européen ressemble vertigineusement au temps de l'*individu* et que, avec la disparition de celui-ci, le roman tel que créé à l'aube des Temps modernes cesserait lui-même d'exister. Ainsi, la disparition de cette frontière dans *L'immortalité* évoque non seulement la possibilité de la fin même du parcours *libertin* de la variation kundérienne, mais aussi la possibilité de la fin de « l'identité spirituelle de l'Europe » en tant que *société du roman*.

TROISIÈME PARTIE

Dernier regard
de Don Juan ou la
mémoire du désir

L'histoire du monde, en effet, est pour moitié au moins une histoire d'amour ! Bien entendu, en comptant toutes les espèces d'amour !

ROBERT MUSIL

Le vaste panorama de l'histoire montre la trajectoire de notre espèce à travers le non moins vaste répertoire d'idéals, attestant à la fois de ceux-ci la séduction et l'insuffisance, puis sous un certain biais, l'histoire tout entière n'en acquiesce pas une attitude donjuanesque ?

ORTEGA Y GASSET

Il est plus que tentant, après mes précédentes traversées de l'œuvre kundérienne, de retourner vers les chemins de l'*amour* qui sillonnent l'histoire du roman européen et dont les romans de Kundera gardent la mémoire. Un tel parcours traverserait une multitude de formes du sentiment amoureux et du désir, allant de l'amour platonique à un érotisme asentimental, de « l'amour véritable » à un « au-delà de l'amour », en commençant par le *Don Quichotte* de Cervantes et en finissant par *L'immortalité* de Kundera. Mais il s'agirait

alors d'un tout autre « voyage dans le temps de l'Europe » que celui que je suis en train d'accomplir en compagnie de la variation kundérienne, de tout un autre *livre à venir*. Aussi, dans ma dernière traversée de sa partition romanesque de remémoration, loin de retracer les innombrables situations d'amour et de désir qui la marquent de la première à la dernière page, je n'emprunte que quelques-uns des chemins épars, à la recherche du temps *intérieur* de l'Europe, à la recherche de cette frontière secrète où le désir départage la mémoire et l'oubli, le roman et la vie, la conquête donjuanesque du récit et l'aventure épique du Don Juan aux prises avec la lyrisation de l'amour.

En tant que *figure de structure* de ce double parcours textuel, à la fois scriptural et érotique, le personnage de Don Juan se profile à travers mes précédentes traversées de l'œuvre kundérienne, sans que soient abordées pour autant ses aventures érotiques proprement dites. C'est pourquoi, dans cette traversée ultime de l'œuvre, je tiens à explorer les innombrables possibilités existentielles de l'amour (de « toutes les espèces d'amour » !) en regard de la figure du Don Juan. Cela me permet d'éclairer d'une façon singulière le pont que le romancier dresse par-delà toute l'histoire de notre culture moderne (amoureuse, romanesque, picturale, musicale) en y retraçant le désir comme la forme la plus exacerbée et la plus ambiguë du temps humain, de ses illusions et... répétitions.

En effet, l'envoûtement de la fatalité de répétition arrive à son paroxysme dans l'exploration du clivage entre les sémantiques amoureuse et érotique, situation essentielle de tous ses personnages expérimentaux en instance de désir. C'est d'ailleurs sur cette scène polymorphe de l'amour que Kundera déränge sans doute le plus ses lecteurs dans la mesure où *l'amour* devient chez

lui l'objet privilégié d'une impitoyable démystification des dernières illusions sur notre *libre arbitre*. Car le romancier désigne nos choix amoureux comme autant d'émanations d'une nostalgie lyrique de « l'unité perdue », d'un temps idyllique rempli de rêves d'harmonie universelle et d'images illusoires (mais combien rassurantes !) d'un « monde sans conflits », autrement dit de la nostalgie d'un temps étal sans l'inquiétante fugacité du désir. L'écho de cette nostalgie retentit de diverses façons dans toutes les situations amoureuses que les variations kundériennes interrogent, sous la forme d'images archétypales dont la séduction provient de notre inconscient collectif et auxquelles personne, pas plus Don Juan que Tristan, ne semble échapper. En fait, Kundera ne cesse de nous rappeler, du premier au dernier de ses romans, que nos « aventures ne sont peut-être pas du tout les *nôtres*, mais nous sont en quelque sorte imposées de *l'extérieur* » (RA, p. 51).

De *Risibles amours* à *L'immortalité*, le voyage donjuanesque des variations kundériennes dans les *possibilités* existentielles de l'amour et du désir reste étroitement lié à l'exploration de notre identité et, partant, de notre mémoire individuelle et historique. Le romancier précise d'ailleurs lui-même que la « scène érotique » reste pour lui le lieu privilégié où tous les thèmes de l'histoire révèlent leurs secrets les plus profonds, car ils n'y ont pas encore été, du moins en principe, publiquement dévoilés. Il pense, cela va sans dire, aux secrets oubliés par les historiographes et que seule la connaissance romanesque peut découvrir, à condition de ne pas vouloir illustrer une situation historique particulière, mais bien d'examiner, à travers l'amour, « la *dimension historique de l'existence humaine* » (AR, p. 54). C'est ainsi que, par-delà le temps intime de ses personnages, son interrogation phénoménologique de

l'amour dévoile le code existentiel de toute l'histoire de notre culture moderne. À cet égard, *L'immortalité* justifie à lui tout seul un « voyage dans le temps de l'Europe », dans la mesure où la thématique amoureuse et érotique inscrite dans ce texte puise aux œuvres littéraires majeures de notre modernité.

Mémoire du désir

Jamais Kundera n'éclaire une situation amoureuse, pas plus que ses nombreuses scènes du coït, comme simple enjolivement d'une trame romanesque en mal de sensations fortes. Son interrogation de l'amour sous toutes ses formes reste toujours méditative, de sorte que ses variations ouvrent sur la meilleure connaissance du temps de l'individu comme de l'Histoire, chemin privilégié pour restituer quelques fragments de mémoire à « l'oubli de l'être ». Or, en explorant les possibilités de l'amour à notre époque des *paradoxes terminaux* et en les comparant avec celles du passé, Kundera a plus que jamais conscience de la nécessité de sauvegarder la mémoire et la continuité :

La vitesse de l'histoire a atteint un tel degré que le lien avec le passé risque de se rompre. Cela confronte le romancier avec une tâche assez neuve : sauver la continuité qui se perd, capter le temps fugitif de l'histoire et mettre indirectement en parallèle notre façon de vivre (de sentir, de réfléchir, d'aimer) et celle, à demi oubliée, de nos prédécesseurs¹.

La spécificité du génie ironique de Kundera tient précisément à son art variationnel, art du paradoxe s'il

1. Milan Kundera, « L'anti-kitsch américain », préface à Philip Roth, *Professeur du désir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

en est, car il maintient cette *continuité* historique de l'amour à travers la figure de *discontinuité* et de rupture par excellence : figure du Don Juan précisément. La double inscription de son interrogation donjuanesque du temps, à la fois principe d'écriture et objet thématique, esquisse une fascinante synthèse romanesque où, comme on a pu le voir à plusieurs reprises, les fonctions esthétiques, éthiques, érotiques et historiques se rejoignent dans un même fleuve de l'existence. Et dans ce mémorial, le mot même de l'amour s'éclaire à chacune des variations de nouvelles significations, tel un miroir dressé entre mémoire et oubli, entre connaissance et illusion. Cela permet à Kundera de nous donner à voir l'amour sur le mode de l'oxymore, car même le désir de son Don Juan, pris aussi au piège du temps, s'épuise lentement dans celui de Tristan, figure la plus célèbre de l'*homo sentimental*.

Parcours de Don Juan

Loin de moi l'idée de relever ici les mille et un visages littéraires ou musicaux du célèbre séducteur, de retracer son parcours séculaire et infiniment polymorphe depuis son apparition. Je me contente de rappeler qu'à travers les quatre siècles de son existence mythique, temps qui coïncide de façon significative avec les quatre siècles de l'histoire du roman européen, sa figure subit autant de métamorphoses que la forme romanesque elle-même, en faisant éclater tout ordre, social comme romanesque. Autour de Don Juan se crée un espace imaginaire particulier qui tend un miroir de prédilection à chacune des époques qu'il traverse, à ses interrogations sur le désir dans son rapport au temps et à la répétition. À travers

la prolifération de ses conquêtes inspirées par le désir d'un ailleurs sans cesse différé, infiniment plus important que la possession réelle d'une femme, le Don Juan devient le révélateur du désir comme forme temporelle de la transgression et de la répétition. Mais alors d'une répétition dont la vérité métaphysique révèle nos illusions anthropologiques, celles qui nous placent sur la frontière entre notre inéluctable *mortalité* et la permanente séduction du *mirage de l'intemporel*.

De sa grandeur tragique chez Tirso de Molina où, en homme de transgression, il paie de sa mort son incapacité d'aimer, à sa figure baroque prise dans un incessant vertige de l'être et du paraître, cachant son visage sous de multiples masques et déguisements, c'est toujours du désir emmuré entre l'instant et la durée qu'il joue. Il en va de même pour le Don Juan de Mozart qui, pourtant, joue la tension entre le tragique et le comique ou encore pour les figures romantiques dont le désir subsiste comme une quintessence de tous les désirs dont l'accomplissement reste suspendu par d'éternels recommencements. Finalement, les métamorphoses contemporaines de Don Juan explorent de multiples façons les contradictions du personnage pour en faire surgir, avec force d'ironie, l'ambiguïté plutôt que sa dimension tragique.

En effet, victime de ses propres stratégies de séduction à laquelle ses proies cèdent désormais sans cette résistance qui remplissait jusqu'alors de volupté ses conquêtes, le Don Juan moderne s'éloigne irrémédiablement de son destin tragique initial. Son jeu de séduction lui-même s'avère souvent inutile, car le début du déploiement de ses stratégies de séduction et la prise effective sont devenus si vertigineusement proches qu'il ne lui reste plus qu'à jouir des satisfactions narcissiques (et quelque peu pathétiques !) de son propre langage plutôt

que des objets de ses désirs. Du grand conquérant ne reste par trop souvent qu'un beau parleur qui jongle avec de jolies petites formules afin de produire l'*effet* escompté sur les belles d'aujourd'hui. Ainsi, de rebelle et d'homme de transgression qu'il fut jadis, il devient malgré lui un simple conformiste en accord avec l'*esprit du temps*. Or, celui-ci est marqué chez Kundera, on l'a vu à maintes reprises, par un kitsch omniprésent, de sorte que, pour séduire encore avec efficacité, le Don Juan doit, lui aussi, comme le dit si bien Kundera, «jouer du kitsch». Bref, il est plus dragueur ou tombeur que séducteur, plus collectionneur que conquérant, et son parcours touche désormais aux limites du comique, frontière que Kundera dévoile avec autant d'ironie que de brio.

Prenons Martin de «La pomme d'or de l'éternel désir», le premier des Don Juan kundériens, qui vient tout juste d'avoir quarante ans et chez qui la poursuite des femmes se résume à un *jeu de flirt* : jeu où «il s'agit de moins en moins de femmes et de plus en plus de la poursuite en tant que telle» (RA, p. 81), car sa femme, aussi aimée que crainte, l'attend à la maison pour un jeu... de cartes. Piégé, comme le docteur Havel ou Tomas entre un double désir, son parcours érotique se transforme en «poursuite absolue», en un touchant «jeu illusoire» qui pousse ce «chevalier aveugle de la Nécessité» dans un territoire sans désir ni aventures. Ses infinies possibilités de l'érotisme restent sublimées, transmuant sensiblement le désir de cet étrange Don Juan en amour de Tristan. De la grande conquête ne reste pour Martin qu'un *Jeu* obéissant à des règles bien abstraites qui s'imposent à lui comme Nécessité et valeur immuable, et qui réduisent sa «conquête» à des étapes banales et risibles de «repérages» et d'«abordages» dans la rue. Ainsi, dès le début, le parcours du Don Juan kundérien se situe sur

la *frontière* entre la nécessité et le hasard, espace de paradoxe s'il en est où Martin, Havel, Jan, Tomas et Rubens, pour ne citer qu'eux, sont autant de variations.

Entre le hasard et la nécessité

Si Denis de Rougement dans *L'amour et l'Occident* définit encore le Don Juan comme l'absolu opposé de Tristan, Kundera montre au contraire ces deux figures de désir en *double exposition* dans leur troublante proximité et interchangeabilité. Jamais il ne les montre dans un rapport binaire et dialectique, mais bien dans leur *coexistence*, sur la frontière même de l'ambiguïté à laquelle le roman, cet art du temps et du multiple, prête la meilleure forme. Mieux qu'un historien, un philosophe ou un sociologue ne pourrait le faire, le romancier saisit le drame de l'amour et de l'érotisme du *xx^e* siècle et, à travers lui, la crise de notre identité, la montrant tout à la fois dans sa gravité et dans son incroyable comique. Ainsi, dans sa longue interrogation phénoménologique de l'amour, Kundera accomplit son projet énoncé dans *L'art du roman* : éclairer simultanément le comique de la sexualité et de l'Histoire. Or, de par sa métaphore existentielle de l'amour européen dont le Don Juan moderne (et non pas Tristan !) devient le révélateur central, la variation kundérienne désigne constamment la façade rationnelle de notre culture comme un faux décor qui dissimule, pour le dire avec le narrateur de *L'immortalité*, le véritable « moteur de l'histoire » occidentale : *l'homo sentimentalis*...

