

La philosophie à l'épreuve du roman
chez Milan Kundera

par

Kateri Lemmens

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature française
Université McGill
Montréal, Québec

Février 1999

© Kateri Lemmens, 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.

0-612-50537-5

Canada

Je souligne : pour connaître à fond tel ou tel phénomène il faut comprendre sa beauté, réelle ou potentielle.

Milan Kundera

Le monde phénoménologique n'est pas l'explicitation d'un être préalable, mais la fondation de l'être, la philosophie n'est pas le reflet d'une vérité préalable, mais comme l'art la réalisation d'une vérité.

Maurice Merleau-Ponty

REMERCIEMENTS

«Ce sont les philosophes ironiques qui font les œuvres passionnées»¹, écrivait Camus dans *L'homme révolté*. Ce mémoire, consacré à un romancier et «penseur» ironique, dont l'œuvre est sans contredit «passionnante», n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide et la précieuse collaboration de nombreuses personnes. Je tiens à souligner leur contribution à ce travail aux enjeux multiples. Je souhaite d'abord remercier François Ricard, lecteur scrupuleux et styliste accompli, dont les vues éclairées sur l'œuvre de Kundera ont guidé et inspiré ce mémoire. Ses commentaires lucides et rigoureux m'auront évité bien des maladresses et bien des embûches qui sont trop souvent le lot des apprentis chercheurs. J'aimerais aussi offrir ma gratitude à deux autres lecteurs attentifs qui ont prêté une attention sincère au difficile chapitre concernant les relations entre la littérature et la philosophie. Je parle ici du professeur Gillian Lane-Mercier de l'Université McGill et, plus particulièrement, du professeur Luc Vigneault du Département de philosophie de l'Université de Moncton. Je voudrais aussi reconnaître le travail de ceux qui m'ont aidée et encouragée, depuis plusieurs années déjà, à m'aventurer sur les petits chemins de la philosophie et de la littérature; je veux parler ici des professeurs Charles Taylor (Université McGill), Christiane Lahaie (Université de Sherbrooke), Laurent-Paul Luc (Université de Sherbrooke), Laurent Giroux (Université de Sherbrooke) et Yvan Cloutier (Université de Sherbrooke). Merci encore au professeur Gregory Reid de l'Université de Sherbrooke pour son aide précieuse.

¹ A. Camus, «L'homme révolté» in J. Sarocchi, *Camus*, p. 113 (On trouvera à la fin de l'étude l'adresse bibliographique complète des références citées en notes).

RÉSUMÉ

Cette étude vise essentiellement à déterminer la nature complexe des liens que Milan Kundera entretient avec la pensée philosophique tant dans sa conception de la littérature que dans sa pratique littéraire. À travers un rapide examen de l'œuvre d'essayiste et de romancier de Kundera, cette étude cherche d'abord à démontrer qu'il entretient une relation de proximité, mais aussi de distance avec certains penseurs liés au monde de la philosophie (Nietzsche, Husserl, Heidegger). Dans un second temps, un examen succinct de l'évolution de la pensée philosophique contemporaine, nous permettra de mieux saisir la nature de l'influence de la philosophie sur la structure et le sens de son travail. Cet examen de la forme que prend l'interrogation kunderienne met en relief à quel point l'art kunderien permet de dépasser les limites strictes du discours philosophique et comment il parvient à saisir les paradoxes de notre existence et de notre époque.

ABSTRACT

The essential goal of this study is to expose the complex nature of the connections between Milan Kundera's theory and practice of literature and philosophy. Through a brief investigation of his essays and novels, this thesis attempts to demonstrate that Kundera maintains a relation of both proximity to and distance from certain of the "great" thinkers from the world of philosophy (Nietzsche, Husserl, Heidegger). This study's succinct examination of the evolution of contemporary philosophy allows a better grasp of the influence of philosophy on the structure and intentions of Kundera's work, while its reflections on the form of Kundera's interrogation cast in relief the degree to which Kundera's art moves beyond the strict limits of philosophical discourse and seizes upon the paradoxes of our existence and our epoch.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS i

