



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**MILAN KUNDERA ESSAYISTE
OU L'ART DU PARADOXE**

par

(C) ANNIE BISSONNETTE

Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.
Ottawa – 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-48136-0

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier M. Robert Vigneault, dont le dévouement, le conseil éclairé et la correction attentive ont permis la réalisation de cette thèse. J'aimerais aussi souligner le généreux appui financier du Département des lettres françaises avec la bourse Émile-Lizé, du Gouvernement de l'Ontario (BÉSO) et de la Fondation Desjardins. Merci aussi à Jocelyne Gaumont pour sa précieuse collaboration.

Au baron de ma vie, sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Résumé

Le rayonnement des romans de Milan Kundera aura laissé dans l'ombre ses deux essais. Condamnés à servir de commentaire à son art du roman, on a négligé de les aborder dans leur spécificité. Cette étude propose donc une analyse esthétique de Kundera essayiste à travers le prisme de la thématique du paradoxe. Si Kundera romancier explore des possibilités existentielles dans le piège qu'est le monde, Kundera essayiste cherche à jeter un éclairage lucide sur nos mythologies modernes dans un monde envahi par le kitsch et la non-pensée des idées reçues. Avec un plaisir d'hérétique, c'est à titre de bouffon intellectuel que Kundera nous convie à cet appel au questionnement qu'est l'essai en reprenant le stratagème favori des humanistes de la Renaissance, le paradoxe. Il s'agira d'explorer les différents mécanismes, la variation, la pensée expérimentale, la carnavalisation et la redéfinition, de cette esthétique originale et scandaleusement paradoxale, qui vise à nous ébranler *poétiquement*.

INTRODUCTION

Il est plus facile de briser un atome
qu'une idée reçue.

Albert Einstein

Si Milan Kundera romancier se dit proche de l'esprit des Lumières, sa prose essayiste s'inspire de façon encore plus marquée de l'art du paradoxe qui fut le stratagème favori des humanistes de la Renaissance comme «défi lancé à l'orthodoxie, [...] critique oblique des jugements et conventions absolus» pour exploiter «le caractère relatif et concurrent des systèmes de valeurs»¹.

C'est ainsi qu'au lieu de s'ériger en juge de l'imperfection humaine par un discours rationnel, l'essayiste, devenu une sorte de «fou philosophique»², choisit de se divertir, soit de penser dans l'hilarité le génie et la bêtise de ce siècle. alors qu'apparaîtront, au sortir de la guerre de 1914, ce que Kundera nomme les «paradoxes terminaux» [AR, 27]³. Cette appellation caractérise la dernière grande période du roman européen, époque florissante du roman centre-européen qui se pose comme démystificateur de l'Histoire et des illusions héritées du XIXe siècle. Au

¹ Rosalie L. Colie, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton University Press, 1966, p. 10 (c'est nous qui traduisons). De plus, précise Maria Nemcova Banerjee, «dans sa forme humaniste pure, il [le paradoxe] servait de correctif au réductionnisme totalitaire contenu dans les opérations logiques de l'esprit» (*Paradoxes terminaux, Les romans de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1993, p. 11).

² Maria Nemcova Banerjee, *ibid.*, p. 11.

³ Voici les abréviations utilisées dans cette thèse pour les renvois aux deux oeuvres à l'étude: [AR] pour *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 202 p. et [TT] pour *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1994, 325 p.

moment où «la raison cartésienne corrodait l'une après l'autre toutes les valeurs héritées du Moyen-Âge» [AR, 25], c'est l'irrationnel qui triomphe:

Mais au moment de la victoire totale de la raison, c'est l'irrationnel pur (la force ne voulant que son vouloir) qui s'empare de la scène du monde parce qu'il n'y aura plus aucun système de valeurs communément admis pour lui faire obstacle [AR, 25].

Méditant dans son *Art du roman* sur l'héritage centre-européen du roman, Kundera dénombre quatre paradoxes terminaux qu'il associe à la fin des Temps modernes: les deux premiers découvrent le paradoxe de l'homme érigé en «maître et possesseur de la nature», réduit à rien, dépossédé, dépassé par l'impersonnalité des forces ingouvernables de l'Histoire et, concurremment, celui de la puissance technologique qui menace de tout exterminer. Les deux autres paradoxes découvrent la faillite de l'Europe des Temps modernes; d'abord, au rêve d'une humanité unie et paisible se substitue paradoxalement «la guerre ambulante et perpétuelle, qui réalise et assure cette unité de l'humanité depuis longtemps rêvée» [AR, 26]. Puis, aux yeux de Kundera, «l'unité de l'humanité signifie: personne ne peut plus s'échapper nulle part» [AR, 26] pour ainsi voir le règne de l'individualité aboutir à l'uniformité la plus totale.

Dans ce contexte, «toutes les catégories existentielles changent subitement de sens» [AR, 27] et se transforment en leur propre caricature, déformées qu'elles sont par le prisme du grand processus de dégradation des valeurs mis en lumière par Hermann Broch dans *Les Somnambules* [AR, 65-90]. À notre époque de «dégradation et progrès à la fois» [AR, 18], seul l'art et ses découvertes peuvent éclairer le «monde

de la vie (*die Lebenswelt*)» [AR, 18] et ses possibilités encore inexplorées; seul l'art est encore capable d'établir un dialogue où la créativité individuelle aborde le monde comme une question pour pouvoir s'opposer au réductionnisme d'une culture médiatisée à outrance qui n'offre plus qu'un désert culturel. Même la voix des oeuvres artistiques, dont le monde a pourtant le besoin le plus fondamental, risque de devenir inaudible et d'être engloutie dans cet immense processus de «vertigineuse réduction» [AR, 32-33] opéré par l'esthétique kitsch:

Jusqu'à une époque récente, le modernisme signifiait une révolte non-conformiste contre les idées reçues et le kitsch. Aujourd'hui, la modernité se confond avec l'immense vitalité mass-médiatique, et être moderne signifie un effort effréné pour être à jour, être conforme, être encore plus conforme que les plus conformes. La modernité a revêtu la robe du kitsch [AR, 201].

Flaubert fut l'un des premiers à dénoncer la «bêtise» par son *Dictionnaire des idées reçues*. Kundera, pour sa part, juge, en termes provocateurs, cette découverte «plus importante pour l'avenir du monde que les idées les plus bouleversantes de Marx et de Freud» [AR, 200], pour ensuite ajouter: «La bêtise moderne signifie non pas l'ignorance mais les *non-pensée des idées reçues*» [AR, 200]. D'où cette conclusion alarmante: à l'époque des «paradoxes terminaux», «la montée irrésistible des idées reçues [...], inscrites dans les ordinateurs, propagées par les mass media, [risque] de devenir bientôt une force qui écrasera toute pensée originale et individuelle et étouffera ainsi l'essence même de la culture européenne des Temps modernes» [AR, 200]. Cette «force», pour Kundera, c'est «l'esprit de notre temps», «l'esprit

commun»[AR, 34], qui s'oppose fondamentalement à «l'esprit du roman» [AR, 34] et, on le verra, à l'esprit de l'essai: d'un côté «la complaisance sentimentaliste des *agélastes* lyriques œuvrant avec sérieux à la construction d'un royaume du kitsch aussi séducteur que compensatoire»; de l'autre «une quête incessante d'ambiguïté, de relativité, d'ironie et de son rire épique»⁴. Cette quête devenue «sagesse» [AR, 22] s'exerce aussi dans le domaine de l'essai et «découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres» [AR, 47]. Cette sagesse se veut celle d'un homme «vacciné contre toute tentation lyrique» [TT, 187] pour avoir vécu comme un traumatisme dans son pays natal «la lyrisation de la terreur» [TT, 187]. Si bien qu'être romancier⁵, pour lui, fut plus que pratiquer un «genre littéraire» parmi d'autres:

[...] ce fut une attitude, une sagesse, une position; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité; une *non-identification* consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte [TT, 187].

Si c'est d'abord comme romancier que Kundera s'est défini, il a tout de même transposé cet esprit de «résistance», de «défi» et de «révolte» dans la forme de l'essai, pratiquée sensiblement plus tard (1986, 1993), et qui n'est pas, comme dans le roman, exploration de possibilités existentielles mais instrument de démythification, de subversion du kitsch et des idées reçues. Si le roman chez Kundera a pour fonction de

⁴ Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ/L'Harmattan, Montréal/Paris, 1995, p. 85.

découvrir, l'essai, lui, interroge, et jusqu'à la «frontière», dans ce territoire où tout est un peu vrai, où tout est un peu faux, où «la satanique ambiguïté tourne toutes les certitudes en énigmes» [TT, 39], où la vérité est, en un mot, *paradoxe*.

.....

Ces éléments d'approche étant circonscrits, voici venu le temps d'introduire brièvement les deux essais à l'étude.

D'abord *L'Art du roman*, essai constitué de sept parties (ou mouvements) dont la répartition va comme suit: les chapitres pairs ont pour objet l'art de Kundera lui-même alors que les chapitres impairs sont consacrés à l'art d'autres romanciers [ici, centre-européens], c'est-à-dire Hermann Broch (3) et Franz Kafka (5); le tout est encadré par les chapitres 1 et 7 (respectivement «L'Héritage de Cervantes» et «Le Roman et l'Europe») portant sur une vision globale qui couvre l'histoire du roman européen depuis Cervantes, lequel «ne peut plus à vivre en paix avec l'esprit de notre temps» [AR, 35]. Formé de courts essais créés en réponse à toutes sortes de situations (articles, interviews, dictionnaire personnel, discours du prix Jérusalem [1985]), le recueil est néanmoins d'une cohésion surprenante fondée sur une esthétique inspirée de la musique (variations sur un même thème) où le thème principal (l'art du roman) et les motifs sous-jacents sont repris sous divers angles ou éclairages. Un télescopage entre différentes époques permet d'engager un dialogue avec d'autres romanciers qui

⁵ Précisons que Kundera emploie délibérément le terme «romancier» et non pas celui d'«écrivain».

font office d'idées-personnages, «arrière-plan méditatif»⁶ qui a pour but de mettre en scène une vision personnelle de l'histoire du roman européen, cet art «venu au monde comme l'écho du rire de Dieu» [AR, 195].

Les Testaments trahis (1994) brise la fatalité du chiffre sept dans l'arithmétique des écrits kunderiens par sa composition en neuf parties. Sa structure tend à rappeler la fugue dans un rythme cadencé en trois temps alternant avec des mouvements lents et rapides⁷. Il s'agit d'un autre grand voyage dans «le puits du passé» [TT, 22] qui explore «un passé trahi par la mémoire et déserté par le rire»⁸ à travers des testaments d'artistes, Kafka, Stravinski, Janacek, Gombrowicz, Hemingway, Rushdie, Beckett, tour à tour trahis par des amis, des traducteurs, des interprètes ou des critiques. Ces situations particulières laissent entrevoir plus globalement la trahison comme phénomène anthropologique d'une époque envahie par le kitsch et l'indiscrétion institutionnalisée, époque qui ne s'appartient plus et qui est en train de signer la disparition de l'individu. Dans ce carnaval d'idées-personnages, le thème de la *trahison* est exploré dans ses multiples possibilités, réalisées ou non. Des procès moraux intentés à rebours contre l'art du siècle de Céline à Maïakovsky aux «interprétations kischifiantes» [TT, 174] qui mettent l'art à mort par la part de mensonges et d'*impudeur* qu'elles contiennent se dessinent les

⁶ Milan Kundera, «Préface» à François Ricard, *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, 1985, p. 8.

⁷ On reconnaît généralement à la fugue: 1. une exposition du sujet, du contre-sujet et leurs diverses voix. 2. les divertissements qui rappellent par de courtes séquences le sujet et le contre-sujet. 3. la strette qui précède la conclusion et dans laquelle le sujet et la réponse se poursuivent avec des entrées de plus en plus rapprochées.

⁸ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 88.

symptômes d'une fin d'époque, celle «[du] jour où Panurge ne fera plus rire» [TT, 45], qui signe la négation des principes fondamentaux qui régissent notre «société du roman»⁹.

.....

En tant que forme libre et fondamentalement «hérétique», comme on le verra, l'essai vient s'opposer à l'univers monosémique de notre époque en proposant une esthétique plurivoque dans une perspective de questionnement. En jouant de l'ironie qui dévoile un peu de la relativité oubliée des choses, en faisant du paradoxe un élément moteur de l'écriture, l'essayiste Kundera vise à mettre à nu les impostures sémantiques du kitsch et de la «non-pensée des idées reçues», redoutables ennemis de l'art.

Pour ne pas trahir cet esprit, il fallait procéder avec prudence, car étudier l'oeuvre essayiste de Milan Kundera exige beaucoup de modestie. En effet, aborder *L'Art du roman* (1986) et *Les Testaments trahis* (1994) dans une perspective critique n'est pas chose facile: il s'agit, d'une part, de commenter deux oeuvres qui se situent elles-mêmes au second degré par rapport à d'autres oeuvres; ensuite, d'examiner le point de vue d'un énonciateur devenu lecteur de sa propre oeuvre de fiction; puis, de garder à l'esprit que les essais à l'étude peuvent, à certains égards, être lus comme le «testament esthétique» de Kundera lui-même s'efforçant de prévenir toute trahison de son oeuvre; enfin, d'éclairer une esthétique essayiste originale qui, à beaucoup

⁹ Selon l'expression de Cioran [TT, 41].

d'égards, s'inspire d'un art du roman largement commenté par Kundera lui-même sans pour autant verser dans la comparaison facile avec le reste de l'œuvre, composée en grande partie de romans édités entre 1968 et 1997.

Ainsi, au niveau méthodologique, les pièges étaient nombreux et le terrain glissant, ce qui explique peut-être l'inexistence, à ce jour, d'études portant sur les essais de Kundera, voisinage critique désert par comparaison à bon nombre d'ouvrages intéressants sur l'œuvre romanesque¹⁰. Étant donné la fortune de l'œuvre de Kundera et l'actualité de sa réflexion sur notre monde moderne, cela peut sembler curieux. Outre leur originalité et leur richesse, un trait remarquable de ces essais, comme l'a aussi mis en relief Maria Nemcova Banerjee sans toutefois le développer, est le «fécond esprit de paradoxe» dont ils sont pénétrés¹¹ et qui leur confère un pouvoir des plus déconcertant.

C'est pourquoi la présente thèse se propose d'étudier le paradoxe chez Kundera essayiste. Étant donné le polymorphisme et le caractère polyphonique du paradoxe, il nous a semblé nécessaire d'adopter une approche théorique à la fois synthétique et plurielle intégrant divers outils, la rhétorique, la pragmatique, la sémiotique, la linguistique, l'histoire littéraire et la philosophie, sans toutefois en faire les composantes d'une «méthode» au sens habituel du terme. En ce sens, notre

¹⁰ Les principaux ouvrages à noter sont: Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, Collection «Arcades», 263 p., Eva Le Grand, *op. cit.*, 237 p., Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998, 314 p., Maria Nemcova Banerjee, *op. cit.*, 1993, François Ricard, «L'Idylle et l'idylle», Relecture de Milan Kundera, Postface à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 457-476 et *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, 1985, 195 p. et Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, 343 p.

approche répond à la définition de la «pensée critique» selon Kundera, caractérisée avant tout par cette faculté d'être justement non régie par des règles préétablies: en effet, définir la valeur d'une œuvre, sa spécificité, et partant ce qui en elle est singulier et donc imprévisible, est forcément incalculable par une méthode; c'est pourquoi, selon lui, «la pensée critique est essentiellement *non méthodique*»¹². Ceci dit, nous avons bien sûr reconnu la nécessité d'une lecture intertextuelle ou dialogique entre fiction romanesque et essai critique, comme l'avait déjà souligné Eva Le Grand, inévitable va-et-vient qui permet de révéler «la profonde cohérence de la sensibilité et de la réflexion esthétique de Kundera» à travers son expérience de romancier puis d'essayiste¹³. Précisons enfin que cette étude vise avant tout à proposer les éléments d'une herméneutique kunderienne dans le but de saisir la spécificité de cette écriture essayiste.

Dans un premier temps, la théorie de l'essai, forme littéraire encore méconnue, nécessitait de notre part quelques ajustements terminologiques et sémantiques. Il fallait ensuite comprendre ce qui sous-tend la démarche essayiste en général, à savoir son *esprit* dans ce qu'il a de fondamentalement subversif, c'est-à-dire *hérétique*, pour enfin situer ces éléments théoriques dans le droit fil de la thématique à l'étude, à savoir le paradoxe. Ces différentes considérations ont donné lieu à un premier chapitre intitulé «Essai, hérésie et paradoxe».

¹¹ *Op. cit.*, p. 10.

¹² «Préface» à François Ricard, *op. cit.*, p 7.

¹³ *Op. cit.*, p. 84.

Ensuite, il nous a semblé particulièrement pertinent de revenir sur une dimension particulière de la prose essayiste de Kundera, à savoir son *hérésie*, dans un second chapitre qui a pour titre: «Esprit de l'essai kunderien et hérésie». En tant qu'esprit ou «vision du monde» qui colore l'écriture de l'essai chez Kundera, nous avons envisagé l'aspect hérétique sous différents angles: ironie, humour, kitsch, non-pensée des idées reçues, impudeur, esprit de procès, scandale et paradoxe. Ces termes préfigurent l'esprit de contradiction qui s'oppose à la non-pensée des idées reçues. c'est-à-dire au kitsch omniprésent qui caractérise notre époque et contamine jusqu'aux idées sur l'art.

Enfin, le troisième chapitre («Esthétique du paradoxe ou scandale d'un *gai savoir*») a pour objectif d'aborder les éléments esthétiques qui sous-tendent l'expression de cette pensée hérétique, à savoir les répercussions textuelles liées au paradoxe. Nous allons voir comment, par une logique du questionnement et du nouvel éclairage, l'essayiste élabore une forme originale par laquelle il s'agit de «penser le scandale» par l'instauration d'un «gai savoir» (Nietzsche).

1. Essai, hérésie et paradoxe

Il ne faut pas penser du mal du paradoxe; car le paradoxe est la passion de la pensée, et le penseur sans paradoxes est comme l'amant sans passion: une belle médiocrité.

Kierkegaard, *Miettes philosophiques*

1.1 L'Essai

«Peut-on définir l'essai?» interroge Jean Starobinski¹. La question paraîtrait étrange s'il s'agissait du roman, du théâtre ou de la poésie. Mais comme il est question de l'essai, on ne s'étonne guère. Si l'on attribue en général la paternité du genre à Montaigne, il est quand même surprenant de constater le malaise taxinomique qui entoure ce genre vieux de plus de quatre siècles et dont l'ambiguïté commence à peine à se dissiper. Plutôt que de pester contre ce brouillard théorique et contre les malencontreux malentendus auxquels se bute l'essai dans la typologie générale des formes du discours littéraire, on esquissera à grands traits, dans un premier temps, à travers les réflexions de ceux qui se sont penchés sur la question, une synthèse théorique regroupant les éléments constitutifs de l'essai (du «véritable» essai, disait George Lukács pour le distinguer de la prose d'idées courante²) pour ensuite, dans un second temps, mettre ceux-ci en relation avec les notions d'*hérésie* et de *paradoxe*.

¹ «Peut-on définir l'essai ?», *Pour un temps*. Jean Starobinski, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 185-196.

² «Nature et forme de l'essai», *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 13

1.1.1 De la littérature d'idées

Avant d'aborder certaines caractéristiques de la prose essayiste, voyons d'abord ce qui ne relève pas de l'essai, c'est-à-dire prenons le contre-pied de quelques idées généralement admises quant à la nature de l'essai, et qui le font trop souvent basculer dans le «terrain immense et bigarré de la prose d'idées», pour employer l'expression de Robert Vigneault³, c'est-à-dire de l'autre côté de la littérature. Selon une perception très répandue, «l'essai est tout et rien», *tout* c'est-à-dire traité, étude, travail savant, monographie, dissertation et conséquemment *rien*, c'est-à-dire «informe prose d'idées»⁴. Rappelons que Lukács, dès 1910, réagissait, sous la forme d'une lettre à son ami Léo Popper, à ce réflexe simplificateur et affirmait l'autonomie du genre en le qualifiant de «forme d'art» radicalement distincte de ces «écrits, utiles mais qualifiés improprement d'essais, qui ne nous donneront jamais plus qu'un enseignement, des données et des "contextes"»⁵. Ainsi, l'essai est à coup sûr de la prose d'idées alors que la prose d'idées n'est pas toujours de l'essai; «on devrait peut-être même dire carrément qu'elle ne l'est pas puisqu'elle ne relève pas le plus souvent

³ «Madeleine Ouellette-Michalska, essayiste», *Voix et images*, Vol. XXIII, no. 1 (67), automne 1997, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 33. Jean-Marcel Paquette mentionne le «statut pour le moins précaire», «inclassable», donné à l'essai («Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», *Études littéraires*, vol. V, no. 1, avril 1972, p. 75). Il est assez étonnant de reconnaître ce préambule obligé chez la plupart de ceux qui étudient l'essai.

⁵ *Op. cit.*, p. 13.

de la littérature»⁶. Conséquemment, la dénomination «essai littéraire» est un «pléonasme»; l'essai est *littéraire* ou n'est pas⁷. L'essayiste est donc *écrivain* (pas *écrivant*, pour reprendre la célèbre distinction de Roland Barthes⁸), tout autant que le poète, le dramaturge ou le romancier, statut que rappelle André Belleau qui définit l'essayiste comme «celui qui pratique l'écriture par l'essai au lieu de la pratiquer par d'autres discours qui pourraient être le roman, la fiction, la poésie»⁹. Parlant de l'essai, nous sommes donc loin du simple langage véhiculaire; il s'agit littéralement de «littérature d'idées»¹⁰:

[En effet, l'essayiste est] quelqu'un qui pratique l'écriture, donc qui travaille avec les mots et cherche le bonheur des mots. Ces mots, toutefois, ne désignent pas d'abord des sensations ou des propriétés matérielles, comme ceux du poète, mais des idées, des signes présents dans le paysage culturel¹¹.

C'est dire que le discours essayiste porte sur une thématique culturelle, au sens le plus large de cette expression, soit sur «le monde au deuxième degré»¹².

⁶ Robert Vigneault, «Essai et récit », texte inédit, conférence donnée au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 4. Ainsi, précise Robert Vigneault, «L'essai est une forme d'art et révèle une écriture, ce qui n'est pas le cas de la dissertation» (*ibid.*, p. 7).

⁸ En effet, selon Barthes, l'écrivain est celui qui «absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment écrire*» et pour qui «*écrire* est un verbe intransitif» alors que l'acte de l'écrivain est transitif, c'est-à-dire qu'il pose «une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen; [...] la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. Voilà donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la pensée» («Écrivains et écrivants», *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, Collection «Points», p. 147-154). Jean-Paul Sartre distinguait à sa façon l'écrivain comme quelqu'un qui *se sert du langage* et l'écrivain comme celui qui *sert le langage* (cf. *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1987, 308 p.).

⁹ «La Passion de l'essai», *Liberté*, no. 169, Février 1987, p. 95.

¹⁰ Robert Vigneault, *L'Écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994, Collection «Essais littéraires», p. 79.

¹¹ André Belleau, *op. cit.*, p. 97.

¹² *Ibid.*, p. 96.