Je pense à Tomas, ce docteur *ars erotica* qui rencontre en rêve la femme idéale qu'il a cherchée tout au long de sa vie et qui, pourtant, décide de suivre sa

Tereza, cet « amour né de six hasards grotesques ». Tomas sait que la « femme de son rêve, c'était l' "es muss sein !" de son amour » (*ILE*, p. 301), cette moitié perdue du mythe du *Banquet* de Platon. Il sait aussi que « l'amour, c'est le désir de cette moitié perdue », désir d'unité et de fusion, et que personne ne rencontre jamais sa moitié perdue. Et même si un jour son rêve devenait réalité, il suffirait d'un seul « regard infiniment triste » de Tereza pour que, vaincu par *compassion*, il abandonne pour elle le paradis de la nécessité avec la femme idéale. Or, cet amour de compassion qu'il traîne toute sa vie comme un poids, aura raison même de sa quête donjuanesque qui, avant d'être celle des corps féminins est celle de la connaissance. En comparant la femme du rêve à Tereza, Tomas comprend soudainement que tout Jeu de la Nécessité n'est qu'un rêve impossible, une utopie irréalisable.

Pourquoi alors cette étrange tristesse de Tomas à la fin de sa vie ? Aurait-il compris depuis lors que le *choix du hasard* contre la nécessité qu'il a fait après une longue hésitation ne relève pas, lui non plus, de son libre arbitre ? Car l'appel surgi de son inconscient sous la forme d'une métaphore ne transforme-t-il pas le hasard de son amour pour Tereza en nécessité ? La connaissance ultime de Tomas l'apparente à la « période mystique » de la conscience érotique de Rubens, lorsque ce dernier comprend soudainement que toutes les images érotiques proviennent d'un « flot impersonnel » qui ne relève pas de nous, mais bien de celui qui nous a créés (*IMM*, p. 334). Voilà qui signe chez Kundera la fin définitive de toute illusion sur le libre arbitre en amour. La connaissance de Rubens peut être vue d'ailleurs comme une variation négative de l'affirmation qu'avait faite Tomas en assignant l'excitation au domaine de la nécessité (relevant

donc du « mécanisme du Créateur ») et son amour né du hasard, comme sa seule liberté (*ILE*, p. 299). Mais nul n'échappe totalement, pas plus Tomas que vous et moi, ne serait-ce que le temps d'un rêve, à cette nostalgie de l'unité perdue dont se nourrissent aussi bien nos espoirs que nos chagrins d'amour... Ne faisant pas exception, Tomas, ce Don Juan célèbre dans tout Prague pour ses quelque deux cents conquêtes, n'aura qu'à rêver d'une nouvelle utopie — un Paradis érotique en somme — où son amour pour Tereza serait débarrassé de la « bêtise agressive de la sexualité », rêve qui, ironiquement, le met définitivement hors du temps de l'érotisme humain...

Don Juan empêtré

Toute la sémantique amoureuse de Kundera est ainsi explicitement liée au temps, lovée entre la mémoire et l'oubli, entre le souvenir et sa négation. Elle se débat entre la Nécessité-Destin et le non-Destin des hasards, dans un parcours où, ensemble, s'inscrivent et s'épuisent les limites de nos existences. Mais ce qui intéresse Kundera, je tiens à le rappeler, ce ne sont pas ces extrêmes en soi, mais bien l'exploration de la zone frontalière qui les unit et qui fait surgir de leur intersection paradoxale la beauté polyphonique d'une nouvelle connaissance où il me semble souvent entendre l'écho des paroles de Nietzsche qui appelait la nécessité « Destin » tout en sachant que celui-ci n'est jamais l'abolition mais la *combinaison de tous les hasards*.

L'exploration kundérienne de l'espace paradoxal entre un érotisme asentimental et l'amour sentimental met en relief plus que jamais les jeux et enjeux de la

double répétition (d'un double désir) qui dynamise toute son œuvre. Qu'est-ce en effet que l'acte même de l'amour sinon une série de répétitions *ad finitum* dans laquelle Don Juan, qu'il se nomme Tomas, Jan ou Rubens, joue au maître de la différence. Et le rêve d'unicité et de Bonheur idyllique d'une Tereza, *a priori* opposé au désir donjuanesque, ne se définit-il pas, lui aussi, comme un « désir de répétition » ? Il n'existe pourtant aucune commune mesure entre ces deux modes de répétition, entre, d'une part, l'ironique parcours donjuanesque et, d'autre part, la circularité d'un monde idyllique animée par la nostalgie du Paradis perdu. Or, Kundera conjugue ces deux formes de répétition : même ses Don Juan « de la connaissance » savent qu'ils ne peuvent guère fuir le temps et la mort, pas plus qu'ils ne peuvent se soustraire totalement à la nostalgie lyrique de la répétition du même. Leur propre miroir ne leur renvoie en fin de compte que l'image de l'épuisement de leur propre désir et désigne, par-delà, comme dans un miroir sans tain, la *possibilité* de la fin même de l'érotisme.

Désir au temps des « paradoxes terminaux »

Dans le monde des *paradoxes terminaux* où l'impératif sentimental fait taire toute interrogation et connaissance, on substitue les idées reçues à l'amour, et à l'érotisme les gestes programmés, aussi imitatifs que risibles. Qu'advient-il du regard lucide du libertin dans un tel univers ? Qu'arrive-t-il au désir asentimental du légendaire Don Juan aussi bien qu'au désir sentimental du non moins célèbre Tristan, ces deux figures mythiques qui ne cessent de marquer notre imaginaire. Le Don Juan joue-t-il toujours de l'ironie et le Tristan de la

nostalgie ? Rien ne semble moins sûr, on s'en doute, dans les romans de Kundera. Car, par-delà « toutes les sortes de l'amour » que ses variations esquissent d'un roman à l'autre, un Don Juan démultiplié surgit sous autant de figures *oxymoriques* où l'amour et l'érotisme, la sexualité et la gratuité du plaisir érotique s'enchevêtrent et se superposent. Le plaisir du corps et le plaisir du langage s'y confondent pour laisser mirer le désir de l'amour dans le désir du désir, le désir de l'illusion dans les illusions sur la permanence du désir. Les nombreuses figures de l'érotisme donjuanesque surgissent de la fêlure même du temps et de sa fugacité, elles s'inscrivent dans une double répétition tout à la fois mnésique et ex-tatique.

Si, pour Broch, l'érotisme agit comme un pont hors de la solitude, chez Kundera, au contraire, il en devient le révélateur. Kundera suggère d'ailleurs que les mots peuvent servir de simples substituts au contact physique. Le jeu de « repérage et d'abordement » langagier, jeu vidé du désir de tout échange charnel que connaît Martin, se prolonge dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Contrairement à Martin, Tomas devient possesseur de quelque deux cents corps de femmes et, pourtant, il n'enregistre, au bout du compte, que quelques brèves formules langagières, car sa « mémoire poétique » est littéralement *occupée* par sa Tereza. Les mots servent d'ailleurs parfois non seulement de substituts de l'acte sexuel, mais aussi de miroir de l'amour physique. Pour Jan dans *Le livre du rire et de l'oubli*, les mots deviennent l'unique vis-à-vis des corps de ses partenaires de jeux érotiques, tandis qu'avec Edwige il fait l'amour en restant étonnamment muet. Il en va de même pour Rubens dans *L'immortalité* dont l'acte d'amour procède souvent, on s'en souvient, du langage lui-même.

Piège anthropologique

La trajectoire donjuanesque trace ainsi chez Kundera un paradoxal espace clivé entre un parcours épique et une constante tentation lyrique, entre un incessant désir de poursuite d'une multitude de femmes et, simultanément, la tentation d'un amour unique, voire fusionnel. Du docteur Havel ou Martin dans *Risibles amours* à Rubens dans *L'immortalité*, en passant par le quadragénaire de *La vie est ailleurs*, Jan dans *Le livre du rire et de l'oubli* ou encore Klima, Jakub et Bertlef dans *La valse aux adieux*, sans oublier bien sûr Tomas dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, ils sont tous pris, à des degrés divers, au piège d'un même dilemme anthropologique : celui d'une trop mince frontière qui unit l'érotisme à la sexualité, le jeu érotique à la nécessité procréatrice aussi bien que l'inaccessible Idylle sentimentale à la gratuité de l'asentimental jeu érotique. Or, comme le mentionne Kundera à propos du quadragénaire de *La vie est ailleurs*, ce « désir de concilier l'aventure érotique avec l'idylle, c'est l'essence même de l'hédonisme — et la raison de son impossibilité » (AR, p. 162).

Les Don Juan kundériens demeurent tous plus ou moins empêtrés dans le piège de ce double désir : pris entre la poursuite du dissemblable et la recherche idyllique de l'unicité, entre le désir de la connaissance de l'autre et le « désir du désir » d'avant la connaissance. En télescopant les deux légendaires figures de Don Juan et de Tristan l'une dans l'autre, Kundera fait apparaître un type donjuanesque « hybride » qui, d'ailleurs, ne porte plus que le nom de monsieur Tout-le-Monde (Havel, Martin, Tomas ou simplement le quadragénaire... et qui ont tous, incidemment, passé la quarantaine !). De ce double visage, Tomas dans *L'insoutenable légèreté de*

l'être devient l'exemple explicite : à travers sa figure de Don Juan transparait constamment, comme au-delà d'un faux décor, celle de Tristan : par-delà le coureur épique qui poursuit inlassablement le « millionième de dissemblable » chez une multitude de femmes, se profile l'amoureux lyrique submergé par la compassion pour les souffrances de Tereza.

À travers cette *double exposition* explicite de Don Juan et de Tristan dans un même personnage, Kundera souligne plus que jamais la ressemblance entre leurs illusions réciproques. À partir de deux attitudes d'amour infiniment contradictoires, leur désir poursuit en vain, par des chemins différents, le même but : celui d'échapper, en définitive, à l'emprise du temps qui passe. À la fiction lyrique d'un éternel désir du même, la part donjuanesque de Tomas dressera en vain le rempart de ses répétitions épiques et différentiantes. Empêtré de plus en plus entre ce qu'il croyait être son Destin, et une insoutenable nostalgie d'un amour né d'une métaphore biblique et de « six hasards grotesques », il renonce finalement à sa poursuite des femmes pour mourir en Tristan aux côtés de Tereza. Kundera ne suggère-t-il pas une fois encore que, à la place du « libre arbitre » qu'on espérait exercer au moins en amour, on ne trouve en fin de compte qu'une autre illusion, qu'elle relève de la nécessité ou du hasard ? Après tout, quelle sorte de liberté de choix peut-on trouver dans un amour qui, comme celui de Tomas, n'aurait pas eu lieu sans la sciatique de son chef de service, ou encore comme celui de Jacques qui, sans être tombé de cheval, ne serait jamais tombé amoureux ?...

Le drame du désir

Jouer l'attitude épique contre l'attitude lyrique à travers deux types de désir et de coureurs de femmes, cela signifie aussi, chez Kundera, jouer le donjuanisme contre le kitsch. Broch avait déjà vu le danger du kitsch dans la « conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières » et la distinction que Kundera explicite, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, entre les deux types de désir corrobore la pensée de son illustre prédécesseur. Mettre le « coureur romantique » (*lyrique* en tchèque) contre le « coureur libertin » (*épique*), c'est séparer, d'une part, la recherche d'un même idéal subjectif de LA femme projeté dans toutes les femmes (Franz, Paul) et, d'autre part, la recherche de la différence dans chacune d'elles, ce dont Tomas et Rubens sont de parfaits représentants. Dans la typologie kundérienne, le coureur libertin est associé de manière provocatrice au « mysogyne » désigné comme le seul à pouvoir vraiment aimer une femme, alors que le coureur romantique, en parfait « adorateur » de la féminité, préfère celle-ci à la connaissance d'une femme concrète. Cette disjonction entre les deux types de désir préfigure la variation que Kundera fait dans *L'immortalité* entre « amour-relation » et « amour-sentiment ».

Il me semble significatif, eu égard au double désir dont je viens de parler, que dans la riche panoplie des Don Juan kundériens aucun ne résiste à la nostalgie de l'idylle amoureuse. Il n'y a en fait que le quadragénaire, Sabina et Rubens qui continuent en solitaire (après une expérience monogame toutefois) leur parcours de « trahisons » érotiques jusqu'à l'épuisement de leur propre désir. Sabina semble être, de ce point de vue, le personnage le plus libre de Kundera ; ne l'est-elle pas justement parce

que son code existentiel se base sur la « trahison » qui, comme l'écrit Bataille, est la vérité même de l'érotisme²? Sabina refuse en effet jusqu'au bout de sa vie de se laisser enchaîner par l'amour qui, pour l'écrasante majorité des personnages kundériens, y compris ses plus célèbres Don Juan (Martin, le docteur Havel, Tomas), devient littéralement un *territoire occupé*. Et Agnès? Lorsqu'elle décide enfin de « claquer la porte » devant l'illusion de l'amour, au sens littéral comme figuré du terme, il est déjà trop tard...