RÉSUMÉ ii

ABSTRACT iii

TABLE DES MATIÈRES iv

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I - Présence de la philosophie dans l'œuvre de Milan Kundera

A - Quelques repères 11

B - Des romans qui font œuvre de pensée 15

1 - Roman «gnoséologique» et méditation interrogative : des visées analogiques 15

2 - L'interrogation sémantique 18

3 - Le rire et l'amour 19

4 - L'âge lyrique et les origines du totalitarisme 22

5 - La petite musique de la liberté 23

6 - Diagnostic d'une époque : amnésie, indiscretion généralisée et oubli de la pensée 25

7 - L'insoutenable légèreté de l'être ou la pensée immolée 28

8 - L'immortalité, le roman qui pense 32

L'essai romanesque 32

Variations sur un thème connu 34

9 - Kundera français 40

Une brillante désinvolture 40

Cette inquiétante altérité 42

C - Kundera lecteur et commentateur des philosophes : les essais 45

1 - Kundera et la tâche de la phénoménologie 45

2 - Le mystère du moi 46

3 - Cette oppressante modernité 48

Le totalitarisme et la technique comme symptômes 50

Hermann Broch, le kitsch et la dégradation des valeurs 51

4 - Broch, roman et connaissance 53

5 - L'empreinte de Nietzsche 57

6 - Pensée romanesque, pensée philosophique : une essence, deux vertus 60

CHAPITRE II - L'art romanesque et la philosophie, chroniques d'un chassé-croisé

A - Mise au point 64

B- Pérennité d'un débat : philosophie et littérature, muthos et logos. 67

1 - Origine et nature de la scission entre la poésie (littérature) et la philosophie 69

2 - La subjectivité moderne 71

3 - Nietzsche 73

C - Aperçu historique des développements de la philosophie contemporaine 74

1 - Husserl et la phénoménologie 77

2 - L'attitude phénoménologique et la réhabilitation de l'art 83

D - Le nouveau rôle de l'œuvre d'art 86

1 - Topographie de l'influence de la phénoménologie 86

2 - Phénoménologie et littérature 87

3 - L'œuvre d'art littéraire 91

4 - Merleau-Ponty et la Prose du monde 93

5 - La littérature et la philosophie 95

6 - Décloisonnements et transitions 100

Chapitre III - Métamorphoses de la pensée dans l'espace romanesque

A - Le roman : mise en jeu du discours philosophique 104

B - Potentialités propres du roman 108

1 - Introduction à un art du cheminement : le roman chemin 109

2 - La composition romanesque 110

Thèmes et variations 111

La digression et l'art du contrepoint 116

3 - Polyphonie, ambiguïté et relativisation des discours 117

4 - Ambiguïté et ironie romanesque 120

C - Les personnages pour examiner l'être de l'homme 124

1 - Les personnages comme «egos expérimentaux» 126

2 - Hypothèses ontologiques et personnages romanesques 128

D - Le roman : éclatement des limites de l'investigation philosophique 130

1 - Richesse «gnoséologique» de l'art romanesque 130

2 - Roman et connaissance 135

3 - Un roman où l'on se reconnaît ? 140

CONCLUSION 143

BIBLIOGRAPHIE

I - CORPUS DES OEUVRES DE MILAN KUNDERA 150

Essais 150

Romans et recueil de nouvelles 151

Articles 152

Postfaces, préfaces et parties de livres 154

Entrevues 155

II - CORPUS CRITIQUE

Études touchant aux relations entre la philosophie, l'essai et la littérature chez Kundera 157