1.1.2 Étymologie et origine du mot «essai»

L'essai étant donc saisi comme forme inspirée des signes présents dans une culture donnée, il s'agit maintenant de préciser la nature de ses caractéristiques et possibilités formelles; en ce sens, l'étymologie et l'origine du mot *essai* constituent une excellente entrée en matière. Le mot *essai* vient du bas latin *exagium*, qui signifie *balance*; *essayer* vient d'*exagiare* qui veut dire *peser*. Jean Starobinski admire, quant à lui, la «singulière intuition» de Montaigne qui a fait frapper «[une] balance sur sa médaille en y ajoutant pour devise le fameux *Que sais-je?*»¹³. Une pesée, une évaluation des idées, voilà une première suggestion de l'étymologie¹⁴. En latin classique, cependant, l'étymologie renvoie plutôt au verbe *exigere*, lequel évoque deux idées principales: 1. celle d'*examen*, action de peser ou d'examiner qui évoque l'idée d'exigence (intellectuelle). 2. celle d'essaimage, «pousser dehors, chasser» et *essaim d'abeilles*. Starobinski a créé une admirable formule qui reprend ces deux pistes étymologiques: «L'essai autant dire la pesée exigeante, l'examen attentif, mais aussi l'essaim verbal dont on libère l'essor»¹⁵. André Belleau, quant à lui, privilégie

¹³ *Op. cit.*, p. 185. On peut penser aussi à certaines sentences grecques et latines peintes dans la bibliothèque de Montaigne telles que «Aucun homme n'a su, ni ne saura rien de certain» (p. 1422), «Je ne décide rien» (p. 1425), «J'examine» (p. 1425), «par le raisonnement alternatif» (p. 1425), «sans pencher d'un côté» (p. 1425), «Cela peut être et cela peut ne pas être» (p. 1421), etc. (cf. Montaigne, *Oeuvres complètes*, éd. par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, XXIV-1791 p.).

¹⁴ cf. Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 tomes, 2387 p. et Robert Vigneault, *op. cit.*, p. 82-83.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 185.

d'emblée la seconde acception: «L'essai n'est pas une pesée, une évaluation des idées; c'est un essaim d'idées-mots»¹⁶. Robert Vigneault reconnaît que la réalité prosaïque de l'*examen* peut sembler plutôt rébarbative pour désigner l'essai, alors que l'image combien suggestive de l'*essaim* renvoie à «la dynamique liberté ou mieux à la libération d'un texte qui s'arrache à la ruche commune des idées reçues pour s'adonner à son trajet discursif fantasque et paradoxal»¹⁷.

Suite à la traduction des *Essais* vers l'anglais (1603) et à la parution de l'ouvrage de John Locke *Essay Concerning Human Understanding*, le mot *essai* signale moins la prose primesautière de Montaigne qu'un contenu neuf, des idées nouvelles, une interprétation originale d'une question controversée: «Il alerte le lecteur et lui fait attendre un renouvellement des perspectives ou, du moins, l'énoncé des principes fondamentaux à partir desquels une pensée neuve sera possible»¹⁸. Toutefois, les Anglais inventent au début du XVIIe siècle le mot *essayist*, avec cette nuance péjorative qui est parvenue jusqu'à nous, terme associé au superficiel, au décousu, à la non-scientificité¹⁹.

1.1.3 Quelques repères formels

¹⁶ «Petite essayistique», *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 88.

¹⁷ «Essai et récit», p. 6.

¹⁸ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 186.

¹⁹ *Ibid.*, p. 186-87.

Voyons maintenant, suite à cet «ajustement sémantique», dirait Robert Vigneault²⁰, les paramètres d'ordre formel qui répondent à l'écriture de l'essai. En premier lieu, soulignons la *subjectivité de l'énonciation*, plus précisément le *JE de l'écriture* (et non pas l'écriture du *je*), l'individualité textuelle, langagière, littéraire, c'est-à-dire fictive, distincte de celle du *moi-je* auteur²¹. En tant que révélation linguistique du JE, l'essai est aussi un «discours argumenté»²² de «nature réflexive»: cependant, il s'agit d'une «argumentation de type enthymématique et rhétorique» prenant la forme d'un «parcours»²³. Ces éléments permettent de souligner la démarche libre et même «capricieuse» de l'essai, laquelle découle d'une «prise en charge personnelle, individuelle, *singulière* souvent», du propos²⁴. Le bonheur d'écriture est donc essentiellement présent chez l'essayiste, dans sa démarche intuitive, ses sautes d'humeur, ses susceptibilités, ses impatiences, ses obsessions même. À cet effet, il s'avère intéressant d'aller jeter un coup d'œil sur l'étymologie du mot *discours* qui est du latin *discursus*, «cours capricieux d'un fleuve ou d'une

²⁰ *Op. cit.*, p. 4.

²¹ Dans sa polémique contre Sainte-Beuve (cf. *Contre Sainte-Beuve*) et la critique à tendance biographique ou plus tard dite «génétique» au sujet du rapport oeuvre-auteur, Marcel Proust revendique l'autonomie de l'oeuvre par rapport à l'homme, discussion que Kundera reprend à sa manière dans son «Discours de Jérusalem» par la notion de «sagesse suprapersonnelle» inhérente au roman: «[...] le romancier n'est le porte-parole de personne et je vais pousser cette affirmation jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées» [AR, 194]. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera souligne avec ironie ce statut fictionnel en rappelant le doute émis par Nietzsche à propos de la convention grammaticale exigeant que tout verbe ait un sujet en prenant comme exemple l'affirmation «Je pense»: «En fait, dit-il, «une pensée vient quand "elle" veut, de telle sorte que c'est falsifier les faits que de dire que le sujet "je" est la détermination du verbe "pense"». Une pensée vient au philosophe «du dehors, d'en haut ou d'en bas, comme des événements ou des coups de foudre à lui destinés» [TT, 177].

²² Pas *argumentatif*, adjectif de tournure abstraite, statique.

²³ Robert Vigneault, *L'Écriture de l'essai*, p 28.

²⁴ *Ibid.*, p. 28.

troupe», et du verbe *discourir* du latin *discurrere*, courir ça et là, aller de côté et d'autre»²⁵. Montaigne signalait d'ailleurs «l'alleure poétique à sauts et à gambades» de son écriture²⁶. On peut penser que Kundera a aussi été sensible à cet aspect lorsqu'il rapporte les propos de Nietzsche sur le fait que l'écriture doit être «cette chose *légère*, divine, si proche parente de la danse et de l'exubérante gaieté» [TT, 177]. Pour Starobinski, le pluriel du titre *Essais* renvoie à l'aspect *inchoatif* de l'essai, aux «pesées recommencées» qui impliquent «l'abondance d'une énergie joyeuse qui ne s'épuise jamais en son jeu»²⁷. Sans oublier le parallèle que fait Adorno entre l'essai et ce qui caractérise l'enfance:

Au lieu de produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art, ses efforts mêmes reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les autres ont fait avant elle. Il réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait [...]. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels [...]²⁸.

La subjectivité de l'énonciation, la prise en charge de l'expérience vécue par le JE sont ainsi de caractère explicitement «performatif»²⁹, le langage propre à l'essai n'étant plus seulement instrument mais acte de communication:

Le caractère performatif de l'écriture affecte la totalité du signifiant, lequel, dans le langage de l'essai, «fait plus que transmettre le signifié», mais ajoute très justement François

²⁵ Loc. cit.

²⁶ Op. cit., p. 973.

²⁷ Op. cit., p. 188.

²⁸ Theodor Adorno, «L'Essai comme forme», *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 6.

²⁹ Au sens de J.-L. Austin : Une expression est «performative» si: 1) elle décrit une certaine action de son locuteur et 2) son énonciation revient à accomplir cette action» (Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979, Collection «Points», p. 428).

Ricard, «l'invente, le modèle, agit constamment sur lui»³⁰.

Cet aspect dynamique de l'énonciation n'avait-il pas été pressenti par Montaigne affirmant: «Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie»³¹. En fait, se découvrir consubstantiel à son livre pour Montaigne en posant des questions d'intérêt général, en discourant sur des thèmes comme la présomption, le repentir, l'expérience, la vanité, voilà une des grandes découvertes de l'essai. En d'autres mots, *essayer* le monde, c'est aussi, indirectement, faire l'essai de soi et vice-versa: «Dans l'essai selon Montaigne, l'exercice de la réflexion interne est inséparable de l'inspection de la réalité extérieure»³². Pierre Vadeboncoeur, dans ses commentaires sur sa pratique d'essayiste, reconnaît cette relation entre le Sujet et son objet dans le processus de création:

Je ressens une certaine réticence à fractionner en idées un livre qui est, me semble-t-il, un acte d'amour et de désir et un acte de désolation et de refus. Puisque le moyen employé était l'essai et donc la réflexion et l'analyse, bref tout cet outillage qui va avec le genre, naturellement je consentais à l'avance à discuter et, au reste, je cherchais à le faire. Mais, malgré tout, j'aime beaucoup moins la discussion que l'art, grâce auquel ce qui est sans lui indicible non seulement peut être «exprimé» mais surgit d'entre les voiles du discours, - différent, présent, actif, premier, spirituel, intégral, paru. *L'essai ainsi conçu semble faire une chose et en fait une autre. Il fait exactement ce que fait l'art. C'est la même intervention [nous soulignons]*³³.

³⁰ Robert Vigneault, *op. cit.*, p. 33.

³¹ *Op. cit.*, p. 648.

³² Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 191.

³³ Cité par Robert Vigneault, *op. cit.*, p. 79-80. L'essai revendique donc ni plus ni moins la pleine autonomie de l'art qu'on accorde sans hésiter aux genres dits canoniques. Il nous faut cependant,

On peut se demander si ce n'est pas pour souligner cette visée artistique et en réaction aux préjugés typologiques de l'institution littéraire qu'on a souvent, plutôt que de parler du «genre» de l'essai, préféré les termes plus souples d'«écriture» (Robert Vigneault), «forme» (Lukács et Adorno) ou même «ton»: «not a form but a tone», écrivait Charles E. Whitmore à propos de l'essai³⁴.

1.1.4 Ton de l'essai

Le mot «ton», dans la mesure où il souligne l'aspect musical et la fluctuation des registres, souligne cette individualité langagière inhérente à l'écriture de l'essai. On reconnaîtra à cette dernière, au niveau taxinomique, différents registres, *cognitif*, *introspectif*, *polémique*, *absolu*, par exemple, lesquels sont principalement caractérisés par le *degré* et le *mode* de présence de l'énonciateur dans le texte³⁵. Au sein de l'un ou l'autre de ces registres, l'ironie constitue un trait généralement observable chez les essayistes. Lukács et les commentateurs de Montaigne soulignaient cette particularité, notamment par «l'ironique modestie» du mot «essai». Chez Platon même, dont Lukács admire le talent essayiste, on retrouve «la conceptualité [...] enveloppée de l'ironie propre aux petites réalités de la vie»: «Nous

souligner la tendance à traiter de l'essai en fonction des autres discours littéraires dont la nature fictive ne fait aucun doute: poésie, théâtre, récit, par exemple. Ainsi pourvu d'une sécurisante fiche d'identité, l'essai, «poème intellectuel» (Schlegel), «récit idéal» (Belleau), «biographie sans événements» (Jean Marcel) ou «roman sans noms propres» (Barthes), se voit attribuer quantité d'appellations toutes plus imagées les unes que les autres qui cherchent à définir l'essai par comparaison à d'autres genres littéraires; cette approche, au lieu de promouvoir l'autonomie de l'essai, ne contribue que trop souvent, selon Vigneault, à faire de l'essai une «approximation» (*Ibid.*, p. 35-36).

³⁴ Cité par Robert Vigneault, *op. cit.*, p. 75.

pourrions trouver dans l'écriture de tout grand essayiste, sous une forme certes chaque fois différente, cette même ironie»³⁶. «Modestie», «éternelle petitesse du travail le plus profond de la pensée»³⁷, «conscience d'être faillible et provisoire»³⁸. «posséder [...] comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*» [AR, 21], etc., voilà des termes qui dénotent une attitude caractéristique de l'interrogation, du «tâtonnement». Car *s'essayer*, c'est avant tout poser des questions, ce qui fait de l'essai d'abord et avant tout un «instrument de connaissance», voire un «outil de recherche»³⁹.

Cette ironique modestie comme ton essentiel à l'essai procède de ce questionnement incessant mais aussi de cette disposition d'écriture par laquelle il s'agit de prendre les choses au sérieux tout en les traitant d'une façon non-sérieuse. On retrouve cet esprit chez ces auteurs que l'on pourrait appeler «ironistes», de Montaigne à Kundera en passant par Voltaire, Diderot, Stendhal, Italo Calvino, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, etc., mais aussi chez des essayistes modernes tels Guy Scarpetta, Maurice Blanchot, Paul Valéry, Roland Barthes. Au Québec, on peut penser à André Belleau, François Ricard, Pierre Vadeboncoeur, André Major, Gilles Archambault, Jean Larose, etc.

³⁵ *Ibid.*, p. 91 sq.

³⁶ George Lukács, *op. cit.*, p. 23.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 21.

1.1.5 Forme évolutive et ouverture

L'intervention de ce *ton* affecte incontestablement la «construction», la façon d'argumenter de l'essai où l'imagination semble œuvrer à *rebours* par la médiation d'une «démarche [...] méthodiquement non méthodique»⁴⁰. Et ainsi, à la faveur de cette «performance» aucunement tenue à la linéarité sans faille des idées, à l'impeccable rigueur de l'argumentation,

[le texte] va plutôt se construire *circulairement* ou *autour d'une pensée*, suivant une démarche métonymique qui rassemble intuitivement, au gré de la seule fantaisie du SUJET, des éléments contigus et convergents. *Contigus*, car ces éléments de l'argumentation ne jouissent pas d'une véritable connexion logique, ils ne sont pas déduits l'un de l'autre, mais plutôt juxtaposés, selon un principe d'éparpillement, croirait-on parfois, mais qui en est plutôt un d'analogie ou d'affinité, déterminant la *convergence* de ces éléments vers une intuition centrale qui les suscite et les aimante⁴¹.

De plus, l'unité et la forme structurante de l'essai peuvent être formées d'un ou de plusieurs *thèmes* et *motifs* dérivés, pour employer des termes musicaux (qui sont aussi ceux utilisés par Kundera dans ses essais), lesquels se font écho à l'intérieur d'un même ouvrage ou encore d'un écrit à l'autre⁴². Cette parenté souterraine des éléments traités s'inscrit dans un processus que Max Bense qualifie d'«expérimental»:

Pour écrire un essai, il faut procéder de manière

³⁹ André Belleau, *La Passion de l'essai*, p. 97.

⁴⁰ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ Robert Vigneault, *op. cit.*, p. 29.

⁴² On se permettra encore une fois de faire référence à Kundera qui admire «[l'] extraordinaire sens du rythme» de l'écriture de Nietzsche, laquelle est, selon lui, attribuable à une façon de jouer de la «répartition horizontale et verticale des thèmes» [TT, 201]. Chez Kundera lui-même, l'influence du modèle musical est remarquable en matière de composition.

expérimentale, c'est-à-dire retourner son objet dans tous les sens, l'interroger, le tâter, le mettre à l'épreuve, le soumettre entièrement à la réflexion, il faut l'attaquer de différents côtés, rassembler ce qu'on voit sous le regard de l'esprit et traduire verbalement ce que l'objet fait voir dans les conditions créées par l'écriture⁴³.

Cette structuration expérimentale a le double avantage de permettre au sujet écrivant d'être toujours rivé sur «l'essentiel» [TT, 189] en plus de cultiver le plaisir du texte, aspects que Kundera admire chez Rabelais et d'autres romanciers anciens car «ils parlent de ce qu'ils trouvent fascinant et ils s'arrêtent quand la fascination s'arrête» [TT, 189]. Dans l'essai, «à vrai dire, celui qui pense, ne pense pas, il fait de lui-même le théâtre de l'expérience intellectuelle, sans l'effiloche»⁴⁴. Image évocatrice qui souligne cette densité textuelle sans «nécessité de remplissage, de transitions, de passages faibles, et où la tension ne baisse jamais car, écrit Kundera à propos de Nietzsche, «on ne voit que les pensées en train d'accourir» [TT, 201]. Par conséquent, comme c'est le travail de mise en forme qui est remarquable plutôt que le matériau lui-même, aucun sujet n'est à priori exclu de la pratique de l'essai. Cette particularité permet un *élargissement thématique* considérable grâce à ce décloisonnement entre les différents domaines de la culture élargie pour enfin réfléchir «non pas sur l'épistémologie, sur l'esthétique, sur l'éthique, sur la phénoménologie de l'esprit, sur la critique de la raison, etc., mais sur *tout ce qui est humain*» [TT, 207]. L'espace textuel ainsi créé, on le devine, ne souffre pas la «barricade» des idées, le «système» [TT, 207], mais privilégie une confrontation textuelle fondée sur ses propres lois:

⁴³ Cité par Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 21.

L'essai est [...] plus ouvert [...] qu'il ne plaît à la pensée traditionnelle. Il est plus ouvert dans la mesure où sa disposition propre nie le système et où il répond d'autant mieux à ses propres exigences qu'il s'y tient plus rigoureusement⁴⁵.

«Constellation», «texte étoilé», «éparpillement», Fernand Ouellette dirait «divagation», «errance», «fragmentation»⁴⁶, principes qui font de l'essai non seulement le règne «de l'imprévu et, à vrai dire, de l'imprévisible» mais de même celui du «toujours à suivre»⁴⁷, d'où l'impression de Joseph Bonenfant d'un texte qui garde une «forme ouverte», «qui se prête aux additions et qui ne laisse jamais l'impression de se fermer sur lui-même»⁴⁸ :

Même dans sa manière d'exposer, l'essai ne doit pas faire comme s'il avait déduit l'objet, comme s'il n'y avait plus rien à en dire. Sa propre relativisation est immanente à sa forme: il doit être agencé de telle manière qu'il puisse à tout moment s'interrompre⁴⁹.

À cette forme répond la démarche essayiste qualifiée par Adorno d'«expérience intellectuelle ouverte»⁵⁰:

Depuis Bacon - un essayiste, lui aussi -, l'empirisme, tout autant que le rationalisme, a été une «méthode». L'essai a été presque le seul à réaliser dans la démarche même de la pensée la mise en doute de son droit absolu. Sans même l'exprimer, [...] il est radical dans son non-radicalisme, dans sa manière

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 22. Ce paradoxe de la composition inhérent au processus de création est aussi souligné par Kundera: «Tout jeu est fondé sur des règles, et plus les règles sont sévères, plus le jeu est jeu. Contrairement au joueur d'échecs, l'artiste invente ses règles lui-même pour lui-même; en improvisant sans règles, il n'est donc pas moins libre qu'en s'inventant son propre système de règles» [TT, 32].

⁴⁶ «Divagations sur l'essai», *Études littéraires*, vol. V, no. 1, avril 1972, p. 11.

⁴⁷ Robert Vigneault, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸ «La Pensée inachevée de l'essai», *Études littéraires*, vol. V, no. 1, avril, 1972, p. 20.

⁴⁹ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

de s'abstenir de toute réduction à un principe, de mettre l'accent sur le partiel face à la totalité, dans son caractère fragmentaire⁵¹.

1.1.6 Fragmentation et réflexion

L'on sait combien l'art de la fragmentation inspiré des romantiques allemands⁵² a fasciné, entre autres, Roland Barthes, Maurice Blanchot et Paul Valéry⁵³. L'intérêt croissant manifesté pour la pratique fragmentaire depuis quelques décennies, apparue dès le XVIIe siècle en France et dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle en Allemagne, est si manifeste que certains l'attribuent «aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion»⁵⁴. Selon Françoise Susini-Anastopoulos, il faut voir dans ce regain d'intérêt pour tout ce qui est «fragmentaire, fragmental, fragmentiste»⁵⁵ les symptômes d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes et à laquelle on peut identifier la modernité :

Crise de l'oeuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme

⁵¹ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 13.

⁵² Pour de plus amples détails, consulter l'article de Daniel Sangsue sur «le fragment» dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, 1997, p. 329-33.

⁵³ Dans le cas de Barthes, Daniel Sangsue met en relief des enjeux spécifiques: «Barthes craint les stéréotypes, le sens qui «prend». Les fragments, qui abandonnent la pensée avant qu'elle ne se fige, empêchent toute fixité de sens» (*Ibid.*, p. 332). «On ne devrait jamais ni dissimuler, ni dénaturer la façon effective dont nos pensées nous sont venues. Les livres les plus profonds et les plus inépuisables auront sans doute toujours quelque chose du caractère aphoristique et soudain des *Pensées* de Pascal», disait Nietzsche [cité in TT, 178].

⁵⁴ A. Cauquelon cité par Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 1.

⁵⁵ *Loc. cit.*

une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre⁵⁶.

Starobinski a souligné la méfiance de l'Université, à l'apogée de sa période positiviste, envers l'essai et l'*essayisme*⁵⁷. En revanche, le lacunaire, l'inachevé, ce qui s'inscrit dans le sillage de l'oeuvre en «mouvement» ou de l'«oeuvre ouverte», selon les termes d'Umberto Eco, tout ce mode fragmentaire (pour ne pas dire cette mode!) est perçu aujourd'hui comme «l'une des conquêtes intellectuelles les plus marquantes de la modernité [...]»⁵⁸. On reconnaîtra une analogie entre fragment et essai, textes tous deux habités, travaillés et subvertis par la «pulsion antisystématique» (Adorno) qui les fait coller aux «sources vives de la pensée»⁵⁹:

[...] le fragment est totalement solidaire d'autres formes de prose discontinu à caractère fragmentaire, notamment l'essai, autre bâtard textuel et «forme méthodiquement non méthodique» selon Adorno, dont le style et les méthodes visent également à l'élaboration «non élaborée» d'une logique plus associative que démonstrative et au complet «dédouanement» de la pensée par un enchaînement non contraint des propositions. Fleurissant l'un et l'autre aux époques d'impossibilité du traité, fragment et essai présentent une si grande parenté qu'il est fréquent de les voir coexister chez les mêmes auteurs, chez Schlegel qui a parlé de ses fragments comme de «petits essais» ou chez Musil qui fit de «l'essayisme» la métaphore d'une théorie de la connaissance et d'une éthique⁶⁰.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 187. Et ajoute Jean Starobinski : «Vu de la salle de cours, évalué par le jury de thèse, l'essayiste est un aimable amateur qui s'en va rejoindre le critique impressionniste dans la zone suspecte de la non-scientificité» (*loc. cit.*).

⁵⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 170-71.

Ainsi, la parenté entre l'essai et la pratique fragmentaire semble aller de soi, en tant qu'elle témoigne d'une démarche où canons et autres exigences méthodologiques du traité se voient détournés et rattrapés par «l'éclat du style» et les «audaces de la pensée»⁶¹. On assiste en quelque sorte à l'établissement d'un nouvel ordre interne, celui du «fragment critique», pour reprendre le titre évocateur de Schlegel:

L'écriture fragmentaire désigne donc, en creux, le livre à venir [...]. Le recueil de fragments est considéré comme «un amas bariolé de trouvailles» (F. Schlegel, *Fragments critiques*) où règne le *Witz* - c'est-à-dire, plus que le mot d'esprit, ce type d'esprit qui effectue en un éclair des rapprochements nouveaux et insolites, et s'oppose ainsi au discours rationnel continu⁶².

Ces «trouvailles» de Schlegel font écho aux «marqueteries de réactions» de Montaigne dans ses *Essais*⁶³. Paul Valéry, dans ses *Cahiers*, soulignait une semblable disposition par laquelle «le désordre d'esprit est créateur»: «Il [Valéry] ne cesse d'insister sur l'impossibilité de connaître la réalité autrement que de manière fragmentaire. Le fragment est ainsi valorisé comme une sorte d'éclair de savoir»⁶⁴. On aboutit ainsi à une sourde contestation du concept traditionnel de méthode, «de l'exigence de continuité dans la conduite de la pensée»⁶⁵ qui postule l'harmonie et rejette toute forme de caractère antagoniste au sein de la réalité. Adorno a montré que les fragments romantiques eux-mêmes, si idéalistes soient-ils, tendent à défendre ce

⁶¹ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 187.