Dualité de la relation érotique

À travers les nombreuses relations amoureuses, donjuanesques ou autres, s'esquisse une nette séparation entre une *sexualité* licite et l'*érotisme*. Pour Kundera, comme pour Bataille, « l'activité sexuelle des hommes n'est pas nécessairement érotique. Elle l'est à chaque fois qu'elle n'est pas rudimentaire, qu'elle n'est pas simplement animale³ ». Cependant, chez Kundera, ce n'est point la jouissance, la transgression ou le mal qui fonde l'érotisme : « Non pas plaisir, jouissance, sentiment, passion. L'excitation est le fondement de l'érotisme, son énigme la plus profonde, son mot clé. » (AR, p. 160)

L'*excitation* devient en effet, à travers toute l'œuvre kundérienne, le lieu de partage entre le désir érotique et le désir d'amour ou, pour le dire avec Tomas, entre le désir de faire l'amour avec une multitude de femmes et celui de partager le sommeil avec une seule. Sabina, quant à elle,

2. Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1957, p. 189.

3. *Ibid.*, p. 35.

ressemblant en cela à Johannides dans *Le journal d'un séducteur* de Kierkegaard, en parfaite artiste de la mise en scène érotique, aime se regarder dans le miroir en faisant l'amour avec Tomas. Elle y guette l'excitation où corps, chapeau melon, force physique et imaginaire scatologique forgent ensemble le moment érotique privilégié. Par contre avec Franz, la répétition de cette même scène déplace ce moment dans la zone du comique, hors de toute excitation. Avec sa phrase « aimer, c'est renoncer à la force » et en livrant leur secret érotique en pâture à sa femme (au nom du respect de LA femme...), Franz s'exclut à jamais, à son insu, de la vie érotique de Sabina. Contrairement à cette dernière, Tereza pense que l'excitation du corps passe par celle de l'âme, et son désir de devenir pour Tomas le « corps unique » la pousse imperceptiblement au-delà de la frontière des quêtes érotiques de son mari. Il s'agit en fait d'une autre façon d'examiner la dualité entre le corps et l'âme, dualité qui trouve une nouvelle variation dans *L'immortalité* : l'excitation y départage deux attitudes diamétralement opposées face à l'amour des deux sœurs : alors que pour Laura le corps est toujours sexuel, pour Agnès, cette femme-épisode de l'érotisme de Rubens, le corps ne devient « sexuel » justement qu'au moment de l'excitation.

À travers sa méditation ludique sur l'excitation, le narrateur kundérien explore donc de façon quelque peu hérétique le très chrétien clivage entre *corps* et *âme* : il nous laisse entrevoir aussi, comme en passant, un temps dans lequel le corps devient soudainement excité devant la trahison de son âme, si je puis dire. C'est Tereza excitée à l'idée de son unique infidélité à Tomas lors de son coït avec l'ingénieur, trahison qui est avant tout, aussi « épisodique » et brève qu'elle puisse être, trahison de sa propre imagerie idyllique de l'extase monogame ; ou

encore Agnès excitée par son corps vu dans un miroir entre deux hommes, moment où aucune «volonté d'aimer», comme elle caractérise son amour pour son mari, ne rentre en ligne de compte. Si, en effet, la *trahison* est vérité de l'érotisme, elle acquiert dans ces scènes toute sa dimension transgressive par rapport à la simple sexualité. Comment ne pas penser aussi au cri que Tereza laisse entendre lors de son premier coït avec Tomas, premier et dernier cri de toute leur vie conjugale ! Ce cri n'est pas un cri de jouissance ou d'excitation, mais bien un *cri extatique* qui, au contraire, veut faire taire ses sens, oublier l'inacceptable dualité entre son corps et son âme. Or, ce cri est d'autant plus révélateur qu'il répond, cruel paradoxe, à son autre cri, sensuel cette fois, celui qui surgit de son bref coït avec l'ingénieur, coït dont pourtant elle sort avec un infini dégoût. Mais comme nous le rappelle le narrateur qui médite, à maintes reprises, sur la mémoire du désir, la «mémoire du dégoût» est plus forte que la «mémoire de la tendresse»... Tamina dans *Le livre du rire et de l'oubli* en savait déjà quelque chose.

Amour et pouvoir

Dans *La valse aux adieux* où, pourtant, il n'est question que d'amours, de couples et d'accouplements, l'excitation et l'érotisme sont pratiquement absents. Tous les rapports amoureux s'y déroulent beaucoup plus sous le signe d'un *désir de pouvoir* sur l'autre que sous celui d'un désir charnel. De surcroît, l'amour est placé à l'ombre d'une sexualité reproductrice montrée, elle aussi, comme une possibilité de manipulation et de pouvoir. *L'intrigue vaudevillesque* du roman se déroule dans

une petite ville d'eaux où on traite la stérilité. On y trouve une multitude de femmes et très peu d'hommes. Une femme qui y naît « peut se faire dès l'âge de quinze ans une idée précise de toutes les possibilités érotiques qui lui sont données pour sa vie entière si elle ne change pas de résidence » (VA, p. 51). La part comique de la sexualité devient ici insoutenable, notamment au cours de la dernière nuit où les coïts de trois couples (dont les hommes passent pourtant pour des Don Juan : Jakub, Klima et Bertlef) apparaissent, à des degrés divers, comme autant de négations de l'érotisme, sans grande étincelle d'excitation érotique. Jakub fait l'amour à Olga, sa pupille, par une sorte de devoir paternel. Klima reste figé devant Kamila, sa « scandaleusement belle » et adorée épouse comme sur « une table d'opération » où il ne pourrait sans doute bander même à la vue d'une hirondelle si le rêve de Tomas devenait réalité... L'amour idéalisé pour sa femme, qu'il se plaît à appeler son « secret érotique », ne peut mener qu'à un échec puisqu'il repose avant tout sur une peur paralysante qu'elle découvre ses infidélités.

Il n'y a que Bertlef, le sensuel et pieux Don Juan sexagénaire — le seul chrétien de la lignée des Don Juan kundériens — qui semble faire exception. Pour lui, comme pour le vieillissant docteur Havel de *Risibles amours*, l'érotisme n'est pas seulement « désir du corps », mais aussi « désir d'honneur » (RA, p. 123). Paradoxalement, c'est lui qui fait découvrir à Ruzena enceinte (grosse qui, pour Klima, la repousse d'emblée dans le « territoire asexué de l'angoisse »), un fulgurant instant de magie érotique. Mais cet instant miraculeux se confond rapidement bien plus avec un halo de mort annoncée par la lumière *bleutée* qu'avec désir et excitation.

Le « désir du désir »

Métaphore du libertinage scriptural comme érotique, le Don Juan kundérien, en négateur de toute univocité, tente désespérément de se maintenir sur la frontière de l'ambiguïté sexuelle sans laquelle l'érotisme ne peut guère subsister. Jan dans *Le livre du rire et de l'oubli* sait qu'il suffit de si peu pour basculer *au-delà de la frontière*, là où la gestuelle même de l'amour se transforme en gestes ridicules, en « danse de Saint-Guy stéréotypée », en répétition mimétique vide de toute sensualité et de toute excitation. Dans la désopilante scène de l'orgie collective organisée par Barbara, ce « maréchal » du sexe qui dirige les activités sexuelles de ses invités comme s'il s'agissait d'une réunion du Parti, Jan se rend soudainement compte que les gestes de l'homme chauve qui fait l'amour de l'autre côté de la pièce ressemblent aux siens propres exactement comme s'il regardait son propre reflet dans un miroir. Il suffit alors d'un seul instant de rencontre entre les regards des deux hommes pour provoquer un fou rire que, on pouvait s'y attendre, l'organisatrice de ces festivités orgasmiques ne pourra pardonner. Leur rire résonne d'ailleurs dans ce roman en écho avec celui que laisse entendre Tamina devant un champion de l'orgasme qui, tel un compteur de buts sur un terrain de foot, quantifie les exploits extatiques de sa vie à la télévision, avec un sérieux digne des plus grands *agélastes* : « Si un orgasme dure cinq secondes, j'ai derrière moi vingt-cinq mille secondes d'orgasme. Ce qui fait au total six heures cinquante-six minutes d'orgasme. Ce n'est pas mal, hein ? » (*LRO*, p. 155)

Se rendant compte qu'il vit à une époque de comptabilité orgasmique et de jouissance sans excitation, un *simulacre* de l'érotisme en somme, Jan se met alors à

rêver à Dafnis et à Chloé, à *désirer le désir* : « Il désirait le martèlement du cœur. Il désirait être couché près de Chloé et ne pas savoir ce qu'est la volupté. Se transformer pour n'être rien d'autre qu'excitation, rien d'autre que mystérieux, incompréhensible et miraculeux trouble de l'homme devant le corps d'une femme. » (*LRO*, p. 342) Rubens dans *L'immortalité*, à la fin de son long parcours érotique, ne ressent-il pas la même chose ? En faisant l'amour à sa dernière conquête, la belle étudiante australienne en « sémiologie de la peinture » (et qui aurait sans doute mieux fait d'étudier d'abord la « sémiologie du coït », comme le suggère avec sa légendaire impertinence le narrateur), Rubens se rend compte qu'il ne fait que « des mouvements vides et, pour la première fois de sa vie, il ne savait pas pourquoi il les faisait » (*IMM*, p. 369). Et pour la première fois, Jan comme Rubens désirent revenir vers le passé qui désormais se perd dans l'oubli. Jan veut revenir « en arrière, aux commencements de l'homme, à ses propres commencements, aux commencements de l'amour » (*LRD*, p. 342), aux commencements du désir... En d'autres mots, Jan se met à désirer une idylle érotique, conscient qu'il désire l'impossible.

Pendant ses derniers ébats amoureux, Rubens n'arrive plus à saisir la signification du mot « amour » dont sa jeune partenaire ponctue la conversation. Désigne-t-elle par ce mot l'acte d'amour physique ou le sentiment amoureux ? Cette idée l'obsède au point qu'il se met à faire des « pauses »... comme doit le faire, pense-t-il, le professeur de sémiologie de la peinture de sa partenaire aux inélégantes (et débandantes) baskets. Sans le désir, l'érotisme se vide de toute sa signification et Rubens, tout comme ce fut le cas de Jan, ressent une « déchirante nostalgie de toutes les femmes qu'il avait eues dans sa vie » (*IMM*, p. 371), nostalgie de son propre passé érotique. Il

sait désormais que, sans excitation, il ne pourra plus éprouver de nouveaux désirs, qu'il ne pourra se tourner que vers la mémoire défaillante de ses désirs passés. Si l'auteur-narrateur parle de Rubens comme de « l'histoire érotique la plus triste » qu'il ait jamais écrite, c'est sans doute parce que la *mémoire du désir* sur laquelle son parcours donjuanesque comptait tant n'était, elle non plus, qu'une illusion, une ultime utopie.

Martin, Havel, Jan ou Rubens figurent chez Kundera comme autant de révélateurs de l'épuisement du désir à notre époque qui, pourtant, se targue d'être une époque de libération sexuelle. Ils se retrouvent tous face à la même nostalgie d'un désir irrémédiablement révolu. « Quand on couche avec tout le monde, disait son patron au docteur Havel, on cesse de croire qu'une chose aussi banale que l'acte d'amour puisse avoir une importance quelconque. » (*RA*, p. 123) Aussi, pour le docteur Havel comme pour toutes ses variations ultérieures, le légendaire désir du « Grand Conquérant » que fut Don Juan (et dont un seul regard comptait pour « dix années de l'amour physique le plus assidu »), se perd dans l'oubli. Dans le monde du « Grand Collectionneur », l'érotisme ne vaut pas plus qu'un repas ou une partie de ping-pong car, comme le dit avec une triste ironie le docteur Havel, le collectionneur a fait définitivement entrer « l'érotisme dans la ronde de la banalité » (*RA*, p. 144). Or, en faisant ainsi du domaine de la séduction un « royaume de la mort », le Don Juan moderne remplace la conquête de *l'impossible* par *l'accessible* où le tragique Don Juan n'est qu'un lointain souvenir. À l'instar du lucide docteur Havel, les Don Juan kundériens (et, avec eux, les Don Juan « post-modernes » de nos villes...) pourraient s'écrier d'une même voix : « Allons donc, madame, je suis tout au plus un personnage de comédie [...]. » Et même leur « comique

tristesse » (*RA*, p. 145) ne leur échoit, comme le comprend encore Havel, que grâce à la *mémoire du mythe* de Don Juan sans qui leur vie de vulgaires « coureurs de jupons » ne serait qu'une « grisaille banale »...

Le comique de la sexualité

Le comique de la sexualité, voilà ce dont sont conscients les Don Juan kundériens. Sacrilège ! s'écrieraient sans doute les Jaromil, Bettina et autres *agélastes* du haut de leur « planète d'inexpérience ». Car en révélant le comique de ses Don Juan, le romancier déplace imperceptiblement, avec force d'ironie, la séduction et l'érotisme vers le territoire de l'*amour-kitsch* : vers ce « royaume du cœur » placé, contrairement au parcours donjuanesque initial, « au-delà de la plaisanterie », au-delà du rire, dans ce royaume où ce n'est pas l'amour mais bien les *idées reçues* du sentiment amoureux qui guident les conquêtes. Je pense tout particulièrement à Helena, à Jaromil, à Ruzena ou encore à l'étudiant de la « Litost » du *Livre du rire et de l'oubli* et, bien sûr, à Bettina von Arnim. Les poètes et les amoureux lyriques, on le sait depuis *Risibles amours*, rejoignent tous les *agélastes* idéologiques et imagologiques dans une même haine pour le rire et l'ironie. Or, la logique ludique du romancier fait de tous ces bipèdes lyriques et ennemis du rire la cible privilégiée de ses subversion et ironie romanesques. Jaromil en demeure sans doute le meilleur exemple dans la mesure où, je l'ai dit et redit, son lyrisme amoureux, mélange d'immaturité, d'innocence et de cruauté, se confond à merveille avec celui de son époque.