Autres études sur l'œuvre de Milan Kundera 161

Sur les rapports entre littérature et philosophie 168

Sur le roman 172

Sur la philosophie et la phénoménologie 173

INTRODUCTION

L'importance, dans le monde intellectuel francophone, de l'œuvre du romancier et essayiste Milan Kundera n'est plus à démontrer. Écrivain tchèque exilé en France depuis juillet 1975¹ et naturalisé Français en 1981², Kundera a écrit ses œuvres en tchèque, à l'exception de ses derniers romans, *La lenteur* et *L'identité*, et de ses essais *L'art du roman* et *Les testaments trahis*. Mais, interdit de publication en Tchécoslovaquie, ses œuvres ont dû paraître en français. Par le fait même, le français allait devenir sa langue d'«adoption». Entre 1985 et 1987, il a lui-même révisé la traduction française de ses ouvrages antérieurs. Ainsi, les textes français, bien que rédigés originellement en tchèque, possèdent, selon Kundera lui-même, «la même valeur d'authenticité» que les textes tchèques³. On a ainsi considéré Kundera comme un «French writer writing in a foreign language»⁴; mais, comme le souligne Guy Scarpetta, avec *La lenteur* et maintenant *L'identité*, tout comme Beckett, Cioran ou Ionesco, «Kundera est désormais devenu un “écrivain français” à part entière»⁵. C'est que, ainsi que l'affirmait Vera Linhartova, citée par Milan Kundera⁶, il ne faut pas oublier que «l'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue.»⁷

¹ Glen Brand, *Milan Kundera. An Annotated Bibliography*, p. xi.

² Glen Brand, *Milan Kundera. An Annotated Bibliography*, p. xi.

³ Voir à ce sujet les indications bibliographiques dans les éditions récentes des œuvres de Kundera.

⁴ J. Anders, «Milan Kundera», *European Writers : The Twentieth Century : «Jean Anouilh to Milan Kundera»*, p. 3394.

⁵ G. Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, p. 253.

⁶ On pense encore à ces remarques empruntées à «La francophobie, ça existe» : «En France, j'ai éprouvé l'inoubliable sensation de renaître. Après une pause de six ans, timidement, je suis revenu à la littérature. Ma femme, alors, me répétait : “La France c'est ton deuxième pays natal.”» (M. Kundera, «La francophobie, ça existe», p. 251).

⁷ M. Kundera, «L'exil libérateur», p. 251.

Si plusieurs reconnaissent aujourd'hui l'intérêt de l'œuvre et de la pensée de Kundera dans le domaine de la littérature française, nous croyons que le rapprochement qu'effectue Kundera entre la littérature et la philosophie a été, jusqu'à aujourd'hui, partiellement négligé. Nous souhaitons donc nous demander, dans cette étude, comment s'articule, dans l'œuvre d'essayiste de Kundera, son rapport à la pensée et à la méthode philosophique. C'est dans son œuvre critique que nous comptons chercher une réponse. L'importance que présentent pour nous ses travaux d'exégète est double. D'abord, à travers ses essais, Kundera interprète, à nouveaux frais, certains des grands moments marquants de l'histoire de la littérature, de la musique et de la pensée occidentales. Ensuite, grâce à ses analyses, il démontre le bien-fondé et l'originalité de sa propre entreprise romanesque. Le défi de Kundera est imposant : il lui faut prouver que le roman, dont plusieurs ont hâtivement sonné le glas⁸, est encore aujourd'hui un art vivant, lucide et capable de se renouveler. Néanmoins, pour lui, le roman ne représente pas qu'une expérimentation formelle vide : il doit nous permettre de comprendre, par ses moyens exclusifs, un aspect inédit de notre monde.

Une analyse sérieuse de la structure de l'œuvre de Kundera doit, il nous semble, tenir compte de l'hétérogénéité de ses références. En effet, l'influence de la philosophie, comme de la musique, joue un rôle fondamental dans l'évolution du projet de Kundera. En 1984, celui-ci admettait qu'il préférerait parfois la lecture des philosophes à des lectures plus «littéraires»⁹. Certes, la critique évoque souvent la présence de réflexions inspirées par la philosophie dans les romans de Kundera mais, dans une perspective qui défend surtout l'héritage littéraire auquel lui-même se rattache, on évalue peu, exception faite de quelques mentions, les enjeux et les

⁸ Yves Hersant souligne à ce propos les travaux de Lukàcs, de Benjamin, d'Adorno et de Blanchot (Y. Hersant, «Kundera chez les misomuses», p. 114).