⁶² Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 330.

⁶³ *Ibid.*, p. 333. Starobinski : «L'essai culmine donc, chez Montaigne, dans les abandons et les ruses du langage, dans les entrelacs des trouvailles et des emprunts [...], qui forment des *allongails* multipliables» (*op. cit.*, p. 193).

⁶⁴ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 331.

⁶⁵ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 20.

thème anti-idéaliste. En revêtant un caractère fragmentaire, l'essai comme forme répond de même à cette «motivation épistémocritique»⁶⁶ dans la mesure où «comme la réalité, sa pensée est faite de ruptures, [et] il trouve son unité à travers et par-delà ces ruptures, non en les colmatant»⁶⁷. La «discontinuité essentielle»⁶⁸ à l'essai fait que «la pensée se débarrasse de l'idée traditionnelle de la vérité»⁶⁹:

Lui reprocher, comme on le fait couramment, d'être fragmentaire et contingent, c'est postuler que la totalité est donnée, mais aussi du même coup, l'identité du sujet et de l'objet, et faire comme si on était maître de tout cela. Mais l'essai ne veut pas rechercher l'éternel dans l'éphémère ni en distiller l'essence, mais plutôt éterniser l'éphémère⁷⁰.

Idee que reprend à sa manière Joseph Bonenfant:

Écrire revient à donner du sens à des instants qui par eux-mêmes n'en ont pas, c'est lier des fragments qui se précipitent de façon incohérente dans une durée aveugle. [...] Il est de la nature même de l'essai de se mouvoir dans l'inachevé⁷¹.

La prise en charge du réel et l'idée de vérité de l'essai, par la démarche qu'elles postulent, posent «un défi en douceur à l'idéal de la *clara et distincta perceptio* et à la certitude exempte de doute»⁷²: «La non-vérité dans laquelle l'essai s'enfonce en toute connaissance de cause est l'élément de sa vérité»⁷³. Œuvrant à la mise en forme du matériau brut de la vie immédiate, «l'essayiste, dit Lukács, peut tout au plus, à l'aide de la littérature, poser les questions les plus radicales, il n'obtiendra pas de

⁶⁶ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Op. cit.*, p. 19.

⁷² Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 18.

réponse»⁷⁴, ce qui nous ramène à cette nécessaire «modestie» du terme comme du genre tel que l'avait conçu Montaigne⁷⁵. En revanche, grâce à cette manière fragmentaire et à son caractère ouvert, «l'essai acquiert parfois ce qui échappe à la pensée officielle, le moment de la chose inextinguible, une couleur ineffaçable»⁷⁶. cet «éclair de savoir» recherché par Valéry ou promesse d'une vérité «à venir» (Blanchot).

Enfin, la vogue grandissante du phénomène fragmentaire suppose jusqu'à un renouvellement du mode de lecture. Ainsi doivent être pris en compte deux niveaux textuels à la fois, c'est-à-dire le fragment lui-même comme produit du texte mais aussi tous les discours qui y sont implicitement contenus, à savoir «toute la nébuleuse de la *doxa*»⁷⁷. L'espace polyphonique ainsi créé devient alors propice à une authentique polémique. Ce qui contribue, selon Adorno, à faire de l'essai une forme critique authentique:

Tout ce qu'il y a de risqué, de prématuré, de pas tout à fait garanti dans chacun des détails de l'essai entraîne d'autres détails qui en sont la négation [...]. Si l'absence de point de vue de l'essai cesse d'être naïvement l'esclave de ses objets éminents, si au contraire il utilise le rapport à son objet comme un moyen d'échapper à l'emprise du commencement, alors, il réalise, de manière parodique pour ainsi dire, la polémique, qui autrement serait impuissante, de la pensée

⁷³ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁴ Guy Haarscher, «Notes introductives» à George Lukács, *L'Âme et les formes*, p. 11.

⁷⁵ Élément aussi souligné par Adorno: « Le terme d'«essai», dans lequel l'idée utopique de toucher la cible va de pair avec la conscience d'être faillible et provisoire, dit quelque chose sur la forme, comme c'est généralement le cas pour les terminologies qui demeurent dans l'histoire, et cela a d'autant plus de poids qu'il ne s'agit pas d'un programme mais d'une caractéristique de l'intention tâtonnante» (*op. cit.*, p. 21).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 3.

contre une simple philosophie des points de vue. Il dévore les théories qui lui sont proches; sa tendance est toujours de liquider l'opinion, même celle qui lui sert de point de départ. Il est, dès le début, la forme critique par excellence [...]⁷⁸.

1.2 L'Hérésie

Dans sa dimension polémique, un des aspects de l'essai serait donc d'incarner un certain nihilisme qui, à en croire Adorno, aboutirait à une forme de négativité créatrice: «il ne connaît pas d'autre nom du bonheur, qui pour Nietzsche était sacré, que son nom négatif [...]. *C'est pourquoi la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie*», conclut-il [nous soulignons]⁷⁹. Formule-choc, audacieuse même, mais sur laquelle il vaut bien la peine de s'arrêter. D'après *Le Petit Robert*, «hérésie» vient du latin *haeresis* «doctrine» et du grec *hairesis* «opinion particulière»; outre l'acception religieuse courante, on propose par extension cette définition: «Idée, théorie, pratique qui heurte les opinions considérées comme justes et raisonnables». Étonnante intuition d'Adorno car, effectivement, il y a toujours dans l'essai une forme de rébellion, parfois sourde, parfois déclarée, surtout dans l'essai dit *polémique*. En effet, le premier réflexe de l'«expérimentateur» [TT, 206], de l'artiste des idées qu'est l'essayiste devrait être, à l'instar de ce que voulait Nietzsche, «de corroder ce qui est figé, de miner des systèmes communément acceptés» [TT, 206]. Ce qui est avant tout le propre de cette pensée qui se veut *expérimentale*, c'est le désir d'inspirer plutôt que de persuader: «inspirer une autre pensée, mettre en branle le penser», pour reprendre

⁷⁸ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 23.

les propos de Kundera [TT, 207]. Bref, nous l'avons vu, l'essayiste aime par sa prose produire «quelque chose d'inattendu, de choquant, de surprenant»⁸⁰; les idées ou les signes du «paysage» culturel qu'il se plaît à récupérer dans un but polémique sont le plus souvent des idées reçues⁸¹. Et si Kundera pouvait relever comme une grande découverte de l'art du roman le «caractère paradoxal de l'action» [AR, 40] dans la vie des personnages, il semble tout indiqué, à la lumière de sa pratique essayiste, d'avancer que l'essai possède aussi, de par son caractère hérétique, le diabolique pouvoir de débusquer ce même «caractère paradoxal», mais dans le champ des *idées*⁸². Autrement dit, on peut identifier chez l'essayiste un plaisir parfois pervers à faire montre d'un esprit de contradiction, à secouer les puces et le sacro-saint contenu de bon nombre d'idées véhiculées par l'*opinion*. Enfin, le véritable essayiste, selon Starobinski, devrait toujours se demander, comme l'a fait Montaigne en son temps, s'il est allé suffisamment à l'encontre du monde présent⁸³.

1.3 Le Paradoxe

Si l'«hérésie» signifie cette faculté de contredire, de s'opposer aux systèmes d'idées communément acceptés, laquelle devient, selon Adorno, jusqu'à la «loi

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰ André Belleau, *op. cit.*, p. 93-94.

⁸¹ *Ibid.*, p. 94.

⁸² André Belleau parle d'«idées érotisées», de fantasmes qui peuvent apparaître «sous une forme paradoxale» et stimuler l'activité créatrice (*op. cit.*, p. 93).

⁸³ *Op. cit.*, p. 194.

formelle» d'une écriture, il est essentiel d'étudier un mécanisme formel qui découle directement de cet esprit et qui abonde dans l'essai: le *paradoxe*⁸⁴. Et ce n'est pas chose aisée, étant donné la riche histoire et la polysémie associées au paradoxe. Ce qui nous importe, c'est de le saisir dans son rapport avec l'essai et son caractère hérétique. Nous visons donc le sens littéraire, rhétorique, textuel, esthétique en un mot, du paradoxe.

Voyons tout d'abord l'étymologie du mot: selon *Le Petit Robert*, *paradoxe* vient du grec *paradoxos*, «contraire à l'opinion commune» ou «qui heurte le bon sens». Définition très générale, bien sûr, mais qui nous renvoie à celle de l'hérésie, donnée plus haut. Antonio Pamies Bertran dans «Quelques paradoxes à propos de la structure du paradoxe», se penche sur l'arsenal de définitions du paradoxe et relève, entre autres, l'ancienne définition du *Petit Robert*, où le paradoxe était défini comme «une proposition à la fois vraie et fausse», «définition, ajoute-t-il, qui est elle-même un superbe paradoxe»⁸⁵. Fort heureusement, la multiplication des études sur le paradoxe depuis une trentaine d'années permet de pallier ce manque de nuances. Le côté obscur du paradoxe est mis en évidence par Ronald Landheer et Paul J. Smith: «Le paradoxe a tout pour nous laisser perplexes: tout en heurtant la logique et la vraisemblance, ainsi que l'opinion commune (conformément à son étymologie), il

⁸⁴ J'emploie à dessein l'expression *mécanisme formel* à propos du paradoxe, pour le distinguer de la simple figure. Son aura plus large et son polymorphisme conviennent mieux aux préoccupations de cette thèse. Nous verrons plus loin pourquoi.

⁸⁵ *Equivalence*, vol. 21, no. 1-2, Bruxelles, p. 5.

implique souvent une idée profonde»⁸⁶. La rapide définition des dictionnaires s'avère donc maladroite, voire simpliste, du fait qu'est occultée la dualité à l'oeuvre dans le paradoxe. Les linguistes ont ressenti cette complexité: c'est pourquoi, au niveau linguistique, son «illogisme» n'est considéré qu'apparent; ce qui est perçu comme *faux* mais est *vrai* est rendu plus «frappant», voire plus efficace⁸⁷. À cet égard, regardons de plus près ces quelques définitions du paradoxe:

1. Alliance de mots ordinairement opposés [...] qui, tout en semblant se combattre [...] frappent l'intelligence par le plus étonnant accord et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique. FONTANIER, 1977.
2. Opinion contraire à l'opinion commune; affirmation qui, au premier abord, paraît choquante et absurde, mais qui, à la réflexion, est conforme à la réalité. H. MORIER, 1961.
3. Affirmation qui heurte les idées courantes, qui se présente comme contraire à celles-ci jusque dans sa formulation même. [...] Rem. 3 Le paradoxe est une façon d'outrer la pensée, on cherche à créer entre certains éléments une opposition qui forcera le public à réfléchir. DUPRIEZ, 1984.
4. Le paradoxe est une affirmation qui va contre l'attente de l'interlocuteur, un *inopinatum* (Quintillien, IX, 2, 23), en général parce qu'il contredit l'opinion commune [...]. O. REBOUL, 1984.
5. De la catégorie des métalogismes ayant une fonction de dénégation. On peut distinguer l'idée que le paradoxe est plus qu'un jeu de mots. Sa valeur vient du parcours qu'il impose, du langage au référent, et retour. Il n'y a pas simple substitution de sèmes, mais suppression, par le biais du langage, d'éléments du réel. [...] Il demeure qu'une «réalité» est contestée. [...]. L'aspect du paradoxe est «d'autant plus scandaleux pour la raison que la «réalité» entrevue à travers

⁸⁶ *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 7.

⁸⁷ A. Pamies Bertran, *op. cit.*, p. 5.

les mots est prise elle aussi «au pied de la lettre».

GROUPE μ , 1982.

6. Le paradoxe (on a dit aussi quelquefois le paradoxisme) est une figure macrostructurale, dont il convient de bien saisir la valeur figurée. Traditionnellement, on y voit l'expression d'un énoncé qui contredit l'opinion commune, ce qui déjà montre assez de la sorte le caractère macrostructural de la figure. On peut préciser la chose en disant qu'il s'agit d'une antithèse à la fois généralisée et maximalisée. AQUIEN et MOLINIÉ, 1996.

À partir de ces définitions, on peut penser le paradoxe comme une «anomalie sémantique», pour employer les termes de Tzvetan Todorov, résultant d'une «violation du langage»⁸⁸ qui affecte en profondeur l'énonciation et dont on peut retenir ceci:

a) Le paradoxe présente un aspect contradictoire, voire choquant, jusque dans sa formulation même, par rapport à ce qui est communément admis et/ou attendu par l'interlocuteur (2,3,4,6);

b) Cette «alliance de mots ordinairement opposés», malgré son apparente contrariété, aurait pour particularité d'être perçue comme *vraie* (1,2), allant même jusqu'à provoquer une réflexion chez le récepteur (3);

c) Le paradoxe crée donc une opposition qui devient contestation d'une "réalité" acceptée, une mise en question par le langage dont il faut bien saisir la valeur figurée (5,6);

d) En ce sens, le paradoxe est un trope (du grec *tropos*, «tour, manière», correspondant au verbe *trepein*, «tourner») puisqu'il opère un glissement (voire un

renversement) de sens entre deux pôles: l'un apparent («mots qui semblent se combattre»), l'autre réel («sens plus profond», etc.) (2,5,6).

Si le paradoxe est d'abord un phénomène d'ordre langagier, une observation s'impose toutefois: l'«anomalie sémantique» ainsi créée ne comporte pas nécessairement de «violation du langage». Comme le fait remarquer A. Pamies Bertran, la nature du paradoxe n'est pas toujours explicable au niveau strictement linguistique:

La contrariété est donc un rapport que la langue marque quelquefois, mais pas toujours; sa violation (le paradoxe) ne se définit donc pas nécessairement par rapport à la langue. C'est un phénomène dont la nature n'est pas forcément linguistique, même s'il ne se réalise que par la langue. Prenons par exemple l'énoncé *Bacchus a noyé plus de marins que Neptune* (Th. Fuller), sa paradoxalité repose exclusivement sur un savoir **culturel** qui nous mène à considérer Neptune comme le "contraire" de Bacchus, et à penser que c'est Neptune qui en principe aurait dû tuer plus de marins⁸⁹.

Lorsque les éléments d'ordre linguistique ne sont pas en cause, l'apparente contradiction créée par le paradoxe affecte seulement une réalité extralinguistique, c'est-à-dire le ou les référents en question (ceux d'un contexte culturel donné, par exemple). Comme le suggèrent les définitions citées plus haut, le paradoxe se rapporterait autant à la pensée qu'à la langue, d'où sa classification comme «figure de pensée» dans les manuels de rhétorique. Le terme grec, *paradoxos*, «contraire à l'opinion», visait «un attentat, non pas contre la logique ou la langue, mais contre les

⁸⁹ Cité par A. Pamies Bertran, *op. cit.*, p. 6.

croyances collectives»⁹⁰. Précisons cependant que pour qu'une idée soit un paradoxe, il ne suffit pas qu'elle s'oppose à l'opinion, il faut qu'elle soit vraie. Ceci distingue, selon Olivier Abiteboul, le paradoxe de certains types de sophismes qui s'opposent aussi au sens commun par des propos originaux, mais sans être fondés. Ils reposent sur un raisonnement apparent et tiennent du seul goût de la provocation pure⁹¹.

1.4 CONCLUSION : Essai, hérésie et paradoxe

En regard de cet "attentat" opéré par le phénomène paradoxal et pour reprendre cette terminologie à saveur idéologique, on peut aller jusqu'à envisager le paradoxe comme étant «anticonformiste», «subversif», voire parfois «révolutionnaire»⁹². Qualificatifs extrêmes, certes, mais bien près de cette «hérésie» dont parlait Adorno à propos de l'essai. Cette conception du paradoxe découle naturellement de l'existence d'une *doxa* perçue comme une sorte de barrière "idéologique" servant de repoussoir.

La parenté entre les termes de ce triangle terminologique (essai, hérésie et paradoxe) permet de constater que:

1. Le paradoxe, dans sa nature même, revêt un caractère «hérétique»;

⁸⁹ A. Pamies Bertran, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 14. Jacques Paquin fait remarquer qu'«à l'origine, dès les débuts de la civilisation de la parole, le paradoxe trouve sa place au cœur de la rhétorique et est d'abord philosophique bien qu'au cours des siècles il ait fini par embrasser la poésie» (*L'Écriture de Jacques Brault*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 7).

⁹¹ Olivier Abiteboul, *Le Paradoxe apprivoisé*, Paris, Flammarion, 1998, Collection «Essais», p. 53.

2. «La loi formelle la plus profonde de l'essai» étant l'hérésie, il est normal que le paradoxe soit un outil textuel de prédilection pour l'essayiste.

De fait, l'essai suppose un «arrière-plan méditatif», selon l'expression de Kundera⁹³, qui va constituer un monde de *relativisations*⁹⁴ régi par un *ton* particulier proposant une vision du monde singulière. Certains y reconnaissent même une forme de scepticisme (entendu dans son sens général et non comme doctrine philosophique), attribut de la pensée de l'essai comme du langage dans lequel cette pensée prend forme⁹⁵. L'utilisation du paradoxe a, bien sûr, une fonction provocatrice qui agit sur l'interlocuteur, dans la mesure où le point de vue exprimé transcende celui d'un simple individu: en effet, le *je* énonciateur de l'essai, souligne Jean-Marcel Paquette, devient le «catalyseur d'une crise, crise dont l'individualité n'est que le siège épiphénoménal, et «l'état du monde», le prétexte [...]»⁹⁶. Par conséquent, l'objet de l'essayiste est moins le monde objectif lui-même que la prise en charge de celui-ci par le prisme déformant de l'écriture devenue médiatrice d'inquiétude, de doute et d'interrogation. Et «c'est parce que le discours «essayiste» est encore *poésie* qu'il est aussi *incertitude*»:

D'où l'utilisation qui y est faite du paradoxe, qui est *une vérité d'ordre poétique*. Si l'essai ne s'exprime que par paradoxes, approchant la vérité sans la délivrer tout à fait, c'est que le caractère des liens qui unissent le JE générateur du discours à

⁹² A. Pamies Bertran, *op. cit.*, p. 14-15.

⁹³ «Préface» à François Ricard, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁴ Rappelons l'expression d'Adorno: «Sa propre relativisation est immanente à sa forme» («L'Essai comme forme», p. 20). C'est aussi le terme qu'utilise Kundera à propos de l'art du roman [AR, 22].

⁹⁵ Jean-Marcel Paquette, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 83.

l'objet de sa réflexion est irréductiblement paradoxal. Et le paradoxe est la forme douloureuse et presque grimaçante que prend, parvenue à une certaine hauteur, une certaine qualité de vérité [nous soulignons]⁹⁷.

Car le paradoxe (comme l'essai), pour employer les termes de Jean-Claude Margolin, «porte en lui le ferment révolutionnaire qui favorise l'éveil du doute, les mises en question, l'esprit de réforme»⁹⁸; le paradoxe «s'est imposé à l'esprit humaniste comme l'un des moyens les plus efficaces et les plus plaisants [...] pour faire passer quelque vérité morale, sociale, métaphysique»⁹⁹. Est-ce là reconnaître un rôle pédagogique au paradoxe? Sûrement, quoique la liberté de l'essayiste lui enjoigne de se garder de toute forme de théorisation, fût-elle *pédagogique*¹⁰⁰.

Interroger dans l'immédiat le monde, *la vie* (et non pas la *vie*¹⁰¹), «arracher à l'opacité de la vie empirique une vision du Sens»¹⁰², voilà, dans la perspective de Lukács et de ceux qui l'ont suivi, la raison d'être de l'essai comme forme. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre les propos de Robert Vigneault:

L'essai participe à sa manière de l'intentionnalité philosophique mais [...] son discours ne saurait se figer dans la perfection glacée d'un système, sous peine de cesser

⁹⁷ Loc. cit.

⁹⁸ «Le Paradoxe, pierre de touche des "Jocoseria" humanistes» in M.T. JONES DAVIES (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Centre de recherches sur la Renaissance, Université de Paris-Sorbonne, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 79.

⁹⁹ Ibid., p. 66.

¹⁰⁰ Le véritable essai, aux yeux de Starobinski, comporte toujours quelque chose de «risqué, d'insubordonné, d'imprévisible, de dangereusement personnel : «Je crois que la condition de l'essai, et son enjeu tout aussi bien, c'est la liberté de l'esprit» (op. cit., p. 194).

¹⁰¹ Lukács distingue en effet ces deux types de réalités psychiques qui sont l'opposition de la «signification», *la vie* essentielle (les relations, concepts, valeurs) à celle de la *vie* empirique (les choses elles-mêmes) (op. cit., p. 16-17).

¹⁰² Guy Haarscher in «Notes introductives» à *L'Âme et les formes*, p. 9.

d'appartenir au domaine de l'essai [nous soulignons] ¹⁰³.

Rappelons enfin que notre lecture de l'essai, comme d'ailleurs celle que l'essayiste fait de l'univers des signes, est une lecture éminemment personnelle, envisagée à travers le prisme de l'hérésie et du paradoxe, provoquant une «adhésion lucide à l'ambiguïté, à l'interrogation sans fin comme seul lieu (mouvant) de la «philosophie»» ¹⁰⁴.

¹⁰³ *Essai et récit*, p. 18.

¹⁰⁴ Robert Vigneault, *L'Écriture de l'essai*, p. 251.

2. Esprit de l'essai kunderien et hérésie

La contradiction est la racine de tout mouvement
et de toute manifestation vitale.

Friedrich Hegel

Après avoir abordé les éléments constitutifs de cette forme d'écriture qu'est l'essai, nous analyserons plus à fond cette dimension déjà signalée de la prose essayiste de Kundera: l'*hérésie*. Il s'agira de mettre en relief ce qui fonde cette caractéristique qui se définit autant par son univers-repoussoir que par ses procédés. Pour ce faire, nous emprunterons les voies d'exploration suivantes: l'ironie, l'humour, le kitsch, la *non-pensée des idées reçues*, l'esprit de procès, le scandale et le paradoxe.

2.1 L'ironie

Dans une courte étude sur les *Pensées* de Pascal, Jean Terrasse rapproche ironie et paradoxe: «Le paradoxe, écrit-il, est la forme ou l'expression de la pensée ironique [...]»¹. Partant de cette prémisse, le paradoxe serait alors une forme esthétique de «fronde intellectuelle»² découlant de cette pensée ironique, créant de la

¹ *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, PUQ, 1977, p. 32.

² Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 216.

sorte ce «savoir ironique ou d'ironiste», ou «savoir de recul»³, tel qu'on le trouve souvent dans la pratique de l'essai, et tout particulièrement chez Kundera.

Commençons par tenter de circonscrire la notion d'ironie, trop souvent ressentie comme «instable, amorphe et vague»⁴. Dans cette optique, l'histoire du mot *ironie* est éclairante:

À l'origine, écrit Laurent Perrin, *eirôn* signifiait, en grec ancien, rusé, malin, tricheur. Péjoratif chez Démosthène, il s'applique à un homme qui feint l'ignorance afin d'échapper à ses responsabilités de citoyen. Dans *La République* de Platon, Thrasymaque reproche à Socrate ce qu'il prend pour de la lâcheté, de la ruse: «O Héraclès! s'écria-t-il, la voilà bien l'ironie habituelle de Socrate! Je le savais et je l'avais prédit à ces jeunes gens que tu ne voudrais pas répondre, que tu simulerais l'ignorance, que tu ferais tout plutôt que de répondre aux questions que l'on te poserait» [...]. Dès lors, le terme d'*eirôneia* va prendre pour objet, en premier lieu, la technique oratoire de Socrate dans les dialogues platoniciens, une technique fondée sur l'interrogation faussement naïve, sur la crédulité feinte⁵.