Le *coût* lui-même n'est point épargné par le rire kundérien et devient même l'une des scènes privilégiées du

comique de la sexualité : l'acte prétendument érotique se transforme en exercice athlétique où l'amour brille souvent par son absence, de sorte que les lits ressemblent à un grand échiquier. Pensons au ressentiment de l'étudiant de la « *litost* » après sa nuit d'amour — sans coït ! — avec Christine, au moment où il se rend compte (quand il est trop tard...) de son propre ridicule : « Il plonge les yeux dans la profondeur insondable de sa bêtise et il eut envie d'éclater de rire, d'un rire larmoyant et hystérique » (*LRO*, p. 229), un rire, ajouterai-je, de la *litost*. Mais, heureusement pour l'étudiant, la poésie vole au secours de cet amoureux lyrique et déçu — sous la forme d'un billet de Christine en l'occurrence — et empêche toute tentation diabolique du rire. À défaut d'amour il lui reste la poésie. « Rien que la poésie », lance ironiquement le narrateur à propos de « l'histoire ratée » de l'étudiant qui ne peut même pas se consoler dans le souvenir reconfortant d'un coït.

Parmi les Don Juan de la connaissance, ce sont sans doute Jan, Tomas et Rubens qui sont les plus conscients de la mince frontière séparant l'érotisme et la sexualité du rire, cet insidieux piège des amours lyriques, individuelles comme collectives d'ailleurs. Ils savent tous, comme le sait Jan, que seulement « quelques millimètres [les] séparaient de la frontière au-delà de laquelle les choses n'ont plus de sens » (*LRO*, p. 322) et que, lorsqu'on la franchit, « le rire retentit, fatidique ». Or, se laisser aller au rire, comme l'a fait Jan chez Barbara, c'est risquer de voir le désir disparaître comme par enchantement. Cela semble d'ailleurs encore plus vrai lorsqu'il s'agit d'une sexualité organisée et (pré)programmée et où, d'emblée, toute relation érotique échoue lamentablement. Le rire — celui du diable il va sans dire —, voilà ce qui relie chez Kundera la vision de la sexualité à celle

de l'Histoire, lien dont celui-ci révèle, avec une ironie teintée de tristesse, l'inacceptable comique.

« Le geste du désir d'immortalité »...

Contrairement aux coureurs épiques, les coureurs lyriques de Kundera ont usurpé et kitschisé le désir en le faisant mijoter dans le grand « samovar des sentiments », pour reprendre les termes du narrateur de *L'immortalité*, de sorte que le critère de l'amour absolu ne peut se mesurer pour eux qu'à l'aune de la mort. Fleischman dans « Le colloque » en représente l'un des premiers exemples dont Helena, Jaromil, Laura, Bettina et bien d'autres sont autant de variations. Ils ont tous remplacé la *mémoire du désir* (pour une femme ou un homme concret) par un pathétique et comique *désir d'immortalité* qui signe en fait la négation du désir.

Mue par le sentiment de sa défaite amoureuse, Laura « veut faire quelque chose ». Elle rêve alors à un suicide pathétique (comme elle ressemble à Helena dans *La plaisanterie* à ce moment-là !) dans la maison de son traître d'amant. Elle veut que son corps reste ainsi éternellement gravé dans la mémoire de ce dernier. Vengeance sûrement plus efficace que la gifle donnée par l'étudiant du récit de « La litost » à son amie qui avait le malheur de savoir nager plus vite que lui... Le geste d'immortalité de Laura qui, elle, se situe déjà « au-delà de l'Histoire », dans un monde imagologique, ne peut être exhaussé que dans une risible action de charité, celle de ramasser de l'argent dans le métro pour les lépreux d'Afrique. Le geste du désir d'immortalité camoufle en fait le vide du désir en le remplaçant par la « lutte » pour l'immortalité, cette « illusion dérisoire » de rester gravé dans la mémoire des

proches (la petite immortalité) ou dans celle de l'Histoire (la grande immortalité).

Contrairement à Laura et à son monde posthistorique, Bettina von Arnim peut encore vivre le grand « geste du désir d'immortalité » dont Laura n'est plus qu'imitatrice. Mais même si, pour Bettina, l'Histoire représente la « mémoire éternelle » (*IMM*, p. 200), son geste qui relie « l'absolu du moi » et « l'absolu du monde » ne contient pas plus de place pour l'amour que celui de Laura puisque, comme le souligne le narrateur, toute personne concrète qui se trouve entre ces deux pôles extrêmes est d'emblée exclue du jeu. Désir d'immortalité, voilà un sentiment qui apporte un baume aux blessures narcissiques d'une âme qui, en le transformant en geste, devient une « âme hypertrophiée », celle que *L'immortalité* désigne comme véritable moteur de la petite comme de la grande Histoire : celle de l'*homo sentimental*, celle de l'Europe. Triste déplacement du désir que Kundera examine sur la scène polymorphe de l'amour avec une amère ironie que d'aucuns ne pourront sans doute pardonner.

De la procréation

Une autre frontière de prédilection que les variations kundériennes explorent désigne la fêlure du temps entre l'érotisme et la procréation, frontière que les Don Juan kundériens surveillent avec crainte. Car la procréation relève pour eux également du premier *accord catégorique avec l'être* qui, on le sait, constitue chez Kundera la base même du kitsch. Selon *L'art du roman* d'ailleurs, un libertin ne peut être heureux qu'avec une femme aimée sans enfant ou avec beaucoup de femmes. Rien d'éton-

nant alors à les voir tous forger un rêve où l'amour et la procréation seraient dissociés. Si pour Jacques, la pire fin d'une histoire amoureuse est un « mouflet », pour Jakub, « avoir un enfant, c'est manifester un accord absolu avec l'homme » (VA, p. 158), de sorte qu'il rêve de « débarrasser l'amour de la procréation » alors que son ami, le docteur Skreta, veut « débarrasser la procréation de l'amour ». En injectant joyeusement son sperme à ses patientes en mal d'enfants, le docteur Skreta est sur le point de réaliser son utopie totalitaire privée où tous seraient frères et sœurs, dans une répétition parfaitement mimétique. Les enfants de sa petite ville ont déjà tous un nez qui ressemble à celui du célèbre docteur, nez qui les marque à jamais (et à leur insu) d'un poignant comique.

La dernière tentation du... Christ

Parmi les Don Juan kundériens, il y a pourtant une notable exception à ce refus généralisé d'enfants. Le très chrétien Bertlef, certain de l'accord qu'il obtiendrait de Jésus pour son amour des femmes (de beaucoup de femmes !), est par ricochet en parfait accord avec la création de Dieu, donc avec la procréation. En effet, ce Don Juan sexagénaire, dont la vie tient à un fil à cause d'une grave maladie de cœur, ne dissocie point la procréation de l'amour et interprète même la venue d'un enfant comme l'expression parfaite de l'*imprévu*. Sa jeune femme vient d'ailleurs d'accoucher d'un fils et Bertlef attend leur arrivée en trompant son impatience... par une nuit d'amour avec Ruzena qui, on le sait déjà, relie pour lui également érotisme et procréation !

L'accomplissement d'une tentation ultime de ce Don Juan chrétien dans la procréation alors ? Enfin un Don

Juan kundérien en « accord catégorique avec l'être »!? Cela serait bien mal connaître Kundera qui, dans ce petit chef-d'œuvre vaudevillesque, mystifie, selon sa superbe habitude, aussi bien personnages que lecteurs. En joyeux mystificateur ayant vendu son âme au diable du rire il y a quelque trente ans déjà, le romancier déplace soudainement *l'imprévu* par lequel Bertlef croyait accomplir sa dernière tentation de *l'accord* avec la création de Dieu, en l'inscrivant dans une superbe comédie de répétition : le nouveau-né des Bertlef, à l'insu des heureux parents, est bien sûr (il fallait s'y attendre!) le fils biologique du docteur Skreta qui, comble du comique, est devenu entre temps le fils adoptif de Bertlef et par conséquent... le frère de son propre fils. Une *sainte trinité comique* enfin réunie, comme la nécessité, le hasard et le larron... La dernière tentation du Christ n'aura pas lieu, de la catharsis ne reste que simulacre, rire et parodie.

Au-delà du récit de ces divers rêves et désirs de procréation, se profile de surcroît l'ombre de l'histoire du roi Hérode telle qu'évoquée par Jakub dans une conversation avec Bertlef. Le geste d'Hérode faisant assassiner tous les enfants lorsqu'il apprend que le futur roi des Juifs vient de naître, n'est pas, selon Jakub, un geste meurtrier mais bien celui d'un désaccord total avec l'humanité telle que créée par le Seigneur. « Je supprimerai de la surface du sol les hommes que j'ai créés, car je me repens de les avoir faits », dit Bertlef en répétant les paroles de Moïse dans le sixième chapitre de la Genèse⁴. Pour Jakub, le terrible assassinat perpétré par le roi Hérode correspond moins à un crime contre

4. Il s'agit d'une évidente variation par la négative sur le premier *accord avec l'être* que médite, à partir du premier chapitre du même livre, le narrateur de *L'insoutenable légèreté de l'être*.

l'humanité qu'à un geste de générosité qui veut délivrer « le monde des griffes de l'homme » (VA, p. 162). Ainsi, ce roman sur la maternité et la paternité déjoue implacablement les derniers mythes de notre temps, en les désignant comme autant d'éléments du comique. En fait, sur la scène romanesque de constantes répétitions procréatrices (des enfants et des chaises, dirait Jacques à son maître), on devise gaiement sur la meilleure façon de débarrasser l'humanité de l'homme...

De retour au Paradis...

Les variations sur la procréation ramènent en catimini, génial paradoxe kundérien, plusieurs de ses Don Juan vers le Paradis : car ces personnages, avec leur désir de débarrasser l'humanité de l'homme, débouchent en fait sur le rêve de « ne pas être homme », thème encore plus marqué dans *L'insoutenable légèreté de l'être* que dans *La valse aux adieux*. Tomas, ce grand Don Juan de la connaissance, ne rêve-t-il pas à sa façon d'être comme Karénine ou Adam au Paradis où l'homme ne connaissait pas encore l'excitation, de sorte que sa « nudité » aussi bien que sa sexualité ne répondaient qu'à un mécanisme procréateur, au premier impératif de l'accord catégorique avec l'être⁵ ? Dans une certaine mesure, quoique par des chemins inverses, Tomas rejoint Tereza dans ses rêves d'idylle. Méditant sur la maladie de son chien

5. C'est d'ailleurs par opposition à cette image du Paradis qu'on doit lire le refus de procréer des libertins kundériens car, pour eux, l'amour entre enfant et parents est l'expression par excellence d'un « amour obligé » et même *totalitaire* si l'on pense à Jaromil et à sa maman ! À un tel amour obligé, le narrateur oppose l'*amour désintéressé et volontaire* dont rêve Tereza à la mort de son chien.

Karénine, Tereza se rend compte que l'idylle d'un « amour désintéressé » relève d'une impossibilité anthropologique, car l'homme semble incapable de désirer une « simple présence » de l'être aimé... Elle n'est pas alors loin de la nouvelle utopie animale à laquelle se met à rêver son Don Juan de mari dans son désir de dissocier l'amour de « l'agressive bêtise de la sexualité ». Pour Tereza, au Paradis « Adam était comme Karénine », les deux se ressemblant tout particulièrement par l'absence du narcissisme : Karénine ne se reconnaît pas dans son image tout simplement parce qu'elle lui est totalement indifférente ! Le narrateur de prolonger cette comparaison, nous menant plus profondément que Tereza ne pouvait le faire dans son jeu de méditation romanesque : au Paradis, « l'homme n'était pas encore lancé sur la trajectoire de l'homme. Nous autres, nous y sommes lancés depuis longtemps et nous volons dans le vide du temps qui s'accomplit en ligne droite. [...] La nostalgie du Paradis, c'est le désir de l'homme de ne pas être homme » (*ILE*, p. 374).

Sur ces ailes de la nostalgie, nous voilà donc ramenés au problème de la répétition puisque ce désir de l'homme de ne pas être homme rejoint celui du « Bonheur de la répétition » que Tereza peut vivre avec son chien, sans jamais l'éprouver avec Tomas. Car Karénine, contrairement à l'homme, n'a pas été chassé du Paradis et ignore par conséquent la dualité du corps et de l'âme tout aussi bien que l'excitation et le « dégoût » de l'homme devant l'immonde. C'est ainsi que Tereza découvre que l'amour qui la lie à son chien est *meilleur* que celui qui existe entre elle et Tomas. « Meilleur, pas plus grand », souligne le narrateur pour éviter toute conclusion hâtive : il ne s'agit pas d'une différence quantitative mais qualitative. Kundera touche ici d'évidence à l'un des plus grands paradoxes (tout aussi triste que risible) de la condition

humaine, paradoxe qui trouve sa variation ultime dans *L'immortalité* : l'amour désintéressé entre humains n'a pas été prévu par le Créateur...