⁹ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 152.

implications de la présence de la philosophie dans le développement intellectuel et romanesque de Kundera. La présente étude cherchera à répondre à cette «lacune» de l'exégèse kunderienne actuelle.

Si la réflexion philosophique joue un rôle indéniable dans l'œuvre de Milan Kundera, les relations qu'il entretient avec ce type de discours sont de plusieurs ordres. D'abord, comme le soulignent les commentateurs et comme en témoignent les essais de Kundera et les entrevues qu'il a accordées, la philosophie représente l'une des pierres angulaires de l'évolution de sa pensée artistique. Cependant, en ce qui concerne l'examen des relations entre la philosophie et le roman chez Kundera, une constante semble se dégager dans les analyses récentes : on accuse la critique de traîner erronément Kundera du côté de la philosophie, de la politique ou de l'histoire. De ce fait, on restreint le champ d'investigation en insistant sur la nécessité de percevoir Kundera comme un pur «romancier»¹⁰, sous prétexte de respecter la position de l'auteur qui récuse toute subordination de son travail à quelque dogmatisme que ce soit, fût-il idéologique ou philosophique. Nous considérons néanmoins que cette position n'est pas exempte d'ambiguïté. D'un côté, on exige que l'œuvre de Kundera soit étudiée comme une œuvre proprement romanesque, mais, d'un autre côté, on ne peut ignorer la complexité des liens qui unissent cette œuvre à la tradition intellectuelle occidentale (esthétique, littéraire ou philosophique), puisque ces liens constituent les fondements mêmes de son art. Cela dit, si certains critiques notent çà et là les connivences entre le projet artistique de Kundera et certaines réflexions philosophiques, peu se sont vraiment attardés à saisir la nature et l'importance du rôle des idées philosophiques dans son œuvre.

¹⁰ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 27.

Comment se présentent la genèse, la nature et le devenir des idées philosophiques dans les essais et les romans de Kundera ? C'est cette question qui nous mènera à montrer, dans notre étude, à quel point les enjeux philosophiques mis en évidence par Kundera sont indispensables à la réalisation de son projet artistique qui consiste à engendrer un art romanesque perçu comme une méditation sur l'existence humaine. À ce titre, nous verrons comment Kundera se distingue des romanciers de l'absurde et des existentialistes qui, comme Sartre, Camus et Malraux, se servent du roman afin d'y présenter leurs propres thèses. Si l'on peut concevoir une proximité entre les fins de l'art selon Kundera et celles de la philosophie (entendons ici la capacité de présenter une méditation sur l'être et l'existence), Kundera, contrairement aux existentialistes, demeure fidèle à un projet essentiellement artistique. La philosophie, chez lui, se subordonne à l'art romanesque, où coexistent ambiguïté et relativité. C'est au jeu du roman, fait d'humour et d'incertitude, que la philosophie doit se prêter. Justement, le dernier aspect de notre réflexion, concernant les méthodes d'intégration des contenus de pensée philosophique au sein de l'art romanesque de Kundera, mettra en valeur les particularités de son art. En soumettant la pensée philosophique au monde proprement humain (aléatoire et imprévisible) des personnages, les romans de Kundera se distinguent des «romans à thèse» des existentialistes et autres philosophes de l'absurde, en ce qu'on n'y énonce aucune vérité suprême sur une «condition humaine» qui transcenderait l'existence individuelle des personnages. Si les romans de Kundera ne cherchent pas à imposer une compréhension universelle et apodictique de l'existence, il est cependant possible de reconnaître, de façon intuitive, dans ces vies fictives faites d'errances et de ridicules embarras, le comique et les angoisses de nos propres existences.