L'origine du terme incite à distinguer l'ironie comme principe philosophique (Hegel, Kierkegaard et Schopenhauer notamment s'y sont intéressés) et l'ironie comme phénomène de style, quoique ces aspects se trouvent la plupart du temps inextricablement liés⁶. En ce sens, Monique Yaari rappelle que «n'est pas "ironie"»

³ Loc. cit.

⁴ Comme le constate D. C. Muecke, «Il [le concept d'ironie] ne veut pas dire aujourd'hui ce qu'il voulait dire aux siècles précédents; il ne signifie pas la même chose en tel pays et en tel autre, dans la rue et en bibliothèque, pour un historien et pour un critique littéraire» («Analyses de l'ironie. Mise au point», *Poétique* 36, 1978, p. 478).

⁵ *L'Ironie mise en trope*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 7.

⁶ De fait, la distinction n'est pas toujours évidente. On reconnaît à l'ironie une origine dite «philosophique» souvent désignée sous le nom d'«ironie socratique». Son incursion dans le débat théorico-littéraire ne s'est faite qu'avec Friedrich Schlegel (1772-1829), et ce, toujours dans l'ombre

tout ce qui est “ironique”», termes qui précisent un effet de forme ou de contenu, d'intention ou de perception, de structuration ou d'ethos⁷; il s'agit par là de souligner que l'ironie constitue davantage un phénomène lié au contexte, qu'un phénomène rhétorique isolé⁸. Cet attribut fait que, conformément à son origine, l'authentique ironie crée une ambiguïté interprétative:

Si le sens est trop clair, l'ironie tourne au sarcasme, à l'injure, à la menace, etc. Cette conception est conforme au sens grec du terme *éirônéia*, «interrogation»: il faut que le lecteur s'interroge sur ce qu'on a pu vouloir dire... Telle est l'ironie au sens strict⁹.

Ambiguïté, interrogation, voilà des termes qui nous rapprochent de la définition que Kundera lui-même donne de l'ironie dans son «dictionnaire personnel» [AR, 150]:

de l'ancienne rhétorique. Cet effet est d'ailleurs visible dans les traités où les rhétoriciens, malgré l'exemple de Socrate toujours scrupuleusement cité, ont tendance à classer l'ironie comme une simple figure de style où l'on signifie littéralement le contraire de ce qu'on cherche à faire entendre figurément, malencontreuse conception que Laurent Perrin attribue à un ouvrage apocryphe longtemps attribué à Aristote, *Rhétorique à Alexandre*. «Par la suite, écrit-il, jusqu'aux définitions proposées dans les dictionnaires les plus récents, l'ironie sera souvent traitée comme un artifice stylistique consistant à ne pas communiquer ce que l'on dit mais l'opposé de ce que l'on dit, ou même, tout simplement, de ce que signifient les mots et les phrases auxquels on a recours» (op. cit., p. 8). Pour de plus amples détails sur les aspects de la problématique, de l'historique et de la définition de l'ironie, voir l'introduction théorique de Monique Yaari dans *Ironie paradoxale et ironie poétique, Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Alabama, Suma Publications, 1988, p. 3-29.

⁷ Op. cit., p. 4. Rappelons que le Groupe μ (Chapitre IV, *Rhétorique générale*), dans la foulée de la *Poétique* d'Aristote et des *Rasas* de L'Inde Classique, proposait une approche du phénomène de l'*ethos* entendu comme état affectif suscité chez un lecteur, l'intérêt étant la réaction du lecteur face à certains stimuli d'ordre esthétique. Par la suite, Linda Hutcheon proposera par extension cette définition: «L'éthos est une réaction voulue, une impression subjective qui est quand même motivée par une donnée objective: le texte. L'éthos sera donc une réponse dominante qui est voulue et ultimement réalisée par le texte littéraire. En tant que tel, il n'est aucunement comparable à l'éthos aristotélicien; au contraire, il s'apparente plutôt au pathos, au sentiment que l'encodeur cherche à communiquer au décodeur» («Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, no. 46, avril 1981, p. 145).

⁸ À la limite, ce clivage irait dans le sens de Quintilien qui distingue «l'ironie trope, qui porte sur quelques mots [...], de l'ironie figure de pensée, qui constitue tout un discours, voire toute une oeuvre [...]» (cité in O. Reboul, *La Rhétorique*, Paris, PUF, 1984, Coll. «Que sais-je?», vol. 2133, p. 59).

⁹ Preminger cité par Bernard Dupriez, *Les Procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, U.G.E., 10/18,

IRONIE: «Qui a raison et qui a tort? Emma Bovary est-elle insupportable? Ou courageuse et touchante? Et Werther? Sensible et noble? Ou un sentimental agressif, amoureux de lui-même? Plus attentivement on lit le roman, plus la réponse devient impossible car, par définition, le roman est l'art ironique: sa «vérité» est cachée, non-prononcée, non-prononçable. «Souvenez-vous, Razumov, que les femmes, les enfants et les révolutionnaires exècrent l'ironie, négation de tous les instincts généreux, de toute foi, de tout dévouement, de toute action!» laisse dire Joseph Conrad à une révolutionnaire russe dans *Sous les yeux d'Occident*. L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive de certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté. Leonardo Sciascia: «Rien de plus difficile à comprendre, de plus indéchiffrable que l'ironie» [AR. 159-160].

Ainsi, l'insaisissable vérité de cette dynamique textuelle génératrice d'ambiguïté se doit d'être perçue davantage comme redevable à un «travail de l'ironie», selon l'expression de D.C. Muecke¹⁰, que comme la conséquence isolée du mode de discours ou «attitude» ironiques d'un énonciateur donné:

Face à la menace constante de se prendre soi-même au piège, il n'est qu'un recours: abandonner radicalement l'«attitude» ironique, renoncer à l'invention de constellations ironiques et, au sens de l'«ironie constructive» de Musil [...], se contenter de découvrir cette ironie qui est constamment donnée par avance dans les rapports qu'ont les choses entre elles. C'est cette direction qu'ont prise non seulement Musil, mais aussi Hofmannsthal dans son important essai sur *L'Ironie des choses*: l'ironie y est décrite non comme l'attitude subjective d'un auteur ni, selon une approche critique du style, comme un mode de discours, mais bien comme un état du monde qui, aux yeux d'Hofmannsthal, se serait dévoilé lors des

1984, p. 264.

¹⁰ Op. cit., p. 493.

ébranlements subis par l'ordre social au moment de la Première Guerre mondiale¹¹.

C'est en ce sens qu'il faut saisir l'«ironie constructive» de Musil, comprise comme vision où «toute chose peut être facilement autre qu'elle n'est» par une nouvelle vision des rapports donnés¹². Observer ironiquement plutôt que de porter un jugement, établir des rapports inédits avec la réalité pour en faire découvrir une autre facette, pour donner à réfléchir sur un état, une situation, un événement, voilà des éléments-clés d'une écriture inspirée d'auteurs chers à Kundera: Robert Musil, Kafka, Klima, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz, etc.¹³:

Dans ce cas le «travail de l'ironie» ne sera pas l'encodage d'un texte mais la mise au point d'un nouvel éclairage qui transforme une compréhension non ironique en une compréhension ironique¹⁴.

À cette mise au point se greffe aussi ce que Kundera appelle l'«esprit de complexité» [AR, 34] qui dit au lecteur: «Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses» [AR, 34]. Les termes ironiques du malentendu ou du quiproquo résultant de l'ironie postulent la nécessité constante de l'ajustement sémantique pour pouvoir penser et repenser les termes qui jalonnent notre univers de signes. Même le mot *ironie* n'échappe pas à cette entreprise définitoire, comme le démontre l'intitulé du chapitre liminaire de la huitième partie des *Testaments trahis* («Qu'est-ce que l'ironie?») [TT, 235]):

¹¹ Cité par Beda Alleman, *op. cit.*, p. 398.

¹² D.C. Muecke, *op. cit.*, p. 493.

¹³ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 108. Ces auteurs incarnent par leurs oeuvres un certain «esprit centre-européen» avec pour dénominateur sémantique commun une dimension *antilyrique* et *antikitsch* qui

L'ironie veut dire: aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les rapports *ironiques* à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris [TT, 237].

Ainsi, l'authentique ironie se veut confrontation sans gagnant, indéterminable quant à un sens définitif, brouillant les pistes, affirmant pour infirmer, infirmant pour affirmer, relançant indéfiniment «l'insoutenable débat de l'être»¹⁵. Cette façon d'appréhender le monde, en tant qu'elle propose une vision plurivocale, polysémique, voire conflictuelle de la réalité, aboutit à une approche cognitive radicalement différente:

Là où la pensée prétend sérier, donc schématiser, l'ironie s'emploie en effet à complexifier, pour ne pas trahir ce que Valéry désigne comme «la complexité agissante et non visible» [...] de la pensée. En effet, le complexe et le contradictoire n'y sont pas le contraire absolu du simple, mais plutôt le regard de la simplicité sur elle-même. Le but du savoir ironique, qui se donne en fragments et se répand en paillettes, n'est pas une pseudo-connaissance, mais plutôt une sorte de savoir du savoir. L'ironie, tout au long de son histoire, se fait la médiatrice d'une philosophie de l'inquiétude et propose donc, au sens fort, une autre démarche¹⁶.

prend plaisir à se faire dénonciatrice de façades et d'illusions lyriques.

¹⁴ D.C. Muecke, *op. cit.*, p. 493.

¹⁵ François Ricard, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 217.

Enfin, cette inquiétude inhérente à l'ironie serait, selon Kierkegaard, fonction d'un engagement psychique envers le monde, en ce que l'ironie, contrairement à l'humour, cherche encore à changer le monde et s'en voit meurtrie.

2.2 L'humour

Autant que l'ironie, l'humour est fondamental chez Kundera essayiste. Inévitable terme du tandem pesanteur-légereté, l'humour dans le vocabulaire kunderien n'a cependant rien d'un bruyant éclat de rire:

L'humour: l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres; l'humour: l'ivresse de la relativité des choses humaines, le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude [TT, 47].

Ivresse, plaisir étrange, voilà une façon bien personnelle d'aborder l'humour. Et l'essayiste de citer Octavio Paz: «Ni Homère ni Virgile ne connurent l'humour; l'Arioste semble le pressentir, mais l'humour ne prend forme qu'avec Cervantes [...] L'humour, continue Paz, est la grande invention de l'esprit moderne» [TT, 16]:

Idée fondamentale: l'humour n'est pas une pratique immémoriale de l'homme; c'est une *invention* liée à la naissance du roman. L'humour, donc, ce n'est pas le rire, la moquerie, la satire, mais une sorte particulière de comique, dont Paz dit (et c'est la clé pour comprendre l'essence de l'humour) qu'il «rend tout ce qu'il touche ambigu» [TT, 16].

Dans son «Discours de Jerusalem» publié dans *L'Art du roman*, Kundera utilise une métaphore significative pour décrire la naissance du roman: «il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu» [AR, 195]. Et on peut se demander, à l'instar de l'énonciateur: «Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense?» [AR, 195]:

Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. Et enfin, parce que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être [AR, 195].

À l'opposé de l'humour cependant, il y a l'absence totale d'humour et ses représentants-types: les «agélastes». Ce néologisme de Rabelais signifie: «celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour» [AR, 195]¹⁷: «les agélastes, écrit Kundera, sont persuadés que la vérité est claire, que tous les hommes doivent penser la même chose et qu'eux-mêmes sont exactement ce qu'ils pensent être» [AR, 196]. C'est pourquoi le monde de l'agélaste et l'univers de la fiction (essayiste, romanesque) sont incompatibles car «dans la relativité fictionnelle la seule règle est l'équivoque, l'ambiguïté; personne n'a raison, si l'on peut dire, parce que tout le monde a ses raisons»¹⁸. En effet, le lecteur est mis en présence d'un «immense carnaval de la relativité»¹⁹. Le scandale autour des *Versets sataniques* de Salman Rushdie montre bien le choc que provoque la rencontre entre l'esprit théocratique de l'Islam iranien et

¹⁷ Dans l'épître liminaire du *Quart livre*, Rabelais associe le terme *agélaste* à cannibales et misanthropes: «Poinct ne rians. Tristes. Facheux» (Rabelais, François, *Oeuvres complètes*, éd. par Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 519).

«la satanique ambiguïté [qui] tourne toutes les certitudes en énigmes» du roman [TT, 39]. C'est pourquoi, écrit Kundera, «rien n'est plus difficile à comprendre que l'humour» [TT, 17]. Cette complexité de décodage s'oppose diamétralement, nous allons le voir, à l'univers facile du kitsch.

2.3 Kitsch et *non-pensée des idées reçues*

Dans sa postface à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, François Ricard souligne que, dans la partie intitulée «La Grande Marche», qui traite de la merde et du kitsch, «l'ironie du romancier est plus radicale, peut-être, que nulle part ailleurs dans son oeuvre»²⁰. En effet, l'univers du kitsch et des idées reçues constitue une inépuisable source d'inspiration comme une intarissable source d'ironie pour Kundera essayiste. Le *phénomène kitsch* est perçu comme un des piliers de la mythologie de notre époque, même si le mot *kitsch*, comme le constate Kundera, est «quasi-inconnu en France, ou bien connu dans un sens très appauvri» [AR, 164]²¹. On a toutefois souvent fait état de ce qui relie le kitsch comme pseudo-art à la modernité:

D'une manière générale, écrit Dominique Rosse, le kitsch est un mode de relation esthétique au monde, à la réalité, fût-elle la nature, les objets préfabriqués, les produits culturels ou les relations entre êtres humains. Les quelques auteurs qui se sont

¹⁸ Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1985, p. 260.

¹⁹ C'est ainsi que Kundera décrit l'univers romanesque de Rushdie [TT, 40].

²⁰ «L'Idylle et l'idylle, relecture de Milan Kundera», Postface à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 458.

²¹ Dans «L'Esprit centre-européen», Kundera déplore la traduction du mot kitsch par «art de pacotille» ou «art tape-à-l'oeil», termes fondamentalement réducteurs (*Art Press*, no. 78, Février 1984, p. 39).

intéressés à la question semblent en dégager un cycle d'accumulation-consommation-accélération lié à l'avènement de l'économie capitaliste²².

Hermann Broch, dans un essai intitulé «Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'oeil» [1955], est un des premiers à se pencher sur la question et à en proposer une sorte de «systématisation»²³. Il perçoit notamment «une scission entre l'authenticité des grandes oeuvres et le décor kitsch qui caractérise toute une époque»²⁴. De manière générale, le kitsch est interrogé dans la perspective élargie de ce qui peut motiver le goût de l'effet lié à la production et à la consommation du kitsch. Chez Kundera comme chez Broch, le concept n'est pas seulement repris du domaine esthétique et distingué du mauvais goût, mais est longuement médité, jusqu'à en devenir une «catégorie» existentielle, à savoir l'attitude, le comportement kitsch: «le besoin du kitsch de *l'homme-kitsch (Kitschmensch)*»:

C'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. Pour Broch, le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIXe siècle. Puisqu'en Allemagne et en Europe centrale le XIXe siècle était beaucoup plus romantique (et beaucoup moins réaliste) qu'ailleurs, c'est là que le kitsch s'est épanoui outre mesure, c'est là que le mot kitsch est né, qu'il est encore couramment utilisé [AR, 164-65]²⁵.

²² *Ibid.*, p. 155. Dominique Rosse cite Wedekind, Adorno, Broch, Calinescu, A. Moles, auxquels il faudrait ajouter Guy Scarpetta (*ibid.*, p. 152).

²³ Voir *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, Collection «Bibliothèque des idées», p. 309-325.

²⁴ Dominique Rosse, *op. cit.*, p. 153.

²⁵ Le dégoût du kitsch avant la lettre est perçu par Kundera chez Nietzsche dans l'aversion de celui-ci pour les «jolis mots» et les «manteaux de parade» de Victor Hugo [AR, 65] ainsi que dans la vision flaubertienne de la bêtise et son fameux *Dictionnaire des idées reçues* [AR, 195-96].

Dans *L'Art du roman*, Kundera montre comment la vision du monde donnée par le roman et celle véhiculée par le kitsch s'opposent inévitablement²⁶. Après Flaubert et *Madame Bovary*, «Broch, écrit-il, parlera de l'effort héroïque du roman moderne qui s'oppose à la vague du kitsch mais finira par être terrassé par lui» [AR, 200]:

Le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. Il nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons et sentons. Après cinquante ans, aujourd'hui, la phrase de Broch devient encore plus vraie. Vu la nécessité impérative de plaire et de gagner ainsi l'attention du plus grand nombre, l'esthétique des mass media est inévitablement celle du kitsch; et au fur et à mesure que les mass media embrassent et infiltrent toute notre vie, le kitsch devient notre esthétique et notre morale quotidiennes. Jusqu'à une époque récente, le modernisme signifiait une révolte non-conformiste contre les idées reçues et le kitsch. Aujourd'hui, la modernité se confond avec l'immense vitalité mass-médiatique, et être moderne signifie un effort effréné pour être à jour, être conforme, être encore plus conforme que les plus conformes. La modernité a revêtu la robe du kitsch [AR, 200-201].

Autrement dit, comme phénomène existentiel, «l'accord catégorique avec l'être»²⁷ qui sous-tend le kitsch est «l'expression de cette fascinante et indéracinable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur (paradis perdu comme avenir radieux) à notre réalité, bref de travestir le réel en une vision idyllique et extatique du

²⁶ Voir le texte fondateur de Hermann Broch intitulé «La Vision du monde donnée par le roman. Conférence», *op. cit.*, p. 215-244.

²⁷ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, Collection «Folio», p. 358.

monde à laquelle on sacrifie sans scrupules toute conscience éthique et critique»²⁸. C'est pourquoi, contrairement à l'attitude qui forge sa représentation au moyen d'un référent actuel et immédiat, le kitsch procède d'une attitude par «objectivation» dont le référent est une image ou une idée limitée aux domaines de l'émotion et du sentiment²⁹; l'image ainsi créée contamine la connaissance même du monde en ce qu'elle «ne repose pas sur un sentiment vécu, mais sur une imitation du sentiment»³⁰. De par sa stricte appartenance au domaine de l'émotion et du sentiment, cette attitude contribue à transformer le monde en une «peste émotionnelle»³¹. Kundera exprime ironiquement cette idée par la 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 kitsch³².

En fait, ce contre quoi s'insurge Kundera n'est pas l'émotion en tant que telle, mais bien l'émotion qui engendre dans sa représentation la «confusion de la catégorie éthique et de la catégorie esthétique», qui s'obstine à donner une image du monde

²⁸ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 39.

²⁹ C'est Husserl qui distingue ces deux attitudes anthropologiques fondamentales (cité in *ibid.*, p. 39).

³⁰ *ibid.*, p. 40.

³¹ Expression de Hermann Broch citée in *ibid.*, p. 29.

³² Milan Kundera, *op. cit.*, p. 361-62.

non pas tel qu'il est réellement mais plutôt comme on voudrait qu'il soit³³. En d'autres mots, il s'agit, par la séduction trompeuse, de détourner toute lucidité (du latin *lucidus* qui veut dire «clair, lumineux») du regard au profit d'un univers donné d'avance à la vérité monosémique.

Dans *L'Art du roman*, Kundera nous mettait déjà en garde contre l'envahissement de ce qu'il désigne comme la «non-pensée des idées reçues» [AR. 200]. Car le kitsch et sa *non-pensée*, en tant que répétition névrotique du même, s'accrochent désespérément à la stabilité du stéréotype, du cliché et de la tautologie: en tant que cycle fermé, le kitsch n'est pas une question mais une réponse:

Il répond à la question sur le monde, sur le sens des choses, au désir et à l'angoisse, par la répétition sans fin et sans cesse accélérée. Le kitsch n'arrête pas, n'interpelle pas, ne fait pas de rupture, ni par l'intensité, ni par l'authenticité d'une question. C'est un décor, une ambiance, un effet, non pas de vérité, mais de réalité, une illusion sans ironie; en lui tout s'échange, tout devient transparent et tautologique³⁴.

Dès lors, cette transparence, cette illusion sans ironie que produit le kitsch crée un climat propice au dogmatisme intellectuel que Kundera nomme l'«esprit de procès», sorte de forme tangible du Mal dans le domaine de l'art, comme le faisait remarquer Broch³⁵.

³³ Hermann Broch, *op. cit.*, p. 360.

³⁴ Dominique Rosse, *op. cit.*, p. 156.

³⁵ Voir «Le mal dans le système des valeurs de l'art», *op. cit.*, p. 327-366.

2.4 Impudeur et esprit de procès

Dans *L'Immortalité* (1990), Kundera abordait déjà un de ses thèmes majeurs, sur lequel il reviendra dans le dernier chapitre des *Testaments trahis* en évoquant un homme qui tire le rideau de sa fenêtre pour éviter d'être vu: la *pudeur*:

La pudeur est l'une des notions-clé 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; [...] L'une des situations élémentaires du passage à l'âge adulte, l'un des premiers conflits avec les parents c'est [...] la revendication d'un tiroir à clé; on entre dans l'âge adulte par la révolte de la pudeur [TT, 302].

De même, dans la sixième partie de *L'Art du roman* («Soixante-treize mots») se profilait l'esquisse de cette notion, définie par antithèse avec celle de *transparence*. «vieille utopie» révolutionnaire:

Le désir, écrit Kundera, de violer l'intimité d'autrui est une forme immémoriale de l'agressivité qui, aujourd'hui, est institutionnalisée (la bureaucratie avec ses fiches, la presse avec ses reporters), moralement justifiée (le droit à l'information devenu le premier des droits de l'homme) et poétisée (par le beau mot: transparence) [AR, 186].

L'envers de cette attitude devenue règle et mise en lumière dans *Les Testaments trahis*, c'est l'*impudeur*. L'impudeur qui signe la fin de l'individu, «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»³⁶. Qu'on se moque du souhait de Kafka de voir ses livres imprimés en gros caractères ou de celui de faire détruire une partie de son oeuvre³⁷, qu'on sourie de la peine que s'est donnée Kundera lui-même à revoir la traduction de ses romans³⁸, que l'on publie la photo de Jacques Brel hospitalisé qui se cache le visage, les «arracheurs de rideaux» [TT, 312] comme les «fouilleurs de poubelles» («passionnés de l'inessentiel» [TT, 223]), sont ce que Kundera nomme ironiquement des «collabos de la modernité» [AR, 154]. En revisitant les discours d'Adorno, de Max Brod sur Kafka ou Janacek, du professeur muté en biographe sur Hemingway, d'Ansermet sur Stravinski, ami devenu implacable critique de sa musique, ou l'incapacité de l'Europe à défendre Rushdie devant un verdict de condamnation à mort, Kundera vise moins des individus que le kitsch critique qu'ils véhiculent et dont ils sont les acteurs plus conscients. D'où un débat élargi sur cet «esprit du temps» devenu «esprit de procès»: «L'esprit de procès, écrit Kundera, est la réduction de tout à la morale; c'est le nihilisme absolu à l'égard de tout ce qui est travail, art, oeuvre» [TT, 267]:

Pour l'esprit de notre temps, c'est ou bien Anna ou bien
Karénine qui a raison, et la vieille sagesse de Cervantes qui
nous parle de la difficulté de savoir et de l'insaisissable vérité
paraît encombrante et inutile [AR, 34].

³⁶ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 90.

³⁷ Kundera déconstruit d'ailleurs le mythe autour du testament de Kafka et de son présumé désir d'anéantir la totalité de ses écrits: «le souhait de détruire concernait [...] seulement deux catégories d'écrits clairement délimitées: en premier lieu, avec une insistance particulière: les écrits intimes: lettres, journaux; en deuxième lieu: les nouvelles et les romans qu'il n'a pas réussi, selon son jugement, à mener à bien» [TT, 301].

³⁸ On se rappellera la douloureuse expérience de Kundera qui a passé plusieurs années à réviser les éditions étrangères de ses romans, voire à obtenir leur complète réédition dans certains cas, afin de leur conférer la même valeur d'authenticité que le texte tchèque [AR, 149-150].