À travers Agnès, ce thème trouve son développement ultime. Tout comme Tereza, Agnès s'écarte de la route même de l'humanité justement pour échapper à ce faux pas du Créateur avec lequel elle est en total *désaccord*. Car « comment vivre dans un monde avec lequel on n'est pas d'accord » ? En imaginant une autre vie après la mort, Agnès sait qu'elle ne voudrait plus rencontrer Paul, son mari. C'est alors qu'elle décide, plutôt que de continuer à vivre un amour basé uniquement sur la « volonté d'aimer », de partir loin de tous ses proches, loin de son mari et de sa fille Brigitte. Mais pour aller où, dans quel refuge ? Agnès sait que, pour échapper à « l'ordinateur divin », les hommes de jadis pouvaient trouver un refuge soit dans le *couvent*, soit dans l'amour. Mais elle a compris depuis longtemps que, dans le monde d'aujourd'hui, on ne peut trouver nulle part de refuge, aucune « chartreuse de Parme », et qu'il y a aussi peu de gens qui savent aimer ou, pour le dire avec elle, pour qui en amour « l'autre est plus important que soi-même », plus important que « l'ordinateur divin » avec ses prétentions à donner un sens à toute chose.

« Si nous sommes incapables d'aimer », disait le narrateur qui accompagnait la pensée de Tereza dans le roman précédent, « c'est peut-être parce que nous désirons être aimé », c'est-à-dire que nous voulons quelque chose de l'autre (l'amour), au lieu de venir à lui sans revendications et de ne vouloir que sa simple présence. » (*ILE*, p. 433) Et le narrateur de *L'immortalité* de poursuivre ce thème à travers la pensée d'Agnès tout autant qu'à travers sa propre méditation sur l'amour qui débouche, dans ce dernier roman, sur l'interrogation des possibilités

entre l'amour-sentiment et l'amour-relation. Proche de la pensée d'Agnès, l'*amour-relation* repose pour lui sur la *connaissance* entre deux personnes : c'est un « amour inimitable, non interchangeable, destiné à celui qui l'avait planté, à celui qui était aimé, et donc amour qui ne connaît pas de métamorphoses » (*IMM*, p. 232). Comment ne pas voir dans cette sorte d'amour une variation de l'éloge de l'amitié érotique qu'il fait dans *L'insoutenable légèreté de l'être* ou encore de cet « au-delà de l'amour » auquel appartiennent aussi bien Agnès que Rubens. L'amour-relation s'oppose ainsi diamétralement à « l'amour-sentiment » que Bettina von Arnim nomme pompeusement « amour véritable » (« *wahre Liebe* ») et dont la naissance a plus à faire avec le divin qu'avec les hommes... L'amour-sentiment « ne connaît pas l'infidélité, car même si l'objet change, l'amour reste la même flamme, allumée par la main céleste » (*ibid.*)... Nous sommes loin du parcours donjuanesque de la connaissance, ramenés « sur les ailes de l'enchantement » pour paraphraser le narrateur de *L'immortalité*, au cœur même de l'amour européen : vers l'*homo sentimental*.

Pour une phénoménologie de l'amour

Par-delà les ramifications thématiques qui constituent l'unité de l'œuvre kundérienne, par-delà ses interrogations du temps, de la mémoire, de l'oubli, de l'Histoire, du rire et du kitsch, se profile donc le thème de l'amour en tant que catégorie sémantique et existentielle centrale. Mais qu'est-ce que l'*amour* si on le conjugue indifféremment avec Tristan et Don Juan, avec le sentiment et l'excitation, l'âme et le corps ? Est-il pesant ou légèreté, souffrance ou joie, stabilité ou change-

ment ? Relève-t-il du sentiment, de l'extase ou de la raison ? Est-ce un *état* ou une révélation de *temps* ? Est-il fatal, fou ou épisodique ? Appartient-il à l'idylle ou à la réalité conflictuelle, à la fidélité ou à la trahison ? Est-il du côté de la tendresse ou de la violence, de la sincérité ou de l'imposture, du tragique ou du comique, de la nostalgie ou de l'ironie ? Ce sont autant de questions que les variations kundériennes posent à l'amour de la première à la dernière page de sa partition romanesque à travers ses ego expérimentaux tout comme l'ont fait, chacun à leur façon, les plus grands romans européens. Or, l'œuvre de Kundera, notamment *L'immortalité*, nous offre une véritable « métaphore phénoménologique » de toutes les *possibilités* existentielles de l'amour *européen* en convoquant, à même sa structure variationnelle, un bon nombre de textes de la littérature européenne : Cervantes, Diderot, Goethe, Dostoïevski et bien d'autres participent ici au rendez-vous des « immortels ».

En effet, tel un archéologue de « l'amour européen », Kundera a su faire coïncider ses méditations sur le sentiment amoureux avec l'histoire de la civilisation européenne, elle-même fondée plus sur le *sentiment* que sur la raison. Il nous donne ainsi à voir les multiples possibilités et limites de notre temps *intérieur* et, simultanément, celles du temps de l'Europe. Si, pour le Don Juan, « l'amour » relève d'un plaisir de connaissance et, par conséquent, de la relativité de tout sentiment et désir, pour l'*homo sentimental* par contre, l'amour s'érige en vertu suprême, aussi abstraite qu'absolue. Et dans cet Absolu de l'amour, sentiment, souffrance et extase lyriques participent de concert à ce que Kundera désigne avec ironie « l'hypertrophie de l'âme ».

On comprend alors pourquoi la figure de Don Juan prend autant d'importance dans la trame narrative de

ses romans : elle participe à la subversion épique et ironique que l'esthétique variationnelle fait subir au lyrisme sentimental (qu'on le nomme kitsch ou romantique). Entre, d'une part, le Don Juan et son incessante poursuite de l'image de *l'autre* et, d'autre part, la recherche narcissique de sa propre image par l'amoureux sentimental, l'interrogation phénoménologique de la variation kundérienne inscrit ses métamorphoses et dissemblances. Comme si Kundera voulait marquer fortement que, dans le sentiment, l'Absolu n'est définitivement pas humain...

Vous avez dit « amour » ?

Le mot même « amour » est investi chez Kundera d'une multitude d'attitudes et de réalités hétérogènes. Loin de séparer ses différentes significations, le romancier en examine la zone frontalière qui révèle, comme le tranchant d'une lame entre plaisir et chagrin, entre corps et âme, leur contamination et impureté. De risibles amours à l'amour idyllique, de l'amour d'un homme à l'amour pour un chien, de la sexualité procréatrice à l'érotisme sans amour, de l'amour-sentiment à l'amour-relation, de l'amour-passion à l'amitié érotique, de l'amour de Tristan à l'érotisme donjuanesque ou encore de l'érotisme athlétique à sa phase mystique, le romancier examine ces innombrables situations comme autant de vocables d'une réalité dont la complexité se voit réduite par l'unique mot « amour ». Pourquoi donner en effet à des choses si différentes un seul nom ? Après tout, chaque sentiment ne peut-il être vécu sous des modes différents ? Voilà la question que se pose également Ulrich de *L'homme sans qualités* dans son journal intime. Or,

chez Kundera, cette même interrogation marque la trajectoire imaginaire de ses personnages aussi bien que sa propre méditation *spécifiquement romanesque*.

Dans *La valse aux adieux*, par exemple, le mot « amour » revêt pour Ruzena un sens différent avec chacun de ses partenaires. Associé à Frantisek qui aime Ruzena, ce mot connote l'ennui et l'absence de toute perspective érotique ; associé au trompette Klima qui ne l'aime pourtant pas, il devient son « unique billet pour l'avenir ». Mais dans ces deux cas, l'amour reste lié à la procréation et nullement à une quelconque passion amoureuse ou érotique. Par contre, au cours de son unique nuit passée avec Bertlef, le mot « aimer » relève pour Ruzena, on s'en souvient, d'un vrai *miracle* qui la libère tant du sentiment de pesanteur de sa propre existence que du lien diabolique qui rattache sa sexualité à la procréation. Mais ce miracle, entouré de la lumière bleutée d'un halo de mort, n'est qu'une autre illusion. Cette étrange scène « érotique » sert de point de convergence de tous les motifs de « bleu » qui marquent, de part en part, ce sombre vaudeville sur l'amour et la mort. Et la mort de Ruzena qui, ne l'oublions pas, est enceinte, signe radicalement la négation de toute activité reproductrice qui anime tout autant sa ville natale que le jeu entre l'intrigue et la thématique de ce petit chef-d'œuvre de mystification et d'insoutenable comique.

Mais regardons alors du côté de « l'amour » de la redoutable rivale de Ruzena, la belle Kamila. Elle vit avec son mari, le trompette Klima, un amour réciproque, démesuré et idéalisé, la mettant à l'abri de toute possibilité de procréation aussi bien que d'une « sexualité sans amour ». Enfin l'amour au sens fort du terme alors ? Il n'en est rien car le mot « amour » ne signifie pour Kamila ni un vrai sentiment d'amour pour son

mari, ni une excitation érotique comme on aurait pu s'y attendre. D'ailleurs, à l'occasion de sa fugitive rencontre avec Jakub, elle comprend soudainement que son amour pour Klima ne repose que sur l'idée de sa propre jalousie obsessive et qu'il suffit que l'*idée* sur laquelle s'appuie son sentiment disparaisse pour que son amour s'évanouisse comme par enchantement.

D'ailleurs, même un Don Juan de la connaissance tel que Tomas, en dépit de ses multiples *amitiés érotiques*, s'approche vertigineusement des exemples évoqués. Après tout, cet être si lucide et apparemment rationnel ne tombe-t-il pas amoureux en une seule nuit d'une femme qu'il ne connaît pas, en croyant d'emblée (après à peine une nuit commune !) qu'il ne pourrait lui survivre si elle devait mourir ! ? Il a beau se dire qu'il s'agit sans doute d'une réaction hystérique plutôt que d'amour, il n'en restera pas moins, tout au long de sa vie, collé à l'image d'une enfant posée dans la « corbeille enduite de poix ». N'est-il pas lui aussi séduit davantage par l'incertain sentiment de compassion devant la souffrance de Tereza que par elle-même ? « Pour apaiser sa souffrance, il l'épousa », écrit Kundera (*ILE*, p. 42). Or, cette terrible phrase dévoile tout le dilemme existentiel de Tomas, empêtré entre son désir des femmes et l'*image* de l'amour faite de souffrance, image amplifiée à l'infini par les rêves de Tereza. Toute sa vie, Tomas sera aveuglé par la compassion que nourrissent ces rêves, exactement comme le papillon de nuit par la lumière d'une lampe de chevet, image par laquelle Kundera termine la dernière scène de la vie de Tomas et de Tereza... En fait, en épousant « la souffrance » de Tereza, Tomas fait le premier geste de son futur renoncement à sa vie épisodique de libertin et, par là même, le premier pas sur la *route* de l'*homo sentimental* où l'amour porte le poids du Destin.

Je pense à Agnès qui, tout comme Kamila, Sabina ou Rubens, entreprend le parcours inverse de celui de Tomas lorsqu'elle comprend que son amour pour Paul ne repose que sur une *volonté* d'aimer, sur une volonté de poursuivre la route de leur biographie commune. Agnès sait que cette «volonté», qui, depuis longtemps, s'est substituée au désir, transforme même l'amour physique entre elle et Paul en simples gestes mécaniques dont l'amour s'est en allé sans même qu'ils s'en aperçoivent. Se situe-t-elle vraiment «au-delà de l'amour» comme le lui reproche sa sœur Laura? Sans aucun doute. Mais c'est dans cet «au-delà de l'amour» d'Agnès que se cache pour elle (comme pour Rubens d'ailleurs) l'amour le plus authentique car «désintéressé», condition *sine qua non* pour vivre un amour-relation.

Mirage de l'intemporel

Chez Kundera, «l'âme hypertrophiée» et lyrique de l'*homo sentimental* érige l'amour en sentiment absolu qui ne peut trouver sa juste mesure que dans l'absolu de la mort, autre façon de nier la *finitude* de toute chose humaine. Or, c'est ce mirage de l'intemporel que la vision kitsch de l'amour substitue au temps de la vie humaine qui devient le plus fortement marquée par l'ironie kundérienne. Collés au seuil de l'adolescence et de l'inquiétante relativité du monde adulte, ses héros lyriques trouvent dans une exaltation de l'amour et de la mort un rempart compensatoire, aussi rassurant que risible, contre la vie et son cortège de doutes, d'incertitudes et de désaccords.

Tout se passe comme si, pour eux, la «séduction kitsch» et la «séduction amoureuse» ne faisaient qu'un.