Notre corpus sera composé de textes de Kundera dans lesquels nous trouvons des références plus ou moins directes à l'influence de la pensée philosophique. Nous pensons d'abord aux «essais» de Kundera écrits en français, que l'on peut répartir en plusieurs

catégories : d'abord, ses divers textes d'essayiste réunis en volumes (*L'art du roman* et *Les testaments trahis*) ou parus dans divers périodiques. Viennent ensuite les textes publiés comme préfaces ou postfaces à ses propres œuvres et aux ouvrages rédigés par d'autres écrivains et critiques. Nous tiendrons aussi compte, dans notre examen des références philosophiques qui parsèment l'œuvre de Kundera, des entrevues (tant écrites qu'orales) qu'il a accordées. Finalement, nous tenterons de relever si, dans ses romans et plus particulièrement dans les romans où se trouvent des «essais spécifiquement romanesques», tels *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité*, on peut repérer quelques indications qui pourraient étayer les rapprochements que nous espérons mettre en évidence entre la pensée philosophique et le travail romanesque de Kundera.

Afin de bien cerner les enjeux de la présence du discours philosophique dans l'œuvre de Kundera, nous nous proposons, dans notre premier chapitre, de recenser les références explicites et implicites au discours philosophique que nous pouvons trouver tant dans ses romans que dans certains de ses essais. Afin de bien percevoir la nature de la présence de certains thèmes ou de certaines idées appartenant à la philosophie, nous prendrons d'abord soin d'établir la légitimité de sa démarche en esquisant un bref tableau de la proximité qui peut exister entre les discours littéraire et philosophique chez Kundera. Nous suivrons ensuite pas à pas son cheminement de romancier et d'essayiste afin d'y apercevoir quelques éléments faisant signe vers des problématiques d'ordre philosophique. Ses romans, comme ses essais, feront ainsi l'objet d'une lecture attentive.

Dans un second chapitre, notre recherche s'attardera à tracer un portrait succinct des transformations récentes des relations entre la littérature et la philosophie. Notre objectif consistera à présenter un bref schéma de l'évolution de la pensée occidentale contemporaine

depuis la mort des absolus proclamée par Nietzsche. Cette rupture, qui a révélé l'incapacité d'atteindre les «transcendances» par les seules voies du logos philosophique, a considérablement modifié la position de la philosophie à l'égard de la littérature. Dans notre étude, nous verrons comment, chez les penseurs qui se sont maintenus près de la mouvance phénoménologique, tels Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty, l'œuvre d'art est devenue le lieu potentiel d'une véritable interrogation du monde. Si les exigences traditionnelles de la philosophie peuvent sembler écarter la valeur d'une forme de discours tel que le roman pour interroger l'existence humaine et le monde, nous verrons comment les développements les plus récents de l'histoire de la philosophie ont permis et encouragé une ouverture à l'égard de l'art littéraire. Dans sa visée de «compréhension» du réel, par une exploration de toutes les facettes des phénomènes qui le constituent, la phénoménologie, en particulier, s'est ouverte à la capacité d'évocation et de pénétration du monde par l'art et la littérature. La recherche que nous entreprenons ici nous paraît donc incontournable, car il semble clair que Kundera entretient, dans sa conception du roman, une relation de proximité «essentielle» avec certaines branches de la philosophie (Nietzsche, la phénoménologie, etc.).

Cet arrière-plan historique et philosophique nous permettra de réaliser à quel point la revendication de Kundera à l'égard de l'histoire de la pensée est faite de proximité, mais aussi de distance. Proximité, puisque Kundera utilise les perspectives mises de l'avant par ces penseurs afin de réclamer, pour le roman, un véritable statut heuristique. Distance, puisqu'il ne se borne pas à faire du roman l'illustration de thèses préétablies. Au contraire, Kundera intègre la critique de la rationalité philosophique émise par la phénoménologie : le discours philosophique traditionnel (soumis aux contraintes d'«apodicticité», de non-contradiction, etc.) ne suffit pas à pénétrer la complexité et l'ambiguïté du monde.