Kundera dénonce l'univers du non-questionnement de cette fin de siècle où «les inculpabilisables dansent» [TT, 273], où «tout est permis, y compris, et surtout, le viol des volontés d'un défunt» [TT, 275]: lié jadis à l'autorité du père, le sentiment de culpabilité est devenu quasi-folklorique, comme dans *Le Verdict* de Kafka. Ainsi «les tribunaux travaillent toujours, mais ils sont fascinés uniquement par le passé; ils ne visent que le coeur du siècle; ils ne visent que les générations âgées ou mortes» [TT. 275]. Leur loi, c'est le conformisme, la non-pensée des idées reçues d'une esthétique et morale qui a pour nom *kitsch*:

Mais le conformisme de l'opinion publique est une force qui s'est érigée en tribunal, et le tribunal n'est pas là pour perdre son temps avec des pensées, il est là pour instruire des procès. Et au fur et à mesure qu'entre les juges et les accusés l'abîme du temps se creuse, c'est toujours une moindre expérience qui juge une expérience plus grande [TT, 272-73].

2. 5 Scandale et paradoxe

Les essais de Kundera traduisent la lucidité d'un regard posé sur les idées d'un siècle aussi magistral par sa «bêtise» que par son génie. Certains événements laissés-pour-compte par l'histoire officielle prennent sous la plume de l'essayiste la désignation de «scandale». Le scandale au sens kunderien est un paradoxe: «C'est par ce mot que les Français désignent un événement injustifiable, inacceptable, qui contredit la logique et qui est pourtant réel» [TT, 272]. Comment oublier le scandale qui, comme chez le Jaromil de *La Vie est ailleurs* ou le poète Maïakowski, a admis

«qu'être un vrai poète et adhérer en même temps à une incontestable horreur [entendons le totalitarisme]» fût possible ou encore celui qui légitime le viol des volontés ou de l'intimité devenus «habitude et règle» [TT, 304]. C'est pourquoi la prose de Kundera jette un cri d'alarme, invite à ne pas baisser les bras mais à plutôt contrer cette omniprésente éthique, cette esthétique du procès qui n'interroge plus mais condamne à tout venant et dont «l'enjeu le plus grand est la survie ou la disparition de l'individu» [TT, 304]. De ce point de vue, l'essayiste s'en prend à ce qui revêt étrangement des allures d'univers totalitaire, à quoi justement se sont toujours opposés les écrits kunderiens³⁹. Ses essais visent à retrouver le texte original et authentique des oeuvres, ce qui permet de confondre tous ces acteurs de la scène artistique, amis, interprètes, traducteurs avec leurs procès intentés contre oeuvres et artistes.

L'essai kunderien ne fait pourtant que découvrir la pointe de l'iceberg: la critique littéraire qui devrait être «méditation» et «analyse» s'est transformée «imperceptiblement, innocemment, par la force des choses, par l'évolution de la société, de la presse [...] en une simple (souvent intelligente, toujours hâtive) *information sur l'actualité littéraire*» [TT, 37]. Sans la méditation qui inscrit la

³⁹ Sans tomber dans le piège de la «récupération», comme le disait François Ricard, rappelons seulement le passé de «dissidence» de Kundera dans son pays natal, la Tchécoslovaquie, commun à «un certain nombre d'écrivains des pays socialistes [...] dont les manifestations sont maintenant bien connus: la persécution politique, l'incapacité de publier (sauf en «samizdat»), l'exil, mais surtout, surtout, le fait pour l'écrivain de soutenir d'autres positions politiques que celle du régime en place dans son pays. Or, la plupart de ces traits s'appliquent à Kundera. Mais à un certain niveau seulement, niveau auquel s'en tiennent malheureusement ceux qui ne font des romans de Kundera qu'une lecture historico-idéologico-politique simple» («Le Point de vue de Satan», *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, 1985, p. 25).

connaissance des oeuvres dans la mémoire historique, contribuant ainsi à protéger le monde contre «l'oubli de l'être»⁴⁰, l'oeuvre «est livrée aux jugements arbitraires et à l'oubli rapide» [TT, 37]. À notre époque des «paradoxes terminaux», ce scandale est à la fois trahison et non-sens: dans l'esprit de la non-pensée, il ne reste que cette éthique du *tribunal*⁴¹, celle-là même qui oublie que le *brouillard*, l'aveuglement, font partie de «l'éternelle condition humaine» [TT, 280]; c'est pourquoi le recul historique, le regard en arrière avec toute sa clarté doit générer un questionnement plutôt que des condamnations morales, nous dit Kundera, d'autant plus que «sachant qu'ils sont vus, regardés, jugés, les artistes, les philosophes sont anxieusement soucieux d'être honnêtes et courageux, d'être du bon côté et dans le vrai» [TT, 272]:

Si on ne veut pas sortir de ce siècle aussi bête qu'on y est entré, il faut abandonner le moralisme facile du procès et penser ce scandale, le penser jusqu'au bout, même si cela doit nous mener à une remise en question de toutes les certitudes que nous avons sur l'homme en tant que tel [TT, 272].

La mise en évidence d'un scandale, au sens étymologique du terme (du bas latin *scandalum* et du grec *skandalon* qui veut dire «obstacle, pierre d'achoppement») devrait donc susciter une profonde remise en question de ce qui est devenu monnaie courante. Ici: le moralisme facile du procès. Si les mots *scandale* et *paradoxe* offrent des liens de parenté au niveau sémantique du fait de leur attribut «choquant» et

⁴⁰ La formule est d'Edmund Husserl [AR, 18].

⁴¹ Selon l'essayiste, «Kafka grâce au *Procès* nous lègue au moins deux mots-concepts devenus indispensables pour la compréhension du monde moderne: *tribunal* et *procès*. Il nous les lègue : cela veut dire, il les met à notre disposition, pour que nous les utilisions, les pensions et repensions en fonction de nos expériences propres» [TT, 265].

«contraire à la morale, aux usages» (*Le Petit Robert*), on remarquera de même l'antonyme de scandale, à savoir le mot «édification». Fait intéressant: pour que le questionnement ait lieu, il faut d'abord scandaliser, c'est-à-dire faire le contraire d'édifier, et donc tourner le dos à la complaisance et son réflexe de facilité⁴². Vu le mensonge omniprésent et sans humour du kitsch, la nécessité constante du questionnement des idées reçues s'impose. Car le véritable scandale pour Kundera existe dans ce qui est communément accepté, dans la norme elle-même, dans la *doxa*, dans la non-remise en question de celle-ci. Par conséquent, dans une perspective élargie, penser le scandale, c'est, en quelque sorte, penser le paradoxe par le paradoxe⁴³.

Et comme l'art de Kundera cherche avant tout à analyser l'essence des situations humaines, on peut penser avec Olivier Abiteboul que la structure même de la réalité étant paradoxale, il faille ainsi une forme qui puisse en rendre compte car «à la paradoxalité de l'Être répond la paradoxalité de la pensée»⁴⁴.

⁴² Olivier Abiteboul constate que les paradoxes se présentent à lui comme un *scandale*, lesquels amènent essentiellement deux niveaux de réflexes: 1. celui qui est inhérent à l'humain et qui revendique dans la conduite de la pensée un principe de non-contradiction et 2. celui qui consiste à vouloir des réponses qui sont sans ambiguïté. Vu l'impossibilité intrinsèque à la nature de l'objet, du monde tel qu'il est, s'ensuit un sentiment de révolte (*op. cit.*, p. 49). Ainsi le paradoxe, en tant que scandale, est un empêchement de tourner en rond, un «obstacle», une «pierre d'achoppement» à ce qui semble *vrai*.

⁴³ Paradoxe (*para-doxos*), veut dire, rappelons-le, en travers de ou contraire à l'opinion commune. Étymologiquement, il s'oppose à la *doxa*. Mais pour qu'une idée soit un paradoxe, il ne suffit pas qu'elle s'oppose à l'opinion (car le paradoxe n'est paradoxal que du point de vue d'une norme). Il faut qu'elle soit vraie.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 159. Plus loin: «l'Être est à comprendre selon une profonde dualité plutôt que selon son unité. Cette dualité fondamentale de l'Être est primordiale car c'est elle qui garantit un discours sur l'Être. Si l'Être n'était en effet pensable que sous la catégorie de l'unité, le discours ontologique se réduirait à la pure tautologie de l'Être parménidien (l'Être est, et il est ce qu'il est). La paradoxalité de l'Être est donc en même temps la condition de possibilité pour penser l'Être. Le paradoxe est donc la

2. 6 CONCLUSION: Penser le scandale

Dans cette optique, l'essai kunderien tente énergiquement, pour ne pas dire désespérément, de «penser le scandale» de «l'esprit du temps», de subvertir, voire de renverser ce processus cognitif à sens unique devenu négateur de toute différence, hétérogénéité ou ambivalence⁴⁵. Processus qui, de surcroît, pour reprendre les termes de Scarpetta, met en évidence le phénomène généralisé de la «bien-pensance», irriguée par ce que Nietzsche appelait la «*moraline*» et qui fait aujourd'hui du *procès* l'activité intellectuelle la plus répandue, laquelle n'est pas bien loin de «la haine systématique de l'art, masquée par son culte officiel devenu rite social inoffensif»⁴⁶. Ainsi, les parties II, III, IV, V et VII des *Testaments trahis* sont celles qui vont le plus loin dans le processus de démythification du kitsch, notamment à travers les oeuvres de Kafka, Stravinski, Hemingway, Janacek vues dans le prisme déformant des multiples possibilités d'«interprétation kitschifiante» des oeuvres [TT, 174]. L'hérésie chez Kundera essayiste tente de mettre à nu l'imposture des représentations kitsch comme *trahison*; trahison, symbole d'une imposture, d'un clivage entre réalité

condition de possibilité de la pensée. Il est son origine» (*ibid.*, p. 177-178).

⁴⁵ «De ce point de vue, écrit Dominique Rosse, le roman kitsch est l'inverse du roman littéraire: monosémique, monovocal et directement idéologique, aucune de ses manifestations ne se distingue de la série générique si ce n'est par des détails (des accidents de parcours). Le roman polysémique et plurivocal, indéterminable quant à un sens final qui en délimiterait la clôture (et permettrait de le totaliser dans un résumé, par exemple), n'existe que dans la mesure où il remet en cause, à chaque fois, le genre. L'unicité de chaque roman, c'est donc en fait sa différence, à savoir la singularité de sa combinatoire, de la distribution des «langages et des codes» qu'il accomplit et qui tend, précisément, à défaire les stéréotypes véhiculés par le langage et l'idéologie en général. Enfin, à cette unicité de chaque roman correspond une unicité de chaque lecture» (*Ibid.*, p. 158).

et kitsch, ou pour employer les termes d'Eva Le Grand, entre *beauté-connaissance* et *beauté-kitsch*⁴⁷.

⁴⁶ «Préface» à Eva Le Grand, op. cit., p. 17.

⁴⁷ «La beauté-kitsch dont parle Kundera, explique-t-elle, séduit [...] 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» (op. cit., p. 60).

3. Esthétique du paradoxe ou scandale d'un *gai savoir*

Le paradoxe rend l'ordinaire extraordinaire.
Olivier Abiteboul

L'essentiel chez l'homme a la forme d'une question.
Martin Heidegger

On retrouve ainsi chez Kundera essayiste une impérieuse nécessité de proposer une autre démarche, de penser le scandale du kitsch et de la non-pensée des idées reçues qui envahit non seulement la critique artistique mais toutes les sphères de la vie réelle. Plutôt que de jeter de hauts cris, la réponse esthétique de l'essayiste à cet univers, à l'instar de ce qui animait les humanistes de la Renaissance, consiste à provoquer le questionnement par l'entremise d'une arme bouffonne mais subversive: le paradoxe¹. Dans ses différentes manifestations esthétiques: la variation, la pensée expérimentale, la carnavalisation et la redéfinition, l'essai devient cet univers du contrepoint où se renverse et se renouvelle la vision des choses, où est souligné le paradoxe par le paradoxe.

Dans ce contexte, le paradoxe est une *question*, et la question au royaume du kitsch «est comme le couteau qui déchire la toile peinte du décor pour qu'on puisse voir ce qui se cache derrière»: «il en découle que le véritable adversaire du kitsch

¹ Rosalie L. Colie: «Quite clearly, paradoxes are phenomena by no means peculiar to the historical period called the Renaissance, but occur in any period or place when intellectual speculation goes on. They tend to constellate, however, in a period, like the Renaissance, of intense intellectual activity, with many different ideas and systems in competition with one another» (*op. cit.*, p. 33). Dans ce contexte, rappelons-le, le paradoxe vise à exploiter le caractère relatif et concurrent des systèmes de valeurs.

totalitaire, c'est l'homme qui interroge»². C'est pourquoi, dans *L'Art du roman*, Kundera parle du roman comme d'une «longue interrogation» [AR, 49]: «L'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits» [AR, 49]. Et à propos du thème:

Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots-particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduit à insister: le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux. C'est comme la «série de notes» chez Schönberg [AR, 108].

Cette dimension interrogative se retrouve naturellement dans un genre comme l'essai. En ce sens, l'écriture de Kundera essayiste implique un parti pris d'inquiétude et de questionnement³.

3.1 Variation et pensée expérimentale

La technique de la variation⁴, à l'oeuvre tant dans les essais que dans les romans de Kundera, réalise un processus fragmenté de connaissance par l'écriture. Inspirée de la «stratégie beethovénienne des variations» [TT, 199], cette technique est généralement connue en musique sous le nom de *variations sur le même thème*. Le seul lien important devient alors les thèmes eux-mêmes dans leurs différentes

² Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 368.

³ C'est pourquoi Robert Vigneault distingue les *démarches discursives* de l'essai polémique et du pamphlet: «Questionnement, recherche, inquiétude, inachèvement m'apparaissent inhérents à la notion même de l'*essai*, selon la dénotation même du terme. Or, le pamphlétaire ne cherche pas la vérité, il la possède autant qu'il est possédé par elle, il est peut-être même le seul (à ses yeux) à en avoir l'irrésistible *évidence* [...]. Argumentation catégorique, péremptoire, oraculaire, qui ne s'embarrasse

résonances: «cela permet de rester en contact direct et ininterrompu avec quelques questions essentielles» [TT, 199], à la manière de la phénoménologie de Husserl qui avait mis en relief «l'importance des variations pour la recherche de l'essence d'un phénomène»⁵. Dans l'écriture, ce contact avec l'essentiel est rendu possible par la *répétition*. Si un mot est plusieurs fois répété, c'est qu'on doit reconnaître à cette répétition une «importance mélodique» [TT, 137], un «sens sémantique» [TT, 135], c'est-à-dire un caractère de notion-clé. Dans ses aspects formels et sémantiques, la répétition représente «le ressort même de la poétique de la variation kunderienne conçue comme reprise continue, 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*»⁶. Car le processus de remise en question chez Kundera essayiste est tributaire du renouvellement du regard posé sur un objet à partir d'un mot ou d'une réalité sémantiquement réévalués. Il s'agit de créer, comme Nietzsche le souhaitait, des «pensées véritables, effectives», c'est-à-dire «des pensées génératrices d'autres pensées»⁷ dont le pouvoir d'incantation rencontre ainsi la nécessité cognitive et herméneutique du dialogue. C'est pourquoi, chez Kundera, tout thème est soumis au caractère variationnel de la forme. Dans «Des oeuvres et des araignées», sixième chapitre des *Testaments trahis*, l'énonciateur évoque Nietzsche et son extraordinaire

nullement des tâtonnements ou modalisations de l'essai» (*L'Écriture de l'essai*, p. 102).

⁴ Voir Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 79-171.

⁵ Milan Kundera, «Le Geste brutal du peintre», Préface à *Bacon, Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles lettres/Archimbaud, 1996, p. 11.

⁶ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 114. «L'appel du temps» [AR, 32] chez Kundera essayiste sert à «ouvrir des fenêtres» [TT, 259], ou mieux, à établir des dialogues entre époques, arts ou artistes pour découvrir la réalité à travers le prisme du «puits du passé» [TT, 21].

volonté de préserver «la façon effective dont les pensées lui sont venues» et de «résister à la tentation de transformer ses idées en système» [TT, 178]. Car, écrit Kundera, Nietzsche aime

«une intellectualité hardie et exubérante, qui court *presto*» et se moque des savants auxquels la pensée semble «une activité hésitante, quelque chose comme un dur labeur, assez souvent digne de la sueur des héroïques savants, mais nullement cette chose légère, divine, si proche parente de la danse et de l'exubérante gaieté» [TT, 177].

Ainsi, l'esthétique variationnelle des essais revêt deux visages qui «ne sont jamais séparés mais vus simultanément: le *ludique* et le *cognitif*»⁸. La présence de ces deux dimensions dans l'écriture souligne l'importance de l'intégration du jeu dans la connaissance. Et, de façon étonnante, la référence ne vient pas d'essayistes mais plutôt de philosophes, et plus précisément de Nietzsche, ainsi que de romanciers anciens, dont la principale figure est François Rabelais:

Pour Rabelais, la dichotomie des thèmes et des ponts, du premier et de l'arrière-plan est chose inconnue. Lestement, il passe d'un sujet grave à l'énumération des méthodes que le petit Gargantua inventa pour se torcher le cul, et pourtant, esthétiquement, tous ces passages, futiles ou graves, ont chez lui la même importance, me procurent le même plaisir [TT, 189].

Il s'agit donc de redonner à l'écriture cette légèreté, cette liberté de composition des premiers écrits de l'histoire du roman européen, au début des Temps modernes. L'écrivain d'aujourd'hui doit tenter de reconquérir ce bonheur de créer une composition «radicalement individuelle» [TT, 204]. C'est dans ce refus des règles

⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 159.

établies que réside l'originalité de l'artiste, de celui qui désire «mettre en branle» et la forme et le penser pour les faire «évoluer». Selon Kundera, c'est ainsi que Nietzsche, par la *pensée expérimentale*, «change en profondeur la façon de philosopher» [TT, 206], c'est-à-dire la transforme en *essai* philosophique⁹. Être «expérimentateur» [TT, 206], voilà ce qui est retenu de la prose nietzschéenne et qui veut dire: la pensée doit être «asystématique», «indisciplinée», elle doit «forcer des brèches dans tous les systèmes d'idées qui nous entourent», «corroder ce qui est figé», «s'aventurer dans l'inconnu» et examiner «tous les chemins de réflexion en essayant d'aller au bout de chacun d'eux» [TT, 206]. La mise en relief de ces éléments dans *Les Testaments trahis* procède d'une réflexion à bâtons rompus autour du métaphorique titre-thème «Des oeuvres et des araignées» et qui met en scène André Breton et sa critique du roman comme non-poésie par excellence, Beethoven et ses innovations en matière compositionnelle, la lyrisation de la Terreur au temps du communisme. Rabelais et la liberté de composition, les découvertes esthétiques de Thomas Mann, Robert Musil, Nietzsche, Chopin, Faulkner, etc. À travers ces différentes considérations se posent les problèmes de la valeur d'une oeuvre, de l'originalité de l'artiste, des clichés dont est victime leur interprétation. Il s'agit par là de souligner que le questionnement n'a aucunement besoin d'être assujéti au «dur labeur» d'une forme régie par des

⁸ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 104.

⁹ La lecture qu'un artiste fait de l'oeuvre d'un autre n'est jamais tout à fait innocente, élément souligné par Kundera à propos de Bacon commentant l'oeuvre de Beckett: «Quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et c'est en cela que consiste la valeur de son jugement» («Le geste brutal du peintre», *op. cit.*, p. 5). L'essayiste aime montrer comment les *découvertes* d'un artiste inspirent les autres: au début d'«Improvisation en hommage à Stravinski», par exemple, il rapporte les paroles de Schönberg et ce qu'il retient de ses maîtres, Bach, Mozart,

principes de méthode dûment rationnels. En s'adonnant au plaisir de la forme indisciplinée, au développement variationnel plutôt que linéaire, l'essayiste offre un exemple très suggestif de l'interrogation méditative qui ne donne pas, contrairement à l'*Esthétique* de Hegel, «l'impression d'une oeuvre à laquelle ont collaboré un aigle et des centaines d'héroïques araignées qui tissaient des toiles pour en couvrir tous les recoins» [TT, 179]. La légèreté, l'«intellectualité hardie et exubérante» [TT, 177], voilà ce que Kundera oppose à la «sueur des héroïques savants» [TT, 177]. Ainsi, le lecteur est confronté au manque de repères, à l'absence de transitions et doit se libérer de ses attentes de lecteur accoutumé au «système», désigné comme le «lamentable chemin de «l'homme de conviction»» [TT, 207]. «Mais qu'est-ce qu'une conviction?», interroge Kundera: «C'est une pensée qui s'est arrêtée, qui s'est figée, et l'«homme de conviction» est un homme borné» [TT, 207]. C'est par ce clin d'œil ironique destiné autant à lui-même qu'à tout penseur qu'est abordée la «pensée systématique» comme éternelle tentation et piège de «celui qui pense» [TT, 207]. Dès lors, le défi consiste non seulement à remettre en question les discours ambiants, mais de se remettre en question comme penseur, d'où une auto-ironie qui gagne le texte et par laquelle l'énoncé se voit «doublement relativisé»¹⁰:

Celui qui pense est automatiquement porté à systématiser; c'est son éternelle tentation (même la mienne, et même en écrivant ce livre): tentation de décrire toutes les conséquences de ses idées; de prévenir toutes les objections et de les réfuter d'avance; de barricader ainsi ses idées. Or il faut que celui qui pense ne s'efforce pas de persuader les autres de sa vérité [...]

Beethoven, Wagner [TT, 71-72].

¹⁰ Expression de Kundera à propos des *Versets sataniques* de Salman Rushdie [TT, 39].

[TT, 207].

Cet impératif est manifeste au niveau syntaxique par l'usage abondant des phrases interrogatives:

Diable! Que savait-il, Ansermet, ami le plus fidèle, de la pauvreté du coeur de Stravinski? Que savait-il, ami le plus dévoué, de sa faculté d'aimer? Et d'où prenait-il la certitude que le coeur est éthiquement supérieur au cerveau? Les bassesses ne sont-elles pas commises aussi bien avec la participation du coeur que sans elle? Les fanatiques aux mains tachées de sang, ne peuvent-ils pas se vanter d'une grande «activité affective»? Va-t-on un jour en finir avec cette imbécile inquisition sentimentale, avec cette Terreur du coeur? [TT, 84]

Pourtant, c'est à la manière socratique que l'essayiste joue de l'interrogation; les questions posées ne sont qu'en apparence innocentes. Il s'agit moins de questions que d'évidences aux yeux de l'énonciateur. Néanmoins, c'est toujours en réaction à cette éthique du procès qui gouverne les discours que l'essayiste emploie une tactique inspirée de l'inversion ironique afin de renvoyer le questionnement au lecteur.

Ainsi, la ponctuation des essais nous rappelle que les choses sont toujours plus compliquées qu'il n'y paraît; la vive accumulation des points-virgules et des deux-points génère une «logique de la *complicatio*»¹¹ où le développement d'une pensée, avec sa finale interrogative, induit le lecteur à surmonter son désir d'une «vérité» simple et reconnaître que le parcours discursif qui se déploie devant lui est plutôt «exercices de réflexion, jeux de paradoxes, improvisations que l'affirmation

¹¹ Reda Bensmaïa, *op. cit.*, p. 41.

d'une pensée» [AR, 101]¹². C'est d'ailleurs de cette façon qu'est envisagée la *trahison* comme «possibilité»[AR, 68] et objet intellectuel central des *Testaments trahis*; à travers ses multiples variations dans des oeuvres esthétiquement très diversifiées, on en arrive à des découvertes convergentes et inattendues grâce à un autre éclairage. Et paradoxalement, plus s'exerce la pluralité des points de vue et plus le tout se cristallise autour d'un même centre, qui devient cette sorte d'«éclair» qui s'illumine par le pouvoir de tous les autres. Ce pouvoir herméneutique, Françoise Susini-Anastopoulos le voit dans ce fabuleux «dispositif à trous» que devient le texte:

[...] en tant que dispositif à trous, le groupe de fragments possède potentiellement la capacité de démultiplier le processus herméneutique, si l'on considère que chaque fragment textuel s'explique d'une certaine manière par les autres et qu'il s'instaure de l'un à l'autre une forme spécifique d'échange, un système d'échos¹³.