Regardons le « Colloque » dans *Risibles amours*, par exemple, récit où on discute d'amour et, à la suite d'une intoxication par le gaz de l'infirmière Élisabeth, également de la mort puisque ce simple accident est interprété par les autres protagonistes comme un acte de suicide. On se laisse emporter sur les ailes de l'absolu de l'amour et de la mort qui battent à l'unisson dans la poitrine du jeune Fleischman. Quand celui-ci rend visite à Élisabeth sur son lit d'hôpital, tenant à la main un bouquet de roses et déclamant d'une voix sentimentale son « peut-être que je t'aime », ce n'est point l'amour qui fait gonfler sa poitrine (car Élisabeth lui est totalement indifférente), mais précisément les images superposées de l'amour et de la mort confondues en une seule glorieuse valeur, faisant de cette scène une comique variation de la tragédie de Roméo et de Juliette. C'est alors que Fleischman ressent cette puissante et voluptueuse vague d'une âme exaltée par « la mort splendide et réconfortante » dont on lui a fait présent, du moins le croit-il en parfait prototype d'*homo sentimental*. Mais qui peut vivre autrement qu'en sublimant un amour grand comme la mort ? Aussi, dès sa sortie de l'hôpital, Élisabeth sera aussitôt oubliée et Fleischman pourra gambader d'une femme à l'autre à la recherche de nouvelles sensations, son âme à jamais enflée par la grandeur factice d'une parcelle d'éternité.

Jaromil dans *La vie est ailleurs* devient, de ce point de vue, une parfaite variation de Fleischman, avec le lyrisme poétique en plus. Jaromil pousse à son paroxysme cette indéradicable capacité humaine de substituer l'image de son idéal à la réalité, à voiler sous un *masque de beauté* kitsch l'insupportable image de sa propre immaturité. Contrairement au lucide Ludvik de *La plaisanterie* qui se révolte contre son propre âge lyrique — cette époque où les autres ne sont que « des miroirs mobiles où on recher-

che l'image de son propre sentiment» et point la connaissance de *l'autre* —, Jaromil, lui, n'échappera jamais au piège de ses «belles» illusions sur la valeur absolue de l'amour et de la mort.

Pour échapper à la *litost* devant sa propre médiocrité érotique, Jaromil, qui ne peut que détester les mots tels que «filles» et «amour», fuit la réalité dans le récit sur Xavier qui amène une jeune fille jusqu'à la mort afin de vivre, au moins en rêve, un «amour au-delà de la tombe». La poursuite jaromilienne de l'absolu du sentiment d'un amour éternel transforme même le sexe en objet chimérique et le langage érotique en simples clichés. Kitsch et amour confondus, voilà ce qui me permet d'entendre, une fois de plus, au-delà du rire kundérien celui de *Ferdydurke* de Gombrowicz ou encore celui de *Madame Bovary* de Flaubert : le rire du roman devant l'imposture de tous les Absolus, celui de l'Amour comme de la Jeunesse, absolus que partagent, à des époques différentes, aussi bien Fleischman et Jaromil que Bettina von Arnim. Ils adhèrent tous à un même processus de *déréalisation* qu'entraîne nécessairement leur vision de l'amour basée uniquement sur des images rassurantes et compensatoires de leurs propres désirs.

L'amour est absolu ou n'est pas, déclame Jaromil en rêvant (avec des dizaines de poètes européens) à une mort grandiose dans les flammes, pendant que son diabolique créateur le laisse mourir d'un banal refroidissement, aussi grotesque qu'insignifiant. Comme si Kundera avait répondu, par la mort même de son poète «absolument moderne», au désir du narrateur de *Ferdydurke* qui, pour se débarrasser de l'immaturité dans laquelle le plonge la promiscuité avec Zuta Lejeune, rêve de lui inoculer un rhume nerveux et, à travers elle, «enrhumer la modernité»... Mais en attendant, Jaromil

devient chancre de la beauté des amours absolues, chancre lyrique d'autant plus exalté que, à défaut d'amours réelles, sa poésie offre l'exutoire parfait au sentiment narcissique de sa propre « grandeur ».

Tant que Jaromil reste emmuré dans la « maison de l'absolu de sa poésie », son désir d'amour grand comme la mort relève du risible. Hélas, il en va tout autrement lorsqu'il s'aventure sur la route de la réalité. Dans ses moments d'amour avec sa petite amie rousse, son impératif d'amour total mue rapidement son sentiment en une cruauté de plus en plus grande où l'absolu de la mort ne cesse de rôder dangereusement. Et lorsqu'il comprend enfin, au cours d'une orageuse discussion avec la rousse, l'écart entre son idéal et la réalité, il n'hésite pas à sacrifier cette fille réelle à ses idéaux, par un acte « viril » de dénonciation à la police... Quand l'âme hypertrophiée par un sentiment d'absolu se met à gonfler, elle ne discerne guère la frontière entre illusion et réel ; elle ne peut qu'engloutir, dans son propre *ressentiment absolu*, tout ce que la réalité recèle de relatif. Le sentiment blessé d'amour absolu de Jaromil ne peut donc trouver sa catharsis que dans son cruel geste paroxystique, expression même de l'*extase de la litost*.

Extase de la *litost*

Qu'est-ce que l'amour absolu sinon un illusoire désir d'identité entre deux êtres ? Or, dès que cette illusion se voit démasquée, l'amour apparaît soudainement dans son *aura* du risible et devient la source permanente du sentiment de la *litost*. Il s'agit d'un sentiment pathétique qui fleurit, selon le narrateur du *Livre du rire et de l'oubli*, surtout à l'âge lyrique d'inexpérience et d'immatu-

rité. La *litost* fonctionne comme un « moteur à deux temps » où le désir de vengeance emboîte le pas au chagrin d'amour afin de rendre l'autre partenaire aussi misérable que soi-même.

L'étudiant du *Livre du rire et de l'oubli* expérimente à sa façon, en compagnie d'illustres poètes lyriques, la *litost* des amoureux lyriques. Sa nuit involontairement chaste avec Christine, la femme d'un boucher de campagne, repose sur une méprise sémantique aussi risible que celle qui a lieu entre la rousse et Jaromil. « Non, je t'en prie, non, dit-elle. J'en mourrais », supplie Christine lorsque l'étudiant veut lui faire l'amour. Alors qu'elle a tout banalement peur de tomber enceinte, lui, aveuglé par ses illusions poétiques d'un amour infini, y entend une promesse inespérée : « Elle l'aimait à en mourir, elle l'aimait au point d'avoir peur de faire l'amour avec lui parce que, si elle faisait l'amour avec lui, elle ne pourrait plus jamais vivre sans lui et elle mourrait de chagrin et de désir. » (*LRO*, p. 225-226) Son Bonheur devant cet amour grand comme la mort n'aura d'égal, lorsqu'il comprend enfin (trop tard, comme toujours chez Kundera !) sa méprise sur la supposée « chasteté » de Christine, que dans une incommensurable *litost* de l'occasion perdue. Stendhal avait bien raison de désigner la chasteté comme « une vertu bien comique »... La *litost* que l'étudiant ressent dans la « sale lumière du matin » le rapproche bien du poète au sobriquet de Lermontov dont « l'épouvantable *litost* de ne pas baiser » lui fait haïr tous les amants heureux. Le rire démystificateur de Kundera dans toutes ses variations sur les risibles amours grands comme la mort détruit par ricochet les idées reçues dont nous bercent tous les discours qui persistent à tracer par trop rapidement un signe d'équivalence tragique entre l'Éros et le Thanatos.

Dans sa méditation ludique sur la « théorie de la *litost* », le narrateur télescope une fois de plus le temps intime de l'amour avec le temps de l'Histoire, celle de la Bohême en l'occurrence. Il désigne l'histoire de ce pays comme celle de la *litost* par excellence car née de la succession de ses « glorieuses défaites ». En amour comme en Histoire, de poursuivre le narrateur, l'homme dont s'empare la *litost* à la suite des illusions perdues sur sa propre grandeur « se venge par son propre anéantissement » car, là où règne l'absolu de la *litost*, il n'y a point de place pour des compromis. Lorsque, en 1968, les chars russes envahirent Prague, les Tchèques écrivent sur les murs : *Nous ne voulons pas de compromis, nous voulons la victoire !* Ce n'est pas la raison mais le sentiment de la *litost* qui s'exprimait par ces mots, précise le narrateur, car il ne s'agissait alors nullement d'un choix entre la victoire et la défaite, mais bien d'un choix parmi plusieurs types de défaites... L'ironie du romancier va encore plus loin lorsqu'il interroge, au-delà du temps de l'amour *privé* où le kitsch de l'intemporel œuvre sans doute depuis toujours, les mécanismes de la *séduction collective*. Ainsi, pour le narrateur du *Livre du rire et de l'oubli*, si dans l'amour et dans la vie le sentiment de la *litost* s'exprime plutôt par une vengeance (et Jaromil, l'étudiant de « Litost » aussi bien que Laura ou Bettina en sont des exemples patents), dans la grande Histoire de l'humanité, il la nomme *héroïsme*...

Flamme éternelle d'une « fiction amoureuse »

On sait déjà que toute représentation kitsch repose sur un rapport spécifique au temps humain dont il signe la négation et que, chez Kundera, c'est précisément dans

la représentation du sentiment amoureux lyrique que cette négation devient tout à la fois évidente et comique, qu'elle se manifeste comme exaltation extatique du présent absolu ou comme idéalisation nostalgique du passé. Si l'*homo sentimental* érige le sentiment d'amour en valeur suprême au point de déplacer les critères du jugement éthique dans le domaine du subjectif, l'amour se transforme pour lui en une vertu fondée avant tout sur l'idée de la *souffrance* devenue valeur des valeurs.

Faire passer l'amour par le « grand samovar des sentiments » opère, comme le suggère le narrateur de *L'immortalité*, la disjonction entre le corps et l'âme où les sexes mêmes se dissolvent au profit de l'âme hypertrophiée. Pour le narrateur de ce roman, le *Don Quichotte* de Cervantes reste le meilleur exemple du processus. Amoureux d'une certaine Dulcinée qu'il connaît à peine mais qu'il transforme en idéal chimérique, Don Quichotte croit vivre un « amour véritable » où l'objet concret de son désir ne compte guère. Semblable en cela à Bettina von Arnim et à son « amour » pour Goethe, le sentiment de Don Quichotte n'a pas lui non plus « à être payé de retour » puisque son objet n'est point Dulcinée-femme concrète mais bien LA flamme sentimentale et éternelle de l'Amour.

Le sentiment surgit souvent, en chacun de nous, à notre corps défendant, écrit Kundera dans son « *Homo sentimental* ». Par contre, dès que nous voulons l'éprouver (comme Don Quichotte décide d'aimer Dulcinée, comme Bettina prend la « volonté ferme » d'aimer éternellement Goethe...), le sentiment devient « exhibition et imitation du sentiment » et l'amour un simple simulacre d'amour, ce qui déplace l'*homo sentimental* dans ses derniers retranchements, là où il ressemble à

l'homo hystericus. Dans sa magistrale méditation ludique, Kundera nous amène une fois de plus dans le royaume du kitsch où le sentiment, avec son cortège de larmes et de souffrance n'offre, à celui qui l'éprouve, qu'un reflet narcissique de son propre moi, le débarrassant, par là même, de toute reponsabilité devant ses actions et crimes les plus horribles. La quiétude de *l'homo sentimental* relève bien de sa céleste sublimation de toute conscience du réel.

Souffrance comme méthode de séduction

Amour et souffrance comme grande école européenne d'égoïsme, comme *état* éternel et inaltérable, n'ont que faire du commerce charnel. Voilà ce que Dostoïevski exacerbe, selon le narrateur de *L'immortalité*, dans ses trames amoureuses. À l'exemple de Mychkine dans *L'idiot*, le narrateur kundérien ironise sur la souffrance, surtout lorsqu'elle s'adresse à l'âme d'une femme, pouvant devenir ainsi une excellente méthode de séduction. De multiples variations de cette petite phrase en apparence anodine « vous avez beaucoup souffert » que Mychkine dit à Nastassia Philippovna traversent les grandes histoires d'amour européennes, de la princesse de Clèves au Werther de Goethe. Et en transformant l'amour en passion, l'idée de la souffrance fait glisser la sexualité dans un pur et chaste royaume du cœur et du sentiment.

La notion européenne de l'amour s'enracine dans le sol extra-coïtal. Le ^{xx}e siècle, qui se vante d'avoir libéré la sexualité et aime se moquer des sentiments romantiques, n'a su donner à la notion d'amour aucun sens nouveau (c'est un des naufrages de ce siècle) de sorte qu'un jeune Européen, lorsqu'il prononce mentalement ce grand mot, se trouve ramené sur les ailes de

l'enchantement, qu'il le veuille ou non, au point exact où Werther a vécu son amour pour Lotte et où Dominique a failli tomber de cheval. (*IMM*, p. 241)

Il s'ensuit que « l'amour véritable », glorifié par Bettina von Arnim et par ses défenseurs, s'impose comme l'uniforme privilégié même de nos amours « absolument modernes ». Belle dévastation de nos illusions de « révolutionnaires » de l'amour et de la sexualité.

Passion... compassion, souffrance, jalousie, autant de vocables qui réduisent l'amour à une idée abstraite en le vidant souvent de toute signification charnelle. Le « vous avez beaucoup souffert » suffit à faire oublier le « déshabillez-vous » des Don Juan kundériens. Je repense à Tomas, enchaîné à Tereza par son doigt et non par son sexe, et dont les nuits sont hantées par les rêves du Paradis perdu, déplaçant ainsi imperceptiblement vers l'oubli son parcours donjuanesque pour le faire mourir... en Tristan.