Cela une fois établi, nous serons en mesure de jauger la valeur des revendications de Kundera qui s'apparentent à certaines idées provenant de la philosophie. Mais le dépistage des allusions au discours philosophique ne sera pas notre seule préoccupation; il s'agira également, dans un troisième chapitre, de vérifier comment, dans la pratique romanesque de Kundera, le recours à la philosophie - par certaines de ses propositions ou de ses méthodes, comme la «variation eidétique» de Husserl ou l'écriture par fragments de Nietzsche - a pu décupler les possibilités du roman. L'examen de la forme que prend l'interrogation du monde chez Kundera devrait nous amener à constater à quel point son art permet de dépasser les limites strictes du discours philosophique. Ainsi, grâce aux «méthodes» de composition romanesque qu'il a développées, c'est toute l'ambiguïté et l'ironie de l'existence qui ont droit de cité dans le roman. Nous pensons qu'en précisant brièvement les notions de thèmes, de variations, de polyphonie, d'ironie et de relativisation des discours, nous serons en mesure de mieux donner un aperçu des possibilités qu'offre l'art kunderien d'interroger l'être même de ce qui est.

Nous tâcherons, dans ce mémoire, d'éviter d'assimiler trop radicalement Kundera au discours philosophique, car, chez Kundera, la question de l'homme ne s'accomplit pas dans une théorie des essences transcendantes à l'existence humaine. Au contraire, le roman, qui relève de l'art de mettre en scène des personnages que Kundera appelle des «egos expérimentaux», se nourrit de la spécificité des existences individuelles dont la vérité révèle aussi un aspect de notre existence contemporaine. Pour Kundera, et il s'agit d'une distinction essentielle à l'égard de tout le courant philosophique et littéraire existentialiste, les personnages vivent de vérités «sensibles» et non pas de thèses auxquelles ils devraient se conformer. Les personnages se développent selon une causalité «humaine» et, si leur existence se rapporte à des mots-clés (abstraites), c'est dans les aspects concrets de cette existence qu'ils nous en révèlent la substance. Nous examinerons aussi

comment le roman, selon Broch et Kundera, à l'aide de ses moyens spécifiques, peut prétendre être en mesure d'approfondir notre connaissance de l'homme compris comme être-dans-le-monde et donc du monde, de son monde, comme *Lebenswelt* (monde-de-la-vie) ambigu et paradoxal. Nous chercherons à répondre à cette question : quelle est la nature de la connaissance romanesque ?

Enfin, après avoir constaté l'originalité du discours romanesque de Kundera, nous pourrions véritablement saisir comment le roman kunderien peut prétendre, à l'encontre des soupçons qui pèsent sur la viabilité du genre romanesque, assumer des fonctions à la fois gnoséologiques et artistiques. Par son œuvre, faite à la fois de lucidité critique, de perspicacité ironique et de jeux esthétiques maîtrisés, Kundera montre à quel point l'art romanesque peut être fertile sur le plan artistique, mais aussi à quel point il peut raconter les paradoxes de notre existence et de notre époque.

CHAPITRE I

PRÉSENCE DE LA PHILOSOPHIE DANS L'ŒUVRE DE MILAN KUNDERA

A - Quelques repères

Pour Jean-Yves Tadié, le travail littéraire et essayistique de Kundera est consacré «à définir et à réaliser un roman [...] qui assemble [...] les thèmes de manière à construire un roman *avec la pensée*.»¹ Mais si on veut cerner les enjeux de l'intrusion du discours philosophique dans cette œuvre, il semble indispensable de recenser d'abord les références explicites et implicites au discours philosophique que l'on peut y trouver. L'essentiel de notre propos, dans cette première section, sera d'établir quelques repères afin de voir où, et sous quelles formes, se retrouvent, dans les écrits de Kundera, des allusions à la pensée philosophique. Nous établirons donc une «topographie», un parcours «géographique» de l'œuvre de Kundera où viendront se dessiner les différentes formes de rapports qui se sont institués, au fil de ses textes, entre ces deux domaines de la pensée. Cette recension sera suivie d'un large survol de l'évolution de la pensée philosophique occidentale où l'on verra apparaître le métissage générique que pratique Kundera. Cependant, avant de procéder, il nous paraît pertinent de proposer une mise en situation chronologique permettant de mieux cerner l'évolution de la pratique scripturale de Kundera.

Nous distinguons, d'entrée de jeu, trois grands moments de la production littéraire de Kundera : d'