Kundera insiste sur le fait que dans le processus de «distorsion» provoqué par le nouvel éclairage, les variations, comme les autoportraits de Francis Bacon, gardent ce «quelque chose qui leur est commun», «un diamant caché» en quelque sorte, qui est l'essence d'un thème dévoilée de par ce caractère fragmentaire¹⁴. Dans l'essai, ce «diamant caché» se pose moins comme un but à atteindre que comme un «chemin» à

¹² Reda Bensmaïa, à propos de Roland Barthes, remarque par ailleurs que le jeu de l'écriture vise avant tout à «ébranler la *bonne conscience du langage*, à remettre en question les gros objets du Savoir (la Nature, l'Histoire, la Vérité) et à subvertir l'ensemble des oppositions canoniques classiques» (*ibid.*, p. 41).

¹³ *Op. cit.*, p. 158.

¹⁴ Milan Kundera, «Le Geste brutal du peintre», *op. cit.*, p. 11.

parcourir vers la connaissance, la recherche d'une «vérité»¹⁵. fût-elle passagère, un «éclair de savoir».

3.2 Carnavalisation

Pour jouer esthétiquement du paradoxe, un autre stratagème discursif fait en sorte que l'essai kunderien reprend à son compte bon nombre d'éléments inspirés de la culture européenne à ses tout débuts et parvenus jusqu'à nous dans son courant dialogique. La vision particulière du roman proposée par *L'Art du roman* et *Les Testaments trahis* détermine ce qu'il est convenu d'appeler une esthétique *carnavalesque* du roman et, par ricochet, de l'essai. C'est pourquoi le critique ne saurait parler de l'art de l'essai chez Kundera sans faire la place qu'il se doit à l'art du roman et à la conception qui en découle¹⁶.

La Renaissance et son imaginaire populaire, le début des Temps modernes et les premiers balbutiements du roman, Kundera les reconnaît d'abord dans les oeuvres de Cervantes et de Rabelais; chez Cervantes, dans la première partie de *L'Art du roman* intitulée «L'Héritage de Cervantes» où l'essayiste survole quatre siècles de roman européen; chez Rabelais, dans la première partie des *Testaments trahis* intitulée «Le Jour où Panurge ne fera plus rire». Pour Kundera, le fondateur des

¹⁵ J. Levaillant: «l'inachèvement fait alors partie de l'écriture de réalité et non de vérité» (cité in Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 189).

¹⁶ En quatrième de couverture de *L'Art du roman*, Kundera précise, dans ce qui prend des airs de mise en garde, ses intentions : «Dois-je souligner que je n'ai pas la moindre ambition théorique et que ce livre n'est que la confession d'un praticien? L'oeuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman; c'est cette idée du roman que j'ai essayé de faire parler».

Temps modernes «n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantes» [AR, 19]. Husserl considérait «la passion de connaître» [AR, 17] comme l'essence de la spiritualité européenne; depuis le début des Temps modernes et l'installation progressive d'un monde sans foi, le roman accompagne l'homme dans cette quête «pour qu'il scrute la vie concrète de l'homme et la protège contre «l'oubli de l'être»; pour qu'il tienne «le monde de la vie» sous un éclairage perpétuel» [AR, 20]:

Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui [AR, 20-21].

La relativité mais aussi l'humour, l'aventure, l'invraisemblable, voilà ce qui caractérise l'esprit des premiers romans. Par conséquent, l'art du roman est, par essence, «non pas tributaire mais contradictoire de certitudes idéologiques» [AR, 197]. Pour Kundera, le roman en tant qu'interrogation de l'existence, en tant qu'exploration de situations existentielles par l'intermédiaire d'«egos imaginaires appelés personnages» [AR, 21] est «le paradis imaginaire des individus» [AR, 196], espace où tout un chacun a le droit d'être compris et qui se pose comme écho d'une catégorie bakhtinienne, à savoir: *territoire où le jugement moral est suspendu*:

Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre [TT, 18].

La «sagesse du roman» apprend au lecteur à «être curieux de l'autre», «à essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes» [TT, 18]. Car Kundera, à la suite de Broch et de Musil, affirme que la *connaissance* doit être la seule raison d'être du roman, sa morale, sa sagesse, en découvrant ce que «seul un roman peut découvrir» [AR, 20], c'est-à-dire le monde dans sa polysémie oubliée, sa relativité, son ambiguïté, ses paradoxes.

L'attachement de Kundera aux sources européennes du roman et à son héritage culturel populaire entraîne, dans ses essais, bon nombre de conséquences textuelles qui relèvent de la carnavalisation. Si l'essayiste ne fait aucune référence explicite à Mikhaïl Bakhtine et à ses célèbres travaux sur la carnavalisation dans le roman chez François Rabelais et Fedor Dostoïevsky, il apparaît toutefois évident que ces travaux ont eu sur lui une certaine influence, pour ne pas dire une influence certaine¹⁷. La notion de «carnavalisation» désigne la transposition du carnaval dans la littérature, à savoir un ensemble de festivités rituelles qui avaient cours au Moyen-Âge et sous la Renaissance. Plus précisément, la carnavalisation comme «phénomène de textualisation» doit être saisie non pas comme *représentation* mais comme *structuration* qui, dans sa forme moderne, prend plus globalement le nom de

¹⁷ En tant que tchèque, Kundera connaît bien les travaux de l'École de Prague et, selon Kvetoslav Chvatik, était évidemment au fait des études de Bakhtine, malgré certaines réserves à leur égard, notamment sur le fait que le roman, selon Kundera, est un dialogue polyphonique depuis ses origines les plus anciennes et non uniquement, comme le prétend Bakhtine, depuis Dostoïevsky (*Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, Collection «Arcades», p. 148). Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1993 [1970 pour la traduction française], Collection «Tel», 473 p., *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, Collection «Pierres vives», 349 p. et *Esthétique et théorie*

«polyphonie»¹⁸. De manière générale, les *caractères fondamentaux du carnaval* décrit par Bakhtine créent une «vie à l'envers», un «monde à l'envers» impliquant un «*mode nouveau de relations humaines*, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-puissants de la vie courante»¹⁹. Il est possible d'en repérer certaines conséquences textuelles dont voici les grandes lignes:

1. Les éléments sont toujours doubles et doivent être soulignés en termes d'*oppositions* (haut/bas, sérieux/comique). Deux univers contradictoires normalement tenus à distance se côtoient et participent au rire général sur la place publique;

2. Un «contact libre et familier» s'installe entre les protagonistes par l'entremise d'une «construction hybride complexe» qui abolit toute distance de sorte que les rapports sociaux sont constamment gommés;

3. Ce contact libre permet toutes sortes d'«excentricités», dont l'expression peut trouver une forme concrète dans, par exemple, des situations inusitées. L'introduction de l'invraisemblable contre toute motivation réaliste selon la vraisemblance, l'idéologie, l'histoire, etc.;

4. La familiarité qui en découle autorise la mise en scène de «mésalliances», d'images oxymoroniques, rapprochements «inconvenants» réunissant des pôles normalement tenus éloignés, dualité qui confère au texte une redoutable ambivalence

du roman, Paris, Gallimard, 1993 [1978 pour la traduction française], Collection «Teb», 489 p.

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 169. La polyphonie musicale utilisée de façon métaphorique en littérature désigne, selon Kundera, «le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance» [AR, 96].

¹⁹ *ibid.*, p. 170.

qui, par son ambiguïté même, menace encore plus la culture sérieuse, officielle, monologique;

5. Enfin, s'ajoute ce que Bakhtine nomme la «profanation», qui inclut les sacrilèges, les systèmes d'avilissement, la parodisation de textes sacrés, etc., pouvant aboutir au *renversement*: c'est «l'acte rituel d'intronisation-détronisation», lequel met en scène «*le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance*» où est soulignée la relativité joyeuse de toute chose²⁰. Rappelons que ces rituels sont fondamentalement ambivalents puisque ce qui est rabaissé se voit en même temps renouvelé par le contact avec le plan matériel et vital de l'existence et contient donc dans sa fin le germe de sa naissance.

Il est évident que la pensée littéraire et artistique au cours des siècles a davantage été marquée par le rite de détronisation et son caractère de contestation. Cependant, souligne Bakhtine, il s'agit d'un rite «deux en un»: «Si l'ambiance carnavalesque s'efface dans les images détronisantes, celles-ci dégénèrent en une simple *dénonciation* négative, à caractère moral ou socio-politique, se déroulent sur un seul plan et perdent toute valeur artistique»²¹.

On peut reconnaître d'ores et déjà dans les essais bon nombre de caractères fondamentaux du carnaval: que l'on pense à la mention d'auteurs comme Cervantes, Rabelais, Diderot, Sterne, Musil, Broch, Rushdie, Fuentes, Chamoiseau, etc.; à la lecture que l'essayiste fait de l'histoire du roman européen dans *L'Art du roman*; aux

²⁰ *Ibid.*, p. 172.

²¹ *Ibid.*, p. 173.

références qui jalonnent *Les Testaments trahis* et à certains titres du premier chapitre comme «L'invention de l'humour», «Le Territoire où le jugement moral est suspendu», «Profanation», «Coexistence de temps historiques différents dans un roman», «L'Histoire du roman en tant que vengeance sur l'histoire tout court», etc. À travers elles, l'hérésie agit pour démystifier, voire démythifier certaines idées reçues, conformément à l'acte rituel d'intronisation-détronisation du carnaval. Cette visée, inhérente à la pratique de l'essai chez Kundera et que l'on pourrait qualifier de quasi-mystique, dessine l'empreinte moderne d'une «religion» profane marquée de scepticisme. En fait, ce ne sont pas les vérités comme telles qui dérangent mais les «Vérités totalitaires» [AR, 29] et leurs énoncés dogmatisants.

3.2.1 Motifs antithétiques

Dans cette perspective, un des procédés mis à l'essai consiste à créer un brouillage sémantique afin de déstabiliser *poétiquement* le contenu figé de certaines idées, l'édifice sémantique des «manipulations idéologiques et imagologiques»²² de notre monde moderne. Chez Kundera, ce procédé est indissociable d'un effet de surprise et de comique conduisant à la prolifération de motifs antithétiques proprement carnavalesques. L'essayiste insiste sur l'importance de l'effet de «surprise», du choquant, dans le processus cognitif. La prose romanesque a pour

²² Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 103.

fonction première de découvrir des aspects encore inconnus de l'existence comme *poésie*, c'est-à-dire

[...] la poésie telle que les surréalistes et tout l'art moderne l'ont exaltée, la poésie non pas comme genre littéraire, écriture versifiée, mais comme *un certain concept de la beauté, comme explosion du merveilleux, moment sublime de la vie, émotion concentrée, originalité du regard, surprise fascinante* [c'est nous qui soulignons] [TT, 180-81].

En ce qui concerne l'essai, il s'agit de saisir l'objet désigné (c'est-à-dire un mot, un concept ou une idée) de manière à dévoiler en creux et à suggérer parodiquement l'envers de ce même objet ou, autrement dit, de «l'exhiber *a contrario*»²³ afin de faire découvrir cette zone inconnue qu'il recèle, le plus souvent son aspect *comique*²⁴. Selon la perception carnavalesque du monde, «toute chose a sa parodie, c'est-à-dire son aspect comique»²⁵; ce soulignement n'est pas négativité mais renouvellement de sorte que les couples carnavalesques ont constitué un phénomène fréquent de la littérature carnavalisée. C'est pourquoi, dans l'espace de l'essai, l'intégration ironique d'images oxymoroniques constitue-t-elle un mode privilégié d'entrechoquement de deux réalités contradictoires, comme le manifestent certaines expressions: «Testaments trahis», «Terreur du coeur», «dictature de sentiments», «lyrification de la terreur», «combattants du coeur», «égocentrisme uniformisé», «traître désintéressé».

²³ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 155.

²⁴ Dans un entretien avec Normand Biron, Kundera explique que «le monde n'est pas divisé en moitié triste et moitié gaie, en moitié comique et moitié tragique. Le tragique et le comique sont inextricablement liés. Chaque situation humaine a son côté comique. [...] Mais comme aujourd'hui, dans notre triste XX siècle, on a perdu tout sens de l'humour, je me sens obligé d'attirer l'attention sur le côté comique de mes livres» («Entretien avec Milan Kundera», *Liberté*, vol. 21, no. 121, 1979, p. 32).

²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 175.

«humiliante victoire», «crétineries sophistiquées», etc. De même en est-il des nombreuses formules paradoxales qui, dans leur structure de renversement, exercent l'obscur pouvoir de «mettre toute chose la tête en bas»²⁶. On les retrouve sous divers registres, toutes liées à une nouveauté épistémologique: paradoxe du roman («Suspendre le jugement moral, ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale» [TT, 17], «mariage du non-sérieux et du terrible» [TT, 15]); de la composition («Plus la machine est calculée, plus les personnages sont vrais et naturels» [TT, 31]); de l'approche surréaliste («cette «résolution du rêve et de la réalité» que les surréalistes ont proclamée sans savoir la réaliser vraiment dans une grande oeuvre littéraire, avait déjà eu lieu et précisément dans ce genre qu'ils décriaient: dans les romans de Kafka écrits au cours de la décennie précédente» [TT, 66]); du ludisme («Tout jeu est fondé sur des règles, et plus les règles sont sévères, plus le jeu est jeu» [TT, 32]); du mal («c'est *parce qu'il est beau* que l'assassinat de la jeune fille est tellement horrible» [TT, 113]); de la laideur («Ce qui est nouveau dans ce dessin de la grosse laideur, c'est qu'elle est attirante; morbidelement attirante» [TT, 64]); des gens sentimentaux («personne n'est plus insensible que les gens sentimentaux. Souvenez-vous: «Sécheresse du coeur dissimulée derrière un style débordant de sentiments»» [TT, 120]); du beau style et de l'artiste («tout auteur d'une certaine valeur *transgresse* le «beau style» et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et partant, la raison d'être) de son art» [TT, 134]); de l'enseignement de la philosophie de Nietzsche («Les historiens ou les professeurs en exposant la philosophie

²⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, op. cit., p. 197.

nietzschéenne non seulement la réduisent [...] mais la défigurent en la retournant en l'opposé de ce qu'elle est, à savoir en un système» [TT, 208]); du communisme («l'époque où le poète régnait avec le bourreau» [TT, 186]); du tribunal conformiste («On prêche la sévérité contre les péchés de la pensée, on prêche le pardon pour les crimes commis dans l'extase émotive» [TT, 276]); de l'ami désintéressé [Brod] («En faisant tout pour les libérer de leur isolement social, il confirma leur *solitude esthétique*» [TT, 296]), etc.

Un autre procédé est utilisé dans la quatrième partie des *Testaments trahis* («La Phrase») où il est question de la traduction de Kafka (partie qui semble directement faire écho à Hermann Broch et à son essai intitulé «Quelques remarques à propos de la philosophie et de la technique de la traduction»²⁷) dont l'élément déclencheur est l'opposition *répétition-synonyme*. L'essayiste examine minutieusement le texte traduit et scrute à la loupe les ajouts des traducteurs: synonymes, virgules, points-virgules, deux-points, détails syntactiques qui, en regard de l'intention esthétique de Kafka dans le texte original, «étrangle[nt] le souffle». Il en déduit que, selon la norme, la répétition est négative, contraire au «beau style» représenté par les «professeurs de lycée»; en revanche, le «réflexe de synonymisation» est ressenti comme positif. Pourtant, cette «pratique synonymisatrice», en apparence innocente, «émousse inévitablement la pensée originale» [TT, 131-32]. Une simple traduction peut se révéler comme une trahison. Sous couvert de «bon sens» institutionnel, le lecteur est mis en face d'un non-sens

littéraire qui, même à l'échelle d'un micro-contexte, réussit non pas à rendre le tout plus intelligible au lecteur, mais bien à créer de toutes pièces un mensonge esthétique ou, plutôt, «romantique»²⁸. Ainsi, sont circonscrits différents «réflexes» des traducteurs dont

celui de la synonymisation systématique et de la richesse du vocabulaire:

Le besoin d'employer un autre mot à la place du plus évident, du plus simple, du plus neutre [...] pourrait s'appeler *réflexe de synonymisation* - réflexe de presque tous les traducteurs. Avoir une grande réserve de synonymes, cela fait partie de la virtuosité du «beau style»; si dans le même paragraphe du texte original il y a deux fois le mot «tristesse», le traducteur, offusqué de la répétition (considérée comme une atteinte à l'élégance stylistique obligatoire), sera tenté, la deuxième fois, de traduire par «mélancolie». [...] J'écris «auteur», le traducteur traduit «écrivain»; j'écris «écrivain», il traduit «romancier»; j'écris «romancier», il traduit «auteur»; quand je dis «vers», il traduit «poésie»; quand je dis «poésie», il traduit «poèmes» [TT, 130-31].

celui qui limite les répétitions:

En général, on constate que les traducteurs (obéissant aux professeurs de lycée) ont tendance à limiter les répétitions.[TT, 135] [...] Frieda est donc Frieda; pas amante, pas maîtresse, pas compagne, pas bonne, pas serveuse, pas putain, pas jeune femme, pas jeune fille, pas amie, pas petite amie. Frieda [TT, 136-37].

celui qui vise à changer l'articulation du texte original:

Dans aucune traduction en d'autres langues, autant que je sache, on n'a changé l'articulation originelle des textes de Kafka. Pourquoi les traducteurs français (tous, unanimement)

²⁷ *Op. cit.*, p. 289-308.

²⁸ Dans une des rares notes de bas de page des *Testaments trahis*, l'essayiste souligne l'heureuse occasion qu'il a de pouvoir citer le nom de René Girard: «son livre *Mensonge romantique et vérité romanesque* est le meilleur que j'ai jamais lu sur l'art du roman» [TT, 217].

l'ont-ils fait? Certainement, ils ont dû avoir une raison pour cela. L'édition des romans de Kafka dans la Pléiade comporte plus de cinq cents pages de notes. Pourtant, je ne trouve pas une seule phrase donnant cette raison [TT, 144].

Ce conflit est, selon l'essayiste, lié à un problème général d'«autorité» du créateur face à ses interprètes: celui-ci est généralement placé en état d'infériorité, sinon de faiblesse²⁹, ce qui cautionne une «trahison», si «innocente» soit-elle:

L'autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l'auteur. Mais la plupart des traducteurs obéissent à une autre autorité: à celle du style commun, du «beau français» (du bel allemand, du bel anglais, etc.), à savoir du français (de l'allemand, etc.) tel qu'on l'apprend au lycée. Le traducteur se considère comme l'ambassadeur de cette autorité auprès de l'auteur étranger. Voilà l'erreur: tout auteur d'une certaine valeur *transgresse* le «beau style» et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art. Le premier effort du traducteur devrait être la compréhension de cette transgression [TT, 133-34].

Eva Le Grand constate que chacune des «trahisons» relève de «l'interprétation kitschifiante» [TT, 174] par la «part d'impudeur» qu'elle contient. Ces petits gestes contribuent à faire triompher le kitsch en dressant, mine de rien, un «paravent qui dissimule la mort»³⁰. Ainsi, par la mise en évidence de ces «conspirations de détails» [TT, 251] générées par l'opposition sémantique de départ et qui suggèrent parodiquement une *autre* évidence, on assiste à une détronisation bouffonne où originalité est synonyme de *transgression*. Ce jeu avec le sens commun rappelle la

²⁹ Rappelons que cette même thématique est abordée à propos, notamment, de Janacek, Hemingway et Stravinski.

³⁰ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 367.

sémantique des toiles de Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*: «devant c'est le mensonge intelligible, et derrière transparait l'incompréhensible vérité»³¹.

Les divers «motifs antithétiques», selon la «trouvaille» de Flaubert [TT, 166], sont soumis à ce principe de contrariété comique qui, chez Kundera essayiste, s'accommode de toutes sortes de thèmes négligés par la critique. Par ces «branchements» inédits, ce double dispositif génère une esthétique qui a pour but de provoquer chez le destinataire cette «synthèse disjonctive» dont parlait Deleuze³². On peut les considérer comme des «trouble-fête»³³ qui viennent souligner l'essence paradoxale des objets et ont pour objectif d'ébranler le bloc mental *poétiquement*. pour reprendre la formule de Georges Perros (*Papiers collés*)³⁴, afin d'effectuer une autre forme de procès:

[...] procès d'un «bord» (sage, conforme, plagiaire) par un autre (mobile, vide); processus [...] qui aboutit à une réactivation de la langue par la production d'un espace textuel *neutre* intermédiaire - en un sens à redéfinir - qui subvertit toutes les oppositions canoniques. Que cette opération soit *nécessaire* ne doit donc pas étonner: du «côté» sage, il y a la culture, les stéréotypes ou la Bêtise - en un mot la Rengaine; de l'autre, il n'y a pas encore de parole. D'un «côté», l'«arrogance» des discours de victoire: la Science, la Doxa, le Discours Politique triomphant par exemple; de l'autre, le rien (du plaisir), le silence ou le mutisme (de la jouissance), l'absence de mots³⁵.

³¹ *Ibid.*, p. 368.

³² Cité in Réda Bensmaïa, *op. cit.*, p. 26.

³³ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 193.

³⁴ Cité in *ibid.*, p. 225. Selon Barthes, «on peut appeler «poétique» (sans jugement de valeur) tout discours dans lequel *le mot conduit l'idée*: si vous aimez les mots au point d'y succomber vous vous retirez de la loi du signifié, de l'écriture» (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, Collection «Écrivains de toujours», p. 155).

³⁵ Réda Bensmaïa, *op. cit.*, p. 50-51.

3.2.2 Dialogisme

Cette nouvelle forme de «procès» (qui rejoint davantage le latin *procedere* «aller en avant, s'avancer») implique une parole, un discours, des voix prenant racine dans un échange, un dialogue. Le terme *dialogisme* appliqué par Bakhtine à la littérature, et dont nous ne retenons ici que l'essentiel, signifie une conception du langage qui suppose la relativité linguistique d'un énoncé dans lequel on entend la *voix d'autrui* et qui devient ainsi un dialogue polyphonique (à plusieurs voix). C'est l'antithèse d'un discours monologique, vu qu'on y retrouve un dialogue de «mésalliances», une coexistence des contraires. Le dialogue que met en scène un auteur se situe entre le *je* auteur et le *je* du personnage, sans prédominance ni autorité particulière du premier sur le second: «Le discours de l'auteur est un discours à propos d'un autre discours, un mot *avec* le mot, et non pas un mot sur le mot»³⁶. Dans cette perspective, le texte polyphonique n'est pas un transmetteur d'idéologies: il n'est là que pour les mettre en scène, les confronter, les mettre à l'épreuve dans le corps du texte: «il est un *dispositif* où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation»³⁷. Chez Kundera essayiste, ce dispositif est tributaire d'un ludique esprit de contradiction qui rappelle la théorie de la «contrariété» de Pascal dans les *Pensées* où il s'agit de développer une pensée du milieu, de l'entre-deux, issue du

³⁶ Julia Kristeva, «Une poétique ruinée», Présentation de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 15. Dans *L'Art du roman*, Kundera précise que cette égalité des voix constitue une condition *sine qua non* pour qu'il y ait polyphonie dans le véritable sens musical du terme [p. 98].

modèle de la balance: «S'il se vante, écrit Pascal, je l'abaisse. S'il s'abaisse, je le vante. Et le contredis toujours. Jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible»³⁸. Cette stratégie caractérise la singularité du dialogue kunderien comme espace privilégié de polémique.