Du Moyen Âge à l'époque imagologique, des amours sublimées des troubadours à la comédie de la séduction moderne, rien ne semble avoir changé au « royaume du cœur » : amour de la souffrance et souffrances de l'amour y restent confondus, de sorte que l'amour demeure plus un domaine privilégié de souffrance que de plaisir. Dans ce royaume de pureté et de « douces extases » remplies de réminiscences nostalgiques, les personnages lyriques de Kundera ressemblent à s'y méprendre à Emma Bovary : ils sont séduits comme elle par « l'attrayante fantasmagorie des réalités sentimentales » à côté desquelles la vie avec son cortège de *désaccords* ne peut définitivement paraître que tel un reflet imparfait. Les adeptes de *l'amour-sentiment* ne savent plus distinguer entre de vraies relations amoureuses et celles des idées ou images préfabriquées de l'amour, entre l'artificialité

somnambulique de l'amour kitsch et l'inquiétante complexité d'une relation concrète.

Dernier regard de Don Juan

Marqué par ses cinq périodes érotiques, « le cadran » de la vie de Rubens devient la métaphore de tous les chemins qui parcourent l'ensemble de l'œuvre kundérienne, chemins de l'érotisme comme de l'écriture. Mais ce cadran, à la fois érotique, astrologique et scriptural, figure dans ce roman surtout comme « métaphore de la vie » et « école de la finitude » : finitude de la vie en son instance de désir dont la beauté est désormais trahie par le temps. Dans ce roman, même les corps sont désertés par le désir. Ils ne font plus qu'exhiber, à travers des séries infinies d'images que réfléchissent les miroirs embellissants de leurs nouveaux temples, des gestes stériles du « désir d'immortalité ». Leur espace miroitant envahit la scène finale de ce *septième* roman kundérien et devient le signe ultime de l'oubli qui frappe le sujet jusque dans son désir. Non, le désir (l'*éros*) ne s'est point réfugié dans la mémoire⁶, bien au contraire : il est, lui aussi, happé par sa propre *image* comme par un miroir sans tain démultiplié. Car dans le monde de l'extase imagologique de *L'immortalité*, l'*illusion* est plus forte que la passion, plus forte que l'amour, de sorte que de ceux-ci on ne désire plus la réalité mais le *spectacle*⁷.

6. Je fais allusion ici au livre de Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux : Les romans de Milan Kundera* (Paris, Gallimard, 1993), où elle écrit, à propos de *L'immortalité* : « Exilé de la réalité, Éros se réfugie dans la mémoire : il revendique un domaine se plaçant au-dessus des possibilités physiques. » (p. 277)

7. Voir à ce sujet Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.

Je poursuis le dernier regard de Rubens, ce dernier regard de libertin qui, dans ma lecture, se confond avec celui du romancier. Leur regard commun, d'une sceptique lucidité, est également hanté par le passé, mû par quelques souvenirs qui, on le sait, ne sont pas chez Kundera une négation de l'oubli mais bien une de ses formes. En écrivant l'histoire de Rubens, l'auteur-narrateur semble suggérer que leur parcours donjuanesque commun, érotique pour l'un et variationnel pour l'autre, débouche sur une même *utopie de la mémoire*. Or, là où il n'y a plus de mémoire du désir, s'arrête aussi le récit. Le temps grammatical de l'imagination érotique de Rubens ne sera plus le futur, mais le passé dont il ne lui reste, de surcroît, que *sept* images fugitives, «comme si la mémoire (et l'oubli) avait effectué, depuis, une étonnante transmutation de toutes les valeurs [...]» (*IMM*, p. 376).

Par-delà le parcours donjuanesque de Rubens se dessine — comme en *double exposition* — le parcours du romancier qui a élargi le problème proustien de la mémoire personnelle «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» (*AR*, p. 32). Voilà ce qu'écrit Kundera à propos de son propre art romanesque. Or, le regard de Rubens ne fait pas autre chose : loin de se limiter à sa vie personnelle, c'est dans la mémoire de l'érotisme *euro-péen* qu'il plonge son dernier regard, vers l'image du visage mort d'Agnès qui l'obsède comme il obsède aussi l'imaginaire du romancier. Rubens se demande même si tout son parcours érotique n'a pas servi en fait qu'à faire revivre cette ultime image, «seule photo» qui lui reste dans la mémoire de tous ses désirs passés. «Et à présent cette photo est en flammes, et le beau visage paisible se

crispe, rétrécit, noircit et tombe en cendres.» (*IMM*, p. 390)

Telle est en effet la dernière image fixée dans la mémoire érotique de Rubens, la dernière pensée de l'imaginaire du romancier : paradoxalement, elle ne relève point d'une scène d'excitation sexuelle, mais bien d'un *visage* en tant que révélation de l'essence même de l'érotisme. C'est que le visage d'Agnès se confond, pour Rubens comme pour le romancier, avec la dernière *image de la pudeur* vers laquelle ils tournent leur dernier regard nostalgique. Agnès « *se cachait derrière son image* » pour garder secrète sa vie privée et empêcher que l'érotisme perde ainsi tout son sens. Elle est comme Sabina qui savait, elle aussi, que celui « qui perd son intimité a tout perdu » (*ILE*, p. 165). En effet, c'est la *pudeur*, une des notions clés des Temps modernes dans la sémantique kundérienne qui, paradoxalement, révèle sa conception même de l'érotisme. Développé en contrepoint constant avec celui de la nudité, le thème de la pudeur dévoile chez Kundera l'éros comme ouverture sur l'*autre*, comme l'unique garant de sa différence. Or, dans *L'immortalité*, la pudeur n'apparaît plus que tel « un mirage des hommes », « leur rêve érotique ». Rubens et le romancier savent, quant à eux, que la *frontière* entre la pudeur et l'impudeur, entre le privé et le public, est devenue *indiscernable*. Ils savent — d'où leur triste nostalgie commune — que de leur *mémoire du désir* ne subsiste, en définitive, qu'un nostalgique *désir de mémoire*, que la fin de la pudeur (viol de la vie privée !) signe aussi la fin de l'érotisme et, par là même, la fin des Temps modernes en tant que temps par excellence de l'individualisme et du roman.

ÉPILOGUE

Une leçon d'Épicure : sagesse de la *lenteur*

L'essai que vous venez de lire était déjà terminé lorsque parut *La lenteur*, roman qui marque une césure dans l'œuvre de Kundera par le changement de langue et de forme. Cette parution m'offrait alors une chance inespérée d'échapper à toute conclusion classique et d'ouvrir plutôt mon essai, en le terminant, sur un autre « voyage dans le temps de l'Europe » kundérien, sur une *autre possibilité* formelle de son art romanesque. La conscience aiguë de la forme comme possibilité de choix reste chez Kundera garant de cette « ouverture ». Pour moi, refuser de donner un sens définitif à sa partition romanesque en sept mouvements, refuser de « conclure » en somme, équivaut à ne pas trahir l'essence même de l'esthétique kundérienne, son ambiguïté fondamentale et sa forme interrogative. Comment conclure d'ailleurs sur une œuvre dont l'une des caractéristiques principales consiste dans la désintégration, la

dissolution et les constants détours et retours, sans en trahir le caractère épisodique, a-causal et *intrinsèquement* inachevé? D'où, en guise d'épilogue, cette «sagesse de la lenteur», à la fois regard tourné vers le passé et ouverture sur l'œuvre à venir; sagesse épicurienne s'il en est, car elle prolonge merveilleusement mes plaisirs de lecture...

Rencontre de deux siècles différents

Le plaisir qu'on a à lire La lenteur, dernier chef-d'œuvre d'humour kundérien et son premier roman écrit en français, se mesure au plaisir évident que l'auteur prend à réaliser son désir de toujours : unir les questions graves avec une forme légère, écrire «un roman où aucun mot ne serait sérieux»... Kundera nous entraîne dans une invraisemblable fête narrative où méditation et espièglerie rivalisent, où la féerie vaudevillesque de ses drôles de songes d'une nuit d'été «enlunée» entremêle personnages du XVIII^e et du XX^e siècle dans un éblouissant divertimento contrapuntique.

Dès l'incipit, l'auteur-narrateur fixe le cadre apparent de la narration : «L'envie nous a pris de passer la soirée et la nuit dans un château», commence-t-il en parlant de lui-même et de sa femme Véra devenue l'un des personnages du roman. Pourtant, tout lecteur s'attendant à des confessions biographiques sera vite détrompé! Car, dès l'autoroute qui mène le couple vers le château, le narrateur trahit le présent où tout n'est qu'«extase vitesse» et rêve aux lents plaisirs d'antan. Il nous convie à visiter le jardin d'Épicure où une certaine madame de T. et son jeune chevalier, amants d'une nuit sans lendemain, passent par une gamme de tels plaisirs.

Or, madame de T. et son chevalier sortent comme par enchantement d'une nouvelle écrite en 1777 par Vivant Denon, *Point de lendemain*¹, et qui pour Kundera représente le mieux « l'art et l'esprit du XVIII^e siècle ». Cette façon de dresser un « pont » par-dessus des temps différents révèle ici plus que jamais sa double fonction, à la fois ludique et critique. En enchevêtrant tout au long du roman de courtes *séquences* sur le XVIII^e siècle avec celles du XX^e, Kundera joue avec une composition *fragmentaire* définitivement à l'abri de toute intrigue linéaire. Faisant de la *discontinuité* le principe explicite de sa composition, il coupe court également à toute référentialité biographique de ses nombreux personnages, qu'il s'agisse de lui-même ou de sa femme Véra, qu'ils sortent de la nouvelle de Vivant Denon ou du colloque des entomologistes français qui se déroule dans la salle de conférences au rez-de-chaussée du château. C'est du jeu des *contrastes* entre les séquences du XVIII^e et du XX^e siècle que jaillit l'inimitable *humour* kundérien. Sa définition de l'humour inscrite dans *Les testaments trahis* devient ici on ne peut plus appropriée : *ivresse de la relativité de choses humaines ; le plaisir issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude*. C'est en effet de cette relativité absolue que surgit ici, à l'instar de la sagesse épicurienne, un rire mélancolique devant notre destin, devant la fugacité du temps.

Dans le jardin d'Épicure

D'ailleurs, *lenteur, mémoire et plaisir* (plaisir charnel comme spirituel) ne sont pas sans conséquences sur la

1. Vivant Denon, *Point de lendemain*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, 135 p.

forme romanesque elle-même : « Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli », sagesse érigée par le narrateur en première règle des « mathématiques existentielles » évoquées déjà dans *L'immortalité*, à savoir que le degré de la lenteur soit proportionnel à l'intensité de la mémoire, comme celui de la vitesse à l'intensité de l'oubli. Aussi, lorsqu'il songe à la nuit d'amour de madame de T. de la nouvelle de Denon, ce n'est pas tant à ses plaisirs charnels que Kundera s'intéresse qu'à son *art de la conversation* grâce auquel madame de T. *organise le rythme du temps* : elle le divise « en petites parties séparées l'une de l'autre » afin de faire « paraître le menu laps de temps qui leur est imparti comme une petite architecture merveilleuse, comme une forme » (LL, p. 44). Tout le secret de l'architectonie même de ce court roman de Kundera (roman d'une seule nuit, lui aussi !) tient à cette leçon de madame de T. qui, en digne disciple d'Épicure sait, comme le sait le romancier, qu'« imprimer la forme à une durée, c'est l'exigence de la beauté mais aussi celle de la mémoire. Car ce qui est in-forme est insaisissable, immémorisable » (LL, p. 44).

La lenteur est donc également un véritable bijou architectonique. À l'instar de la nuit de madame de T. qui *ralentit* son parcours amoureux comme narratif en le divisant en trois étapes, le romancier *suspend* son plaisir — et le nôtre — grâce à de constantes digressions narratives, interrompues de surcroît par deux « interludes » que représentent les deux réveils de Véra (les vingt-sixième et quarante-troisième chapitres). En fait, le sommeil de sa femme est littéralement *hanté* par les « élucubrations » imaginaires du romancier qui transforme leur chambre en un « château hanté » dans lequel les rêves de Véra deviennent « une poubelle où [il] jette des pages trop sottes ». Décidément, ce joyeux mystifica-

teur s'amuse au point d'inventer des avertissements qu'aurait eus sa maman et que Véra lui rappelle en vain au milieu de leur nuit romanesque : « Milanku, cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra. Tu offenseras tout le monde et tout le monde finira par te détester. » (*LL*, p. 93-94) Qu'elle se rassure ! L'opinion des *agélastes* qui trouveront ce roman sacrilège et frivole est déjà faite depuis longtemps...

Danseurs d'un opéra bouffe

Les séquences sur les différents « danseurs » médiatiques de la comédie de notre civilisation contemporaine, personnages réunis à l'occasion d'un colloque d'entomologistes, nous conduisent d'éclat de rire en éclat de rire. Dans une véritable mise en scène vaudevillesque, le narrateur entremêle anecdotes, thèmes et personnages qui croient tous vivre leur moment de gloire devant d'invisibles caméras et ne se doutent guère qu'ils figurent en fait dans une *pantomime imagologique* : un dénommé Berck (!) rivalisant avec Duberque pour la meilleure image médiatique (kitsch imagologique oblige !); une journaliste au sobriquet d'Immaculata qui s'entiche, vingt ans trop tard, de l'*image* médiatique de Berck et qui, voulant se suicider dans la piscine du château, prend le temps de revêtir la robe blanche d'une Ophélie dont elle n'est plus qu'une parodie grotesque. La scène ne serait pas complète sans l'*adornateur* d'Immaculata, son cameraman prêt à la suivre jusque dans la mort comme un toutou affublé d'un pyjama grotesque.