Voyons un exemple de ce type de dialogue dans «Improvisation en hommage à Stravinski» où est interrogé le procès d'intentions engagé contre Stravinski et sa musique. L'essayiste cite Adorno avec, entre parenthèses, ses propres commentaires:

Adorno interprète ainsi les transcriptions de Stravinski (je souligne les mots-clés): «Ces notes-là [à savoir les notes dissonnantes, étrangères à l'harmonie, que Stravinski utilise, par exemple dans *Pulcinella*, M.K.] deviennent les traces de la *violence* exercée par le compositeur contre l'idiome, et c'est cette *violence* qu'on savoure en elles, cette façon de *brutaliser* la musique, *d'attenter en quelque sorte à sa vie*. Si la dissonance était autrefois l'expression de la souffrance subjective, son âpreté, changeant de valeur, devient maintenant la marque d'une *contrainte sociale*, dont l'agent est le compositeur lanceur de modes. Ses oeuvres n'ont d'autre matériau que les emblèmes de cette *contrainte*, nécessité extérieure au sujet, sans commune mesure avec lui, et qui lui est imposée du dehors. Il se pourrait que le large retentissement qu'ont connu les oeuvres néoclassiques de Stravinski ait été dû en grande partie au fait que sans en avoir conscience, et sous couleur d'esthétisme, *elles ont à leur manière formé les hommes à quelque chose qui leur a été bientôt infligé méthodiquement sur le plan politique*» [TT, 96-97].

À la suite de quoi Kundera écrit:

Récapitulons: une dissonance est justifiée si elle est l'expression d'une «souffrance subjective», mais chez Stravinski (moralement coupable, comme on sait, de ne pas

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ *Pensées*, texte établi par Louis Lafuma, Paris, Seuil, 1978, Collection «Points», p. 71.

parler de ses souffrances) la même dissonance est signe de brutalité; celle-ci est mise en parallèle (par un brillant court-circuit de la pensée adornienne) avec la brutalité politique: ainsi les accords dissonants ajoutés à la musique d'un Pergolèse préfigurent (et donc préparent) la prochaine oppression politique (ce qui, dans le contexte historique concret ne pouvait signifier qu'une seule chose: le fascisme) [TT, 97].

Les différents signes graphiques (italiques et parenthèses) constituent une mise en scène textuelle qui permet d'inverser progressivement le rapport de forces. Si c'est d'Adorno qu'il s'agit, c'est d'Adorno comme représentant-type d'une idée, d'une idéologie (comme idée-personnage):

ce qui m'irrite chez Adorno, c'est la méthode du court-circuit qui relie avec une redoutable facilité les oeuvres d'art à des causes, à des conséquences ou à des significations politiques (sociologiques); les réflexions extrêmement nuancées (les connaissances musicologiques d'Adorno sont admirables) conduisent ainsi à des conclusions extrêmement pauvres; en effet, vu que les tendances politiques d'une époque sont toujours réductibles à deux seules tendances opposées, on finit fatalement par classer une oeuvre d'art du côté du progrès ou du côté de la réaction; et parce que la réaction c'est le mal, l'inquisition peut ouvrir ses procès [TT, 111].

Cette confrontation dialogique sous-tend ici deux voix, deux conceptions du monde, deux langages: ceux d'une certaine doxa intellectuelle et ceux du *je* de l'essayiste. Le ton familier des échanges ajoute, par ses conséquences textuelles, au comique de situation.

Le malentendu sémantique constitue un autre élément-moteur du processus de dialogue. Le jeu autour de l'antinomie *superficiel-profond* dans «Improvisation en hommage à Stravinski» en offre un exemple probant. L'exposition met en scène des

critiques d'Adorno et d'Ansermet prenant pour cible le refus stravinskien de voir la raison d'être de la musique dans la confession subjective et l'expression de sentiments. Ces critiques ne tardent pas à se changer en attaque personnelle contre le compositeur accusé de «pauvreté de coeur» vu «l'insupportable discrétion de son «activité affective»» [TT, 120]:

Pourquoi cet acharnement? Est-ce l'héritage du siècle passé, le romantisme en nous qui se rebiffe contre sa plus conséquente, sa plus parfaite négation? Stravinski a-t-il outragé un besoin existentiel caché de tout un chacun? Le besoin de considérer les yeux mouillés comme meilleurs que les yeux secs, la main posée sur le coeur comme meilleure que la main dans la poche, la croyance meilleure que le scepticisme, la passion meilleure que la sérénité, la confession meilleure que la connaissance? [TT, 84]

La technique socratique de l'interrogation permet de remettre en question une croyance populaire bien enracinée, à savoir celle qui veut que la «romantisation» [TT, 217] d'une réalité soit plus valable que son exposition plus réaliste, souvent conflictuelle³⁹. Cette approche ayant engagé le lecteur dans un dérapage sémantique⁴⁰, la redéfinition des concepts s'impose: «Qu'est-ce qui est superficiel et qu'est-ce qui est profond?» [TT, 85] s'intitule le chapitre suivant. C'est par le truchement d'un voyage dans «le puits du passé»⁴¹ que s'effectue un télescopage entre époques où l'on rapporte les propos d'un musicologue commentant un

³⁹ L'on sait le plaisir pas toujours bien compris que prend Kundera à ébranler le sacro-saint contenu de certaines idées: «Comprenez-moi bien, je ne suis pas contre la révolution, ni contre la maternité, ni contre la jeunesse, ni contre la poésie, mais j'ai une envie irrésistible de démythifier certains mythes» (Normand Biron, *op. cit.*, p. 29).

⁴⁰ Eva Le Grand cite à propos l'expression «paranoïa sémiotique» de Terry Eagleton, «Estrangement and Ironie», *Salmagundi*, no. 73, 1987, p. 25-32 (*op. cit.*, p. 103).

⁴¹ Concept de Thomas Mann [TT, 22].

contemporain de Rabelais, Clément Janequin⁴². On constate la même critique partisane, la même «intention de sauvetage» du critique qui sentimentalise le style descriptif du compositeur pour le rendre plus accessible; c'est paradoxalement ce qui est perçu comme superficiel («les dons pittoresques», «la description» [TT, 86]) dans la musique de Janequin que Kundera trouve au contraire *fascinant*. Pour le critique sont profonds «la ferveur pénétrante dans l'expression des sentiments», les «accents de tendresse, d'admiration, de respect pour la femme»; l'énonciateur, lui, propose un tout autre éclairage, un renversement de point de vue: «L'union d'une imitation naturaliste (qui apporte à Janequin d'admirables sonorités nouvelles) et d'une polyphonie savante, l'union donc de deux extrêmes quasi incompatibles, est fascinante: voilà, dit-il, un art raffiné, ludique, joyeux et plein d'humour» [TT, 86].

Ce dialogue intertextuel met en relief un préjugé répandu: «Est donc profond ce qui touche aux sentiments», aussitôt mis en question par l'énonciateur: «Mais on peut définir le profond autrement: est profond ce qui touche à l'essentiel» [TT, 87]. On pourrait lui objecter: mais qu'est-ce que l'essentiel? La réponse n'est pas donnée d'emblée; ce n'est qu'une centaine de pages plus loin, à propos de Charles Mackerras qui a su réinterpréter avec justesse Janacek, que l'énonciateur parlera de cette faculté de «saisir et défendre l'essentiel» chez un artiste [TT, 223]. L'oeuvre de Janacek, chez qui l'essentiel veut dire: «seule une note absolument nécessaire (sémantiquement nécessaire) a droit à l'existence» [TT, 223], atteste que l'essentiel,

⁴² Pour certains sonnets du premier livre des *Amours* (1552), Ronsard avait adopté la musique de Janequin.

ou le profond, chez un artiste n'a rien à voir avec la sentimentalité vraie ou supposée de son oeuvre; l'essentiel est plutôt l'*essence* de son originalité, de son invention.

L'entrechoquement de points de vue divergents permet donc de poser, avec le recul, les «bonnes» questions. Chez Valéry, on trouve une technique analogue: les propos rapportés sont paraphrasés de façon parodique afin de créer une «contre-épreuve», un «négatif»⁴³. Ce recours à la citation est fréquent dans la pratique fragmentaire non seulement pour son «intérêt structurel, gnoséologique et paradigmatique»⁴⁴ mais aussi parce que «son introduction dans l'ensemble fragmentaire ne pose aucun problème d'acclimatation du fait de son affinité morphologique avec le fragment»⁴⁵. À travers les oeuvres de Stravinski, Kafka, Janacek, Hemingway ou Rushdie, c'est ceux qui cherchent dans l'oeuvre d'art une «attitude» plutôt qu'une «intention de connaître» [TT.113] que Kundera vise.

Certains thèmes, dont celui de la *trahison*, éveillent la passion de l'essayiste, se traduisant par une parodisation encore plus marquée. C'est le cas du réflexe d'interprétation biographique à caractère moralisateur du professeur d'université, Jeffrey Meyers, dans son analyse de la nouvelle d'Ernest Hemingway «Collines comme des éléphants blancs» [TT, 145-174]. Le commentaire de l'énonciateur suit le résumé de l'analyse, ce qui rend son intrusion encore plus mordante:

La comparaison des collines avec des éléphants blancs, animaux irréels qui représentent des éléments inutiles, comme le bébé non désiré, est cruciale pour le sens de l'histoire (*la*

⁴³ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁵ *Loc. cit.*

comparaison, un peu forcée, des éléphants avec des bébés non désirés n'est pas de Hemingway mais du professeur; elle doit préparer l'interprétation sentimentale de la nouvelle).
 [...] Le thème de la nouvelle se développe à partir d'une série de polarités: le naturel opposé à l'artificiel, l'instinctif opposé au rationnel, la réflexion opposée au bavardage, le vivant opposé au morbide (*l'intention du professeur devient claire: faire de la femme le pôle positif de la morale, de l'homme le pôle négatif de la morale*). L'homme, égocentrique (*rien ne permet de qualifier l'homme d'égocentrique*), [est] totalement imperméable aux sentiments de la femme (*rien ne permet de le dire*) [...] Puis, elle s'éloigne de lui et [...] trouve un réconfort dans la nature; dans les champs de blé, les arbres, la rivière et les collines lointaines. Sa contemplation paisible (*nous ne savons rien des sentiments que la vue que la nature éveille chez la jeune fille; mais en aucun cas ils ne sont paisibles, les mots qu'elles prononcent immédiatement après étant amers*), lorsqu'elle lève les yeux vers les collines pour chercher de l'aide, rappelle le psaume 121 (*plus le style de Hemingway est dépouillé, plus le style de son commentateur est ampoulé*) [...]» [TT, 170-72].

Suite à l'intrusion de cette voix contradictoire, l'instance énonciatrice donne dans la profanation en ayant recours à la stylisation parodique du discours critique où suit un «Résumons le résumé», en cinq points, qui met en relief une foule de clichés; que ce soit à partir d'une leçon de morale ou du rapprochement importun avec la biographie de l'auteur, on assiste à l'annulation du caractère esthétique original de la nouvelle par le discours creux et tautologique du commentateur; plus, le professeur finit par inventer sa propre nouvelle:

5) cette autre nouvelle est absolument plate et tout en clichés; pourtant comparée successivement à Dostoïevsky, à Kafka, à la Bible et à Shakespeare (le professeur a réussi à rassembler dans un seul paragraphe les plus grandes autorités de tous les temps), elle garde son statut de grande oeuvre et justifie ainsi l'intérêt que, malgré l'indigence morale de son auteur, lui porte le professeur [TT, 174-75].

Alors, le recours à la caricature vient détourner la redoutable facilité de «l'interprétation kitschifiante» [TT, 174] et sa «fureur biographique» [TT, 309]:

Par la force de son interprétation, il [le professeur] a transformé toute l'oeuvre de Hemingway en un seul roman à clés; comme s'il l'avait retournée, telle une veste: subitement, les livres se retrouvent, invisibles, de l'autre côté et, sur la doublure, on observe avidement les événements (vrais ou prétendus) de sa vie, événements insignifiants, pénibles, ridicules, banals, bêtes, mesquins; ainsi l'oeuvre se défait, les personnages imaginaires se transforment en personnes de la vie de l'auteur et le biographe ouvre le procès moral contre l'écrivain: il y a, dans une nouvelle, un personnage de mère méchante: c'est sa propre mère que Hemingway calomnie ici; dans une autre nouvelle il y a un père cruel: c'est la vengeance de Hemingway à qui, enfant, son père a laissé faire sans anesthésie l'ablation des amygdales; dans *Un chat sous la pluie* le personnage féminin anonyme se montre insatisfait «avec son époux égocentrique et amorphe»: c'est la femme de Hemingway, Hadley, qui se plaint; dans le personnage féminin de *Gens d'été* il faut voir l'épouse de Dos Passos: Hemingway a vainement voulu la séduire et, dans la nouvelle, il abuse basement d'elle en lui faisant l'amour sous les traits d'un personnage; dans *Au-delà du fleuve et sous les arbres*, un inconnu traverse un bar, il est très laid: Hemingway décrit ainsi la laideur de Sinclair Lewis qui «profondément blessé par cette description cruelle, mourut trois mois après la publication du roman». Et ainsi de suite, et ainsi de suite, d'une délation à une autre [TT, 308-309].

La détronisation de ce réflexe critique «misomuse»⁴⁶ du professeur, dont la bêtise frôle parfois le pathétique, devient ce «centre ironique» qui fait à la fois rire et pleurer⁴⁷. Le soulignement du côté comique de cette «tare» [TT, 174], inespéré,

⁴⁶ Kundera: «il y a la misomusie intellectuelle, sophistiquée: elle se venge sur l'art en l'assujettissant à un but situé au-delà de l'esthétique» [AR, 172].

⁴⁷ «Cette méthode [celle du professeur] est aveugle à l'autre moi de l'auteur; aveugle à sa volonté esthétique; incompatible avec l'art; dirigée contre l'art; *misomuse*» [TT, 311]. Pour connaître un

inattendu, incite le sens critique non pas à trouver un coupable pour légitimer un procès mais plutôt à questionner les fondements d'un phénomène.

Une autre façon d'user du dialogue *comico-sérieux* dévoile une autre sorte de trahison touchant le destin posthume de l'oeuvre de Kafka⁴⁸, à savoir le mythe qui rend Franz Kafka-homme inséparable de l'interprétation de son oeuvre, progagé par les discours de la «kafkologie». À l'origine de cette polyphonie de voix kitschifiantes, il y a le «roman-clé» d'un certain Max Brod (ou «roman à clé», précise-t-il [TT, 49]), dont on est convié à savourer le titre: «Le Royaume enchanté de l'amour». Ce «navet» [TT, 52], cette «affabulation caricaturalement romanesque» [TT, 52] a créé l'image de Kafka, «si bien que l'auteur que le public connaît sous le nom de Kafka n'est plus Kafka mais le Kafka kafkologisé» [TT, 57]. C'est par une tautologie qu'est souligné le caractère absurde de cette réalité:

Tout ce qu'on a écrit sur Kafka n'est pas de la kafkologie.
Comment donc définir la kafkologie? Par une tautologie: la
kafkologie est le discours destiné à kafkologiser Kafka. À
substituer à Kafka le Kafka kafkologisé [TT, 57].

Par le truchement de discours rapportés d'éminents personnages, surpris à *kafkologiser*, dont Deleuze et Guattari, Albert Camus, Roger Garaudy, Orson Welles, l'essayiste explique en cinq points comment reconnaître la kafkologie, science

phénomène à fond, il faut en comprendre la beauté réelle ou potentielle, ce qui implique le non-jugement. À propos du *Sacre du printemps* de Stravinski: «Dire qu'un rite sanglant possède une beauté, voilà le scandale, insupportable, inacceptable. Pourtant, sans comprendre ce scandale, sans aller jusqu'au bout de ce scandale, on ne peut comprendre grand-chose à l'homme. [...] Mais si elle [l'horreur] était dénoncée, c'est-à-dire privée de sa beauté, montrée dans sa laideur, ce serait une tricherie, une simplification, une «propagande». C'est parce qu'il est beau que l'assassinat de la jeune fille est tellement horrible» [TT, 113].

⁴⁸ Cf. «L'Ombre castratrice de Saint Garta» [TT, 49-69]. Sur Kafka, voir aussi la partie intitulée

obscur et tout en clichés. Ainsi, plus les discours rapportés sur Kafka se sentimentalisent, plus la lecture des textes originaux tend à en renverser le processus. Plus la kafkologie «[émet] des doutes sur la virilité de son auteur et se complait à discourir à propos du martyr de son impuissance» [TT, 59-60], plus le retour au texte original montre le fossé entre Kafka et le Kafka kafkologisé. Cette substitution trompeuse fait que, par un «admirable paradoxe» [TT, 52], le texte prend le contre-pied de l'art de Kafka:

Ainsi, depuis longtemps, Kafka est-il devenu le saint patron des névrosés, des déprimés, des anorexiques, des chétifs, le saint patron des tordus, des précieuses ridicules et des hystériques (chez Orson Welles, K. hurle hystériquement, alors que les romans de Kafka sont les moins hystériques de toute l'histoire de la littérature).

Les biographes ne connaissent pas la vie sexuelle intime de leur propre épouse, mais ils croient connaître celle de Stendhal ou de Faulkner [TT, 60].

Ce démantèlement image par image, mot par mot, fait plus que mettre à nu une interprétation biographique risible et son «mini-mini-mini contexte» [TT, 314]. En effet, la parodisation des différents discours renvoie inévitablement le lecteur à l'omniprésent piège qui fait de l'image, du succédané d'une réalité, *la* réalité. La profanation du kitsch critique est d'autant plus redoutable qu'elle exige ce *recul* ironique qu'aime à souligner François Ricard⁴⁹, entraînant la relativisation propre à l'univers carnavalesque:

L'interprétation kitschifiante, en effet, ce n'est pas la tare

«Quelque part là-derrrière» [AR, 125-145].

⁴⁹ Op. cit., p. 26.

personnelle d'un professeur américain ou d'un chef d'orchestre pragois du début du siècle [...]; c'est une séduction venue de l'inconscient collectif; une injonction du souffleur métaphysique; une exigence sociale permanente; une force. Cette force ne vise pas seulement l'art, elle vise avant tout la réalité même. Elle fait le contraire de ce que faisaient Flaubert, Janacek, Joyce, Hemingway. Sur l'instant présent, elle jette le voile des lieux communs afin que disparaisse le visage du réel.

Pour que tu ne saches pas ce que tu as vécu. [TT, 174]

Ces diverses manifestations kitschifiantes entraînent un dialogue sur la notion de «plaisir esthétique». Pour ce faire, l'essayiste utilise les propos d'Adorno. Selon ce dernier, la musique de Stravinski «n'est pas capable d'inventer, elle «ironise» seulement, «caricature», «parodie»» [TT, 108], ce qui est un défaut: elle [la musique de Stravinski] n'est, pour ainsi dire, que «négation» [TT, 108]. Mais qu'est-ce donc que le plaisir esthétique, interroge l'énonciateur? Un tableau de Picasso illustrant un homme les jambes levées au ciel qui avait provoqué «le bonheur de contempler (avec le sourire) un bonheur»[TT, 109] fournit un élément de réponse:

Le peintre entrevoit dans le bonheur de l'homme levant les jambes au ciel une merveilleuse goutte de comique, et s'en réjouit. Son sourire éveille en lui une imagination gaie et irresponsable, aussi irresponsable que l'est le geste de l'homme qui lève les jambes au ciel. *Le bonheur dont je parle porte donc la marque de l'humour* [nous soulignons] [TT,109].

Et ce bonheur, l'essayiste insiste bien sur le fait qu'il est essentiellement différent du bonheur romantique d'un Tristan wagnérien et n'a rien de commun avec le «respectueux garde-à-vous» de l' *Hymne à la joie* de Beethoven. C'est «ce bonheur rare qu'illumine l'humour» [TT, 110], qui manifeste une «euphorique irresponsabilité

de l'imagination, par le plaisir d'inventer, de surprendre, voire de choquer par une invention» [TT, 110], ce qui veut dire que «ce plaisir réside avant tout dans un nouvel éclairage d'une chose encore jamais dite, montrée ou vue»⁵⁰. Or cette nouveauté du regard s'oppose diamétralement à «l'extase»⁵¹ commune du kitsch qui dit «ce qui a été dit mille fois»⁵², se nourrit d'idéaux abstraits et érige le sentiment en valeur absolue: «dans son effort constant d'élaguer toute réalité conflictuelle de ses impuretés et conflits, le kitsch trahit toute beauté-connaissance»⁵³.

Enfin, dans ses différentes formes, le dialogue kunderien revêt des analogies avec le «dialogue socratique»⁵⁴ et sa base carnavalesque, abstraction faite de sa «forme littéraire extrêmement complexe et sa densité philosophique»⁵⁵:

À la base du genre, il y a la conception socratique de la nature dialogique de la vérité et de la pensée humaine qui la cherche.

⁵⁰ Eva Le Grand, *op.cit.*, p. 59. À cet effet, il est intéressant d'aller jeter un coup d'oeil sur un extrait d'entrevue de Kundera traduit du tchèque par Eva Le Grand: «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 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 toute 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 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, c'est la forme de beauté qui commence à envahir notre monde moderne» (*Ibid.*, p. 59-60).

⁵¹ En effet, selon l'essayiste «l'extase cherche l'identification, pas le plaisir», phénomène particulièrement évident dans la musique rock [TT, 111].

⁵² Eva Le Grand, *op.cit.*, p. 60.

⁵³ *Loc. cit.* Rappelons que la *beauté-connaissance*, contrairement à la *beauté-kitsch*, «nous livre aux inquiétudes du temps» alors que la seconde est séduction et illusions alimentées par un état extatique visant à nous faire oublier «l'imperfection de l'existence humaine» (*loc. cit.*).

⁵⁴ Le dialogue socratique est un genre particulier et largement répandu en son temps, dont seuls ceux de Platon et de Xénophon sont parvenus jusqu'à nous. S'apparentant à ses débuts au genre des mémoires, il devint bientôt «une attitude créatrice libérée de sa matière [...] et ne garde que la méthode socratique de la découverte de la vérité par le dialogue, et la forme extérieure d'une conversation relatée et étoffée par un récit» (Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 154).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 180.

La méthode dialogique pour découvrir la vérité s'oppose au monologisme *officiel* qui prétend *posséder une vérité toute faite*, et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose. La vérité ne peut jaillir [...] d'un seul homme, elle naît *entre les hommes* qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique⁵⁶.

Dans sa façon de mettre en scène les différents discours, opinions, points de vue d'idéologues (Bakhtine utilise le terme dans le sens de *représentant* d'une idée et non pas nécessairement d'une idéologie), Kundera essayiste tend à rejoindre Socrate qui se qualifiait lui-même «d'entremetteur» dans le processus de recherche et de mise à l'épreuve de la vérité⁵⁷. À l'instar du dialogue socratique, le dialogue kunderien permet la rencontre de gens et d'idées qui n'ont pas nécessairement eu de contact dialogique dans la réalité historique: séparés par des siècles, ils peuvent alors se rejoindre dialogiquement et, ce, même jusqu'au «dialogue des morts», comme celui de Goethe et Hemingway dans *L'Immortalité* de Kundera. Dans les essais, l'entremetteur prend souvent la forme du berger qui prend la défense de l'artiste mort et lui redonne une voix devant la trahison de certains interprètes, critiques ou traducteurs.