S'ajoutent au cortège Vincent et Julie, une jeune dactylo que Vincent, le jeune ami du narrateur, drague en fantasmant, en grand admirateur du XVIII^e siècle et de

Sade, sur son «trou du cul» qu'il transforme en métaphore *lyrique* de la lune, ce «trou du cul percé dans le ciel». Il ignore que sa belle métaphore kitschisante, empreinte d'un héritage du lyrisme dix-neuviémiste, signe en fait la *négation* des obsessions libertines. Mais le summum du grotesque reste le coït *simulé* de Vincent avec Julie. Comme s'il jouait «pour un grand public anonyme», Vincent se met à hurler à la ronde qu'il veut sodomiser sa compagne d'une nuit. «La pénétration n'a pas eu lieu», lance, laconique, le narrateur, et celui-ci d'interroger aussitôt le membre de Vincent, «petit comme une fraise de bois fanée» (*LL*, p. 121), sur les raisons de sa petitesse. Et le membre de Vincent, soucieux de justifier sa débandade (comme s'il voulait prendre sa revanche sur les «bijoux indiscrets» de ces dames), de lui fournir une réponse épatante de rationalité...

Comment oublier le professeur tchèque Cechoripsky, invité d'honneur des entomologistes français pour avoir figuré brièvement (et malgré lui!) dans l'Histoire tchèque en 1968, au moment où celle-ci fut éclairée par «l'Actualité Historique Planétaire Sublime». Seul au milieu de cet opéra bouffe où ses hôtes n'ont rien à lui dire si ce n'est d'énormes bêtises (Berque, notamment, tient mordicus à ce que Mickiewicz soit le grand poète tchèque et Budapest la capitale du pays), il est aussi touchant que risible. Cet inventeur méconnu d'une mouche rarissime nommée *musca pragensis* (sic!), vit son moment de gloire — sa «fête mélancolique» — lors de son allocution lyrique, avant que l'image de sa propre émotion lui fasse oublier de lire le texte de sa contribution scientifique... Sa *gloire* se change aussitôt en défaite risible, elle disparaît alors tout comme ses «accents circonflexes renversés» (beaux comme les papillons) dont la non moins glorieuse histoire de l'ortho-

graphe tchèque (vous connaissez Jean Hus?) marquait son nom jusqu'à ce qu'ils s'envolent de sa transcription française. Impossible de rendre ici les nombreuses séquences humoristiques, ce roman n'étant décidément *pas racontable*.

La grande infidélité attendue...

Si on reconnaît dans *La lenteur* l'écho de quelques *notes* sémantiques des romans précédents de Kundera (chemin, vitesse, critique de l'imagologie, nudité, mémoire, oubli aussi bien qu'amour, libertinage, excitation, souffrance et plaisir...), la structure de ce roman composé comme une mosaïque narrative de cinquante et un courts chapitres-séquences, constitue par contre une évidente rupture avec sa « partition romanesque en sept mouvements » qui se termine avec *L'immortalité*. La structure de cette partition, on le sait, repose entièrement sur *deux formes-archétypes* définies dès *L'art du roman* : « 1. la composition polyphonique qui unit les éléments hétérogènes dans une architecture fondée sur le chiffre sept ; 2. la composition vaudevillesque, homogène, théâtrale et qui frise l'invraisemblable » (p. 121-122), ce qui est le cas de *La valse aux adieux*. Unique roman de Kundera composé en cinq parties, celui-ci figure — je tiens à le rappeler — sur la « pliure » même de la composition de l'ensemble : trois romans en sept mouvements ; un vaudeville en cinq ; et de nouveau trois romans en sept mouvements.

Ainsi, de par la cohérence sémantique comme formelle de cette partition, on pouvait émettre l'hypothèse de la fin d'un cycle romanesque. De plus, Kundera lui-même a dit vouloir « échapper à la bigamie de ces deux

formes » qui structureraient jusqu'alors son œuvre et faire ainsi le pas vers une « grande infidélité inattendue » (AR, p. 122). Or, avec *La lenteur*, ce pas est bel et bien franchi et avec lui, du moins peut-on l'espérer, s'ouvre un *autre* cycle romanesque. Romans à venir ? Sûrement ! Mais comme le suggérerait aussi la fin de *L'immortalité*, le regard de Kundera restera désormais tourné vers la mémoire du passé *européen* afin de *ralentir*, le temps d'un roman, notre démoniaque course vers l'oubli. D'ailleurs, ce sont des *échos mnésiques* — réminiscences des lectures du romancier aussi bien que les échos sémantiques de sa propre œuvre antérieure — qui dynamisent le plaisir ludique de *La lenteur*, et qui marquent ce roman d'un bonheur épicurien.

Le jour point et l'auteur-narrateur s'apprête à quitter, en même temps que le chevalier de madame de T. et Vincent, ce « château hanté » où ils ont passé tous les trois une nuit formidable. L'in vraisemblable rencontre a alors lieu entre l'heureux amant du XVIII^e siècle et Vincent dont la *performance simulée* a transformé les gestes de plaisir en mouvements ridicules. Aussi, alors que Vincent repart sur sa moto à une vitesse qui se mesure à son *désir d'oublier* la nuit passée, le chevalier, lui, ralentit ses pas, se réjouissant d'avance à l'idée de son retour vers Paris, voyage dont la lenteur remplie de douces réminiscences lui permettra « de rester au plus proche de la nuit », de sauvegarder la *mémoire de ses plaisirs*. C'est sur lui, on pouvait s'y attendre, que s'attarde aussi l'ultime regard du romancier :

Point de lendemain.

Point d'auditeurs.

Je t'en prie, ami, sois heureux. J'ai la vague impression que de ta capacité à être heureux dépend notre seul espoir.

La chaise a disparu dans la brume et je démarre. (*LL*, p. 154)

Épicure ne disait-il pas qu'il suffit d'avoir été heureux une fois pour l'être pour toujours dans les souvenirs ?

Bibliographie

Livres sur l'œuvre de Milan Kundera

- AJL, Aron (dir.), *Milan Kundera and the Art of the Fiction* (collectif d'essais critiques), New York/ Londres, 1992.
- BRAND, Glen, *Milan Kundera. An Annotated Bibliography*, New York/Londres, Garland Publishing, 1988.
- CHVATIK, Kvetoslav, *Die Fallen der Welt der Romancier Milan Kundera*, Munich/Vienne, Carl Hansen Verlag, 1994. *Le monde romanesque de Milan Kundera* (trad. par B. Lortholary), Paris, Gallimard/ Arcades, 1995.
- ESPEJO, Miguel, *La ilusion lirica*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- FÈVRE, Fermin, *La espera verdad*, Buenos Aires, Editoriale Lexicus, 1987.
- ILLG, Jacek, *W kregu powiesci Milana Kundery*, « Universitas », Studia Batoriana NR 2, Cracovie, 1992.
- MISURELLA, Fred, *Undertand Milan Kundera, Public Events, Private Affairs*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.
- NEMCOVA BANERJEE, Maria, *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld, 1990. *Paradoxes terminaux* (trad. par Nadia Akrouf), Paris, Gallimard, 1993.

PORTER, Robert, *Kundera: A Voice from Central Europe*, Aarhus, Danemark, Arkona Press, 1981.

Numéros de revues et actes de colloques consacrés à l'œuvre de Milan Kundera

Europäische Ideen, Berlin, Hf 20, 1976; textes de L. Aragon, P. Lainé, A. W. Mytze.

Liberté, n° 121, Montréal, 1979; textes de N. Biron, F. Ricard.

L'Infini, n° 5, Paris, 1984; textes de E. Le Grand, S. Richterova.

Dialog, n° 6, Sarajevo, 1986 (colloque sur Kundera); textes de Z. Ivankovic, D. Karahasan, Z. Konstantinovic, T. Kolenovic, P. Matvejevic, F. Muhic, J. Osti, I. Pandiz, J. Samic, V. Viskovic.

Salmagundi, n° 73, New York, 1987; textes de J. Bayley, C. Bedient, T. Eagleton, F. Misurella, Ch. Molesworth, F. Ricard, G. Scarpetta.

KUNDERA. Materialy z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25-26 kwietnia 1986 r., Londres, Polonia, 1988; textes de J. Baluch, F. M. Cataluccio, E. Graczyk, J. Gromek, J. Illg, A. Jagodzinski, S. Kalinus, L. Kleberg, M. Leski, E. Morawiec, J. Olejniczak, D. Siwicka, K. Welt, M. Wyka, J. Zarek.

The Review of Contemporary Fiction, vol. IX, n° 2, été 1989; textes de J. Bayley, A. S. Caldwell, Italo Calvino, K. Chvatik, M. Nemcova Banerjee, P. von Morstein, F. Ricard, I. Stavans, B. Very.

Promeny, roc. 28, c. 1, New York, 1991; textes de J. Bayley, D. Gostynska, H. Koskova, P. Kussi, E. Le Grand, M. Nemcova Banerjee, F. Ricard, S. Roth, G. Scarpetta, Ph. Sollers, J. Toman.

L'Infini, n° 44, Paris, hiver 1993 ; textes de Ph. Forest, E. Le Grand, L. Proguidis.

Hermes, Tokyo, mars 1995 ; textes de Yoshinari Nishinaga, Osamu Nishitani, Anna Hagino, Atuka Okada.

Autres essais sur l'œuvre de Milan Kundera (bibliographie sommaire)

ARAGON, Louis, « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure », *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1968.

BRODSKY, Joseph, « Why Milan Kundera Is Wrong About Dostoyevsky », *New York Times Book Review*, le 17 février 1985.

DOLEZEL, Lubomir, « Narrative Symposium in Milan Kundera's *The Joke* », *Narrative Modes In Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1973.

DONAHUE, Bruce, « Laughter and Ironic Humor in the Fiction of Milan Kundera », *Critique: Studies in Modern Fiction*, Atlanta, 1984.

EAGLE, Herbert, « Genre and Paradigm in Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting* », *Language and Literary Theory: In Honor of Ladislav Matejka*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984.

FUENTES, Carlos, « The Other K. », *Myself with Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988.

HERSANT, Yves, « Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch », *Critique*, n° 450, Paris, 1984.

KLIMA, Ivan, « Kunderova Nesmrtelnost », *Pritomnost*, c. 3.26, Prague, 1990.

KOSKOVA, Helena, « Memento mori Evropy v proze Milana Kundery », *Hledani ztracené generace*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1987.

LE GRAND, Eva, «Milan Kundera, *auteur de Jacques le Fataliste*», *Stanford French Review*, vol. VII, n^{os} 2-3, Stanford, Californie, 1984.

———, «La liberté de l'imaginaire: *L'insoutenable légèreté de l'être*», *De la philosophie comme passion de la liberté*, Québec, Éditions du Beffroi, 1984.

———, «Kitsch, amour et séduction (Kundera, Puig et Vargas Llosa)», *Atelier du roman*, n^o 3, Paris, novembre 1994.

LODGE, David, «Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism», *After Bakhtin, Essays on Fictions and Criticism*, Londres, Routledge, 1990.

MERTENS, Pierre «Kundera ou le point de vue du roman», *L'agent double. Sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.

POCHODA, Elisabeth, «Introduction», *Milan Kundera: The Farwell Party*, New York, Penguin Books, 1977.

RABATÉ, Jean-Michel, «Le sourire du somnambule: de Broch à Kundera», *Critique*, n^{os} 433-434, juin-juillet 1983.

RICARD, François, «Le point de vue de Satan»; «Variations sur l'art de la variation»; «Des fleuves et d'un chien», *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express, 1985.

———, «L'Idylle et l'idylle», postface pour *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986.

———, «Mortalité d'Agnès», postface pour *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993.

———, «Le recueil du collectionneur», postface pour *Risibles amours*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1994.

RICHTEROVA, Sylvie, «Tri romany Milana Kundery», *Slovo a ticho*, Munich, Edice Arkyr, 1986.

-
- ROTH, Philip, « Introducing Milan Kundera », *Laughable Loves*, New York, Alfred A. Knopf, 1975.
- ROY, Claude, « Jeu de massacre sur grandes figures », *Le Nouvel Observateur*, Paris, 1973 ; ainsi que comme postface pour *Zivot je jinde*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1979.
- SCARPETTA, Guy, « Le quatuor de Kundera », *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.
- SOLLERS, Philippe, « Le diable mène la danse », *Le Nouvel Observateur*, Paris, 1^{er} novembre 1990.
- UPDIKE, John, « Czech Angels », *Hugging the Store. Essays ad Criticism*, New York, Vintage, 1984.

*Cet ouvrage
composé en New Century Schoolbook corps 11 sur 14
a été achevé d'imprimer
le huit novembre mil neuf cent quatre-vingt-quinze
sur les presses de*



«L'IMPRIMEUR»

Cap-Saint-Ignace (Québec).