3.3 La redéfinition

⁵⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁷ À l'origine, le dialogue socratique usait de la *synchrèse* (confrontation de divers points de vue sur un sujet donné par une technique de rassemblement de différents mots-opinion sur un objet) et de l'*anacrèse* (moyen de faire naître le discours de l'interlocuteur par une provocation du mot par le mot, de l'obliger à exprimer ses opinions). La *synchrèse* et l'*anacrèse* dialogisent la pensée, la placent à l'extérieur, la transforment en *réplique* (*ibid.*, p. 156).

Enfin, le processus de remise en question et l'effort de prise de conscience qu'entraîne l'écriture essayiste est tributaire d'un mécanisme mentionné plus haut: la *redéfinition*. L'obsession de la définition, ou plutôt de la redéfinition, chez Kundera se manifeste toujours dans une perspective polémique autour d'un détail devenu «diamant à découvrir»⁵⁸, clé d'une réalité à (re)découvrir. Ce précieux détail prend la forme d'un mot, mot-valeur devenu «métaphore-définition», «idée-personnage», ou encore, «mot-concept» ou «mot-clé»; ce mot-clé, règle générale, «[a] le caractère d'un concept et dépasse la signification définie par les dictionnaires» [TT, 264]. Il n'y a qu'à penser à des mots comme *bonheur, plaisir, extase, bruit, petite nation, essentiel, romantisation, structure, transparence, conviction, traduction, répétition, métaphore, ironie, tribunal, beauté, poésie, oeuvre*, etc., qui sont (ré)investis et (re)définis au fil des pages.

On ne pourra jamais assez souligner combien l'art de l'essai (comme l'art du roman) pour Kundera est un *art des mots*. Les «Soixante-treize mots» de *L'Art du roman* en témoignent, jusqu'au mot «définition» lui-même:

DÉFINITION. La trame méditative du roman est soutenue par l'armature de quelques mots abstraits. Si je ne veux pas tomber dans le vague où tout le monde croit tout comprendre sans rien comprendre, il faut non seulement que je choisisse ces mots avec une extrême précision mais que je les définisse et redéfinisse. [...] Un roman n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes [AR, 155].

⁵⁸ Milan Kundera, «Le Geste brutal du peintre», *op. cit.*, p. 11.

Bien sûr, cette définition de la définition tirée du contexte romanesque s'applique pleinement à l'essai. En outre, cette (re)définition permet de mettre en évidence l'importance des mots-clés dans la charpente textuelle et, par suite, l'importance de s'entendre sur le sens des mots. Dans sa polémique contre le kitsch, Kundera met en relief les cloisons qui séparent l'individu et le monde: la «fausse communication» et la «désintégration de la langue»: l'un des paradoxes de notre modernité réside en ceci que les mots, les signes et les images grâce auxquels l'homme devrait s'orienter dans le monde le séparent de ce monde comme une imperméable paroi de verre⁵⁹. Les conflits perçus par l'essayiste sont essentiellement dus à des divergences de perception de codes, discours symboliques ou systèmes signifiants, ou à des «confusions» [AR, 81]. Dans cette perspective, la récupération des mots-clés puis leur redéfinition s'avère d'une signification capitale dans l'essai kunderien: il s'agit à la fois d'un moteur de l'écriture et d'une façon inouïe de penser le «scandale» en puisant à la source, en repensant ironiquement les termes du monde dans un nouveau «dictionnaire». Sous la plume kunderienne, nombre des «Soixante-treize mots» de *L'Art du roman* sont réinvestis en thèmes ou motifs dans *Les Testaments trahis*, pensons à des mots comme *humour, procès, pudeur, abstrait, kitsch* révélés en contraste avec leurs pôles contradictoires *agélaste, relativité, impudeur, concret, originalité*. Cette exploration des mots-thèmes ne vise pas seulement à mettre au jour des sens nouveaux mais à explorer les «virtualités» inscrites entre leurs pôles⁶⁰. Le

⁵⁹ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁰ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 99.

rire qui y est contenu donne accès à une polysémie essentielle où «la variation devient l'instrument par excellence d'une connaissance ironique de l'existence»⁶¹.

3. 4 CONCLUSION: Esthétique du questionnement vs kitsch

En somme, *penser le scandale*, s'opposer au kitsch et à la non-pensée des idées reçues chez Kundera essayiste, c'est susciter une provocation intelligente qui opère en deux temps:

1. Destruction des idées reçues.
2. Révélation du sens par le truchement d'un nouvel éclairage.

En réaction contre l'univers monosémique et donc *réductionniste*⁶² de «l'esprit du temps», l'essayiste va développer un thème ou une idée et sa valeur inversée, une «logique paradoxale»⁶³ qui permet d'examiner les pôles contradictoires de toute idée ou réalité. Ainsi, le paradoxe chez Kundera essayiste, comme le mot d'esprit des Allemands (ou *Witz*), se présente comme le schéma de logique souverain, capable de renouveler jusqu'à la vision des objets connus: «une bonne remarque sur quelque chose de très connu, note Lichtenberg, voilà ce qui fait le véritable *Witz*»⁶⁴. Devenu

⁶¹ Loc. cit.

⁶² L'essayiste a l'obsession du «tourbillon de la réduction» [AR, 29]: «Mais, hélas, le roman est, lui aussi, travaillé par les termites de la réduction qui ne réduisent pas seulement le sens du monde mais le sens des oeuvres. Le roman (comme toute la culture) se trouve de plus en plus dans les mains des médias; ceux-ci étant agents de l'unification de l'histoire planétaire, amplifient et canalisent le processus de réduction; ils distribuent dans le monde entier les mêmes simplifications et clichés susceptibles d'être acceptés par le plus grand nombre, par tous, par l'humanité entière» [AR, 29].

⁶³ Op. cit., p. 98.

⁶⁴ Cité in Françoise Susini-Anastopoulos, op. cit., p. 198.

«centre ironique», le paradoxe est appelé à jouer une fonction éminemment critique.

À cet égard, la variation kunderienne est près de la connaissance *witzig*:

[celle-ci] ne peut se décrire en termes d'opérations logiques rigoureusement enchaînées, car elle est passage fulgurant du stade du non découvert à celui du manifeste, mutation instantanée d'un sentiment obscur en une intuition évidente. La structure logique qui sous-tend le *Witz* est donc une structure de renversement, d'inversion (*Umkehrung*), de l'obscur vers le limpide, de l'inconnu vers le connu, de l'impensé vers l'immédiatement perçu⁶⁵.

La structure de renversement qu'opère l'écriture permet de rendre polyphoniques (de complexifier donc!) les données d'un message simple, à la fois réducteur et séducteur. Cette façon originale de pratiquer l'essai, contrairement au message *kitsch*, fait passer la communication à un niveau supérieur:

En utilisant un code familier pour le récepteur (cliché, 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 simultanément⁶⁶.

Dans sa façon de mettre en place les divers mécanismes discursifs analysés plus haut, la prose de Kundera va jusqu'à désigner «la réversibilité du sens et de la valeur de notre existence, de toute chose humaine, qu'elle soit individuelle ou collective»⁶⁷: «les éléments de sa structure semblent se mettre en place afin que toute *rhétorique de conviction* soit remplacée par une *rhétorique de dérision*» [c'est nous qui

⁶⁵ *Ibid.*, p. 196-97.

⁶⁶ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 59.

soulignons]⁶⁸. Ce faisant, la critique oblique des discours qui sous-tend la démarche essayiste de Kundera invite à la remise en question par l'entremise d'un «gai savoir» (Nietzsche) qui a constamment recours à une esthétique du paradoxe. Non seulement les essais nous obligent à appréhender le monde d'une façon radicalement différente, mais ils démontrent qu'il peut y avoir un véritable plaisir à ne pas «fuir au-delà», à «soutenir l'interrogation»⁶⁹.

⁶⁷ Ibid., p. 103.

⁶⁸ Loc. cit.

⁶⁹ François Ricard, op. cit., p. 79.

CONCLUSION

L'Américain qui, le premier, a découvert
Colomb, a fait une fâcheuse découverte.

Georg Christoph Lichtenberg

Si écrire encore des romans aujourd'hui relève pratiquement de la folie, laissait entendre Kundera dans *L'Immortalité*, que dire de l'essai? En tant qu'appel à la pensée dans une époque qui cherche davantage la facilité des réponses que l'embarras des questions, l'essai fait quelque peu office de figure anachronique. C'est pourtant la seule façon de connaître, «de comprendre, de saisir tel ou tel aspect de la réalité» [TT, 113] dans un univers régi par le kitsch, la non-pensée des idées reçues et l'esprit de procès. Pratiquer la méditation ludique dans ce contexte n'est-ce pas, pour rappeler les propos de Kundera, «résistance, défi, révolte» [TT, 187]? Poser un regard pénétrant sur les idées d'une époque implique d'aller nécessairement contre elles car, pour progresser à l'heure des paradoxes terminaux, écrit Kundera dans *L'Art du roman*, il faut aller «contre le progrès du monde». Comme le souligne à son tour Scarpetta «aucun écrivain authentique n'a jamais eu pour fonction d'approuver le monde»¹.

Et cette négativité en acte chez un prosateur comme Kundera prend une forme tout à fait originale. Cette originalité fait qu'on ne pouvait passer outre l'effet de contagion des essais: en effet, dans son analyse de *L'Immortalité*, Scarpetta soulignait le fascinant pouvoir de cette oeuvre vu son étrange faculté de rendre le lecteur plus

éveillé, plus intelligent et incapable de regarder le monde comme avant du fait de cette singulière façon de complexifier et de dénaturer ce qui ordinairement «va de soi», sans pour autant céder à la complaisance ou au désespoir systématique². Ces remarques ayant inspiré cette étude, nous avons fait le pari que cet extraordinaire pouvoir relevait de l'esthétique du paradoxe omniprésente dans l'oeuvre essayiste de Kundera.

Cette thèse aura pu démontrer, espérons-le, que tel est le cas: pour ce faire, nous avons d'abord dévoilé les intimes correspondances qui devaient lier en un diabolique triangle sémantique *essai*, *hérésie* et *paradoxe* ayant pour but de favoriser la contradiction créatrice. Il a ensuite fallu révéler ce qui fondait l'esprit de l'essai chez Kundera essayiste, à savoir son *hérésie*, pour découvrir que l'ironie, l'humour, le scandale et le paradoxe étaient ces outils de premier ordre capables de s'opposer au scandale du kitsch et de la non-pensée des idées reçues qui caractérise l'«esprit du temps». Enfin, il s'est avéré que la réponse esthétique de l'essayiste à cet univers était le paradoxe; instrument-clé de démystification des idées sur l'art, il vient, à cet égard, soutenir l'interrogation par les différents mécanismes qui le génèrent. Outil et stratagème polymorphe, l'utilisation esthétique du paradoxe imprime au texte une logique au mode variationnel, expérimental et carnavalesque qui à la fois questionne et donne un nouvel éclairage en ce qu'elle permet de mettre en évidence le paradoxe par le paradoxe. Ce faisant, l'essayiste découvre ce que seul l'essai peut découvrir,

¹ «Une lecture complice», Préface à Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 16.

² *L'Âge d'or du roman*, p. 92-93.

pour paraphraser la formule de Broch, à savoir une connaissance au second degré étroitement régie par un art des mots ou, autrement dit, un *gai savoir*. C'est par cette voie critique oblique qu'est exploitée la relativité des concepts, des idées, des jugements de valeurs comme de toute chose dans ce jeu intellectuel où il faut bien reconnaître le paradoxe comme «[ayant] force absolue d'argument»³. Cette découverte démontre ainsi que le paradoxe non seulement s'oppose à une norme mais suggère poétiquement qu'il ne s'agit pas tant de faire d'excellentes réponses à une question mal formulée que de reconnaître l'importance de poser les bonnes questions. En mettant en question le sens de ce qui nous entoure, il désigne la limite où tout peut se redéfinir, faisant de l'essai une «condition de possibilité de la connaissance»⁴. À cet égard, on peut, en terminant, se demander s'il ne s'agit pas tant pour Kundera de souligner «l'esprit du procès» qui caractérise les discours intellectuels de notre époque que de faire, à sa façon, le procès de l'esprit du temps...

³ Olivier Abiteboul, op. cit., p. 66.

⁴ Ibid., p. 81.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres à l'étude

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 202 p.

KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1994, 325 p.

Ouvrages sur l'oeuvre de Kundera

CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, Collection «Arcades», 263 p.

LE GRAND, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris, XYZ/L'Harmattan, 1995, 237 p.

MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998, 313 p.

NEMCOVA BANERJEE, Maria, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1993, 387 p.

RICARD, François, «L'Idylle et l'idylle, Relecture de Milan Kundera», Postface à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, Collection «Folio», p. 457-476.

RICARD, François, *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, 1985, 195 p.

SCARPETTA, Guy, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, 341 p.

Ouvrages de référence cités ou consultés

1- Livres

- ABITEBOUL, Olivier, *Le Paradoxe apprivoisé*, Paris, Flammarion, 1998, Collection «Essais», 222 p.
- ADORNO, Theodor, «L'Essai comme forme», *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand (Francfort/Main, Suhrkamp Verlag, 1958, 1961, 1965, 1974) par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.
- ALEXANDRESCU, Vlad, *Le Paradoxe chez Blaise Pascal*, Bern, Peter Lang, 1997, 262 p.
- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, 425 p.
- AQUIEN, Michèle et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochotèque, Le Livre de poche, 1996, 757 p.
- AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Traduction et introduction de Gilles Lane. Paris, Seuil, Collection «Points essais», 1970, 208 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, Collection «Pierres vives», 349 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1993 [1970 pour la traduction française], Collection «Tel», 473 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993 [1978 pour la traduction française], Collection «Tel», 489 p.
- BELLEAU, André, *Surprendre les voix, essais*, Montréal, Boréal, 1986, 238 p.
- BELLEAU, André, «La Dimension carnavalesque du roman québécois», *Littérature et société*, Anthologie préparée par Jacques Pelletier, Montréal, VLB, 1994, p. 218-232.
- BERRENDONNER, A., «De l'ironie ou la métacommunication, l'argumentation, et les normes», *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 173-239.
- BENSMAÏA, Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Collection «Études littéraires françaises», 1986, 135 p.

- BOISVERT, Yves, *Le Monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, 151 p.
- BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966. Collection «Bibliothèque des idées», 378 p.
- CHAMPIGNY, Robert, *Pour une esthétique de l'essai*, Paris, Minard, Lettres modernes, coll. «Situations», no. 15, 1967, 112 p.
- COLIE, Rosalie Littell, *Paradoxia epidemica: The Renaissance tradition of paradox*. New Jersey, Princeton University Press, 1966, 553 p.
- COMPAGNON, A., «La Brièveté de Montaigne» in J. LAFOND (éd.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI-XVIIe siècle)*. Paris. Vrin. 1984, p. 9-25.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris. Seuil, 1990. 192 p.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, 445 p.
- DUCROT, O. et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1979, Collection «Points», 474 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E. 10/18, 1984, 543 p.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.
- GANS, Eric Lawrence, *Essai d'esthétique paradoxale*, Paris, Gallimard, 1977, 233 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Collection «Points essais», 576 p.
- GLAUSER, Alfred, *Montaigne paradoxal*, Paris, Nizet, 1972, 156 p.
- GLICKSBERG, Charles I., *The Ironic vision in modern literature*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1969, 268 p.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, Collection «Points», 256 p.
- HAARSCHER, Guy, «Notes introductives», Georges Lukács, *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 9-11.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1998, 2e édition, 404 p.
- KRISTEVA, Julia, «Une poétique ruinée», Présentation de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, Collection «Pierres vives», p. 5-27.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, Collection «Points essais», 319 p.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.
- JONES-DAVIES, Marie Thérèse (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Publication du centre de recherche sur la Renaissance - Université de Paris-Sorbonne, Paris, Jean Touzot éditeur, 1982, 290 p.
- LANDHEER, Ronald, «Le Paradoxe ou la tension d'une contradiction apparente», M. BALAT et J. DELLEDALE-RHODES (éds.), *Signs of humanity. L'Homme et ses signes*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, Vol. I, p. 473-481.
- LANDHEER, Ronald et Paul J. SMITH (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Librairie Droz, 1996, 244 p.
- LUKÁCS, Georges, *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974. Collection «Bibliothèque de philosophie», 353 p.
- MOESCHLER, Jacques et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, 584 p.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1991, 2e édition, Collection «Linguistique française», 224 p.
- MOLINIÉ, Georges et Michèle AQUIEN, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1996, 760 p.
- PAQUIN, Jacques, *L'Écriture de Jacques Brault: de la coexistence à la pluralité des voix*, Québec, PUL, 1997, 260 p.
- PERRIN, Laurent, *L'Ironie mise en trope*, Paris, Éditions Kimé, 1996, 236 p.

- REBOUL, Olivier, *La Rhétorique*, Paris, PUF, 1984, Coll. «Que sais-je?», vol. 2133, 125 p.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 tomes, 3287 p.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, Collection «L'ordre philosophique», 411 p.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, Collection «Nouvelle bibliothèque scientifique», 364 p.
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, Collection «Poétique», 288 p.
- ROSSE, Dominique, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa/Nizet, 1995, 196 p.
- SANGSUE, Daniel, «Fragment», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 329-334.
- SCARPETTA, «Une lecture complice», Préface à Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris, XYZ/L'Harmattan, 1995, p. 13-24.
- STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1983, 379 p.
- STAROBINSKI, Jean, *Pour un temps, Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, 301 p.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, Collection «Écriture», 274 p.
- TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, PUQ, 1977, 157 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, Collection «Poétique», 320 p.
- VIGNEAULT, Robert, *L'Écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994, Collection «Essais littéraires», 330 p.
- YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique, Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes, Alabama*, Summa Publications, 1988, 277 p.

2- Articles

- ALLEMAN, Beda, «De l'ironie en tant que principe littéraire», *Poétique* 36, 1978, p. 385-97.
- BELLEAU, André, «La Passion de l'essai», *Liberté*, no. 169, Février 1987, p. 92-97.
- BELLE-ISLE LÉTOURNEAU, Francine, «L'Essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages...», *Études Littéraires*, vol. V, no. 1, avril 1972, p. 47-58.
- BIRON, Normand, «Entretien avec Milan Kundera», *Liberté*, vol. 21, no. 121, 1979, p. 11-33.
- BONENFANT, Joseph, «La pensée inachevée de l'essai», *Études littéraires*, vol. V, no. 1, avril 1972, p. 15-21.
- BROUILLETTE, Claude, «L'Essai: une involutité littéraire?», *Études Littéraires*, vol. V, no. 1, avril 1972, p. 37-46.
- HUTCHEON, Linda, «Ironie, Satire, Parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, vol. 12, no. 46, avril 1981, p. 140-155.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «Rhétorique et pragmatique: les figures revisitées» in *Langue française* 101, Février 1994, p. 57-71.
- KUNDERA, Milan, «L'Esprit centre-européen», Interview et texte par Guy Scarpetta, *Art Press*, no. 78, Février 1984, p. 38-39.
- MARGOLIN, Jean-Claude, «Le Paradoxe est-il une figure de rhétorique?», *Nouvelle revue du Seizième siècle* 6, 1988, p. 5-14.
- MUECKE, Douglas Colin, «Analyses de l'ironie. Mise au point», *Poétique* 36, 1978, p. 478-494.
- OUELLETTE, Fernand, «Divagations sur «l'essai», *Études Littéraires*, vol. V, no. 1, avril 1972, p. 9-14.
- PAMIES BERTRAN, Antonio, «Quelques paradoxes à propos de la structure du paradoxe», *Equivalence*, Bruxelles, vol. 21, no.1-2, p. 5-29.

- PAQUETTE, Jean-Marcel, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole» in *Études Littéraires*, vol. V, no. 1, avril 1972, p. 75-88.
- ROY, Fernand, «Un tombeau littéraire pour l'essai?», *Études Littéraires*, vol. V, no. 1, avril 1972, p. 23-36.
- SEARLE, J-R, «How performatives work», *Linguistics and philosophy* 12, 1989, p. 535-558.
- VIGNEAULT, Robert, «Madeleine Ouellette-Michalska, essayiste», *Voix et images*, vol. XXIII, no. 1 (67), automne 1997, p. 26-38.
- VIGNEAULT, Robert, «Essai et récit», texte inédit, conférence donnée au Département des Lettres Françaises de l'Université d'Ottawa, 1998, 20 p.
- VOSSIUS, Gérard-Jean, «Rhétorique de l'ironie. Document», traduit par Catherine Maquien-Simorein, *Poétique*, no. 36, 1978, p. 495-508.

Autres ouvrages cités ou consultés

1- Livres

- BAREL, Yves, *Le Paradoxe et le système. Essai sur le fantastique social*, Grenoble PUG, 1979, 276 p.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, Collection «Points», 280 p.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975. Collection «Écrivains de toujours», 191 p.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, Collection «Tel quel», 112 p.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 308 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.
- ECO, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979, Collection «Points essais», 313 p.

- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset – Le Livre de poche, 1985, Collection «Biblio essais», 315 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1979, Collection «Champs», 186 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Paradoxe de la morale*, Paris, Seuil, 1981, 187 p.
- KIERJEGAARD, SÖREN, «Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate», *Oeuvres complètes*, tome II, Paris, Éditions de l'Orante, 1975, p. 1-297.
- KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître*, hommage à Denis Diderot en trois actes, Paris, Gallimard, 1984, 105 p.
- KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, Collection «Folio», 476 p.
- KUNDERA, Milan, «Préface» in François Ricard, *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, Collection «Boréal express», 1985, p. 7-12.
- KUNDERA, Milan, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, 1990, 412 p.
- KUNDERA, Milan, «Le Geste brutal du peintre», Préface à *Bacon, Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles lettres/Archimbaud, 1996, p. 7-18.
- MONTAIGNE, Michel de, *Oeuvres complètes*, éd. par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962, Collection «Bibliothèque de la Pléiade», XXIV-1791 p.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, texte établi par Louis Lafuma, Paris, Seuil, 1978, Collection «Points», 438 p.
- PASSOLINI, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique, Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, 279 p.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, 1984, 1022 p.
- RABELAIS, François, *Oeuvres complètes*, éd. par Mireille Huchon avec la coll. de François Moreau, Paris, Gallimard, 1996, Collection «Bibliothèque de la Pléiade», LXXXVI-1801 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, Collection «Folio», 308 p.

SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, 389 p.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. Essai, hérésie et paradoxe.....	11
1.1 L'essai.....	11
1.1.1 De la littérature d'idées.....	12
1.1.2 Étymologie et origine du mot «essai».....	14
1.1.3 Quelques repères formels.....	15
1.1.4 Ton de l'essai	19
1.1.5 Forme évolutive et ouverture	20
1.1.6 Fragmentation et réflexion.....	24
1.2 L'hérésie.....	29
1.3 Le paradoxe	30
1.4 CONCLUSION : Essai, hérésie et paradoxe.....	35
2. Esprit de l'essai kunderien et hérésie	39
2.1 L'ironie.....	39
2.2 L'humour.....	45
2.3 Kitsch et <i>non-pensée des idées reçues</i>	47
2.4 Impudeur et esprit de procès	51
2.5 Scandale et paradoxe	54
2.6 CONCLUSION : Penser le scandale.....	58
3. Esthétique du paradoxe et scandale d'un <i>gai savoir</i>	60
3.1 Variation et pensée expérimentale	61
3.2 Carnavalisation.....	68
3.2.1 Motifs antithétiques	73
3.2.2 Dialogisme	80
3.3 La redéfinition	93
3.4 CONCLUSION : Esthétique du questionnement vs kitsch.....	95
CONCLUSION.....	98
BIBLIOGRAPHIE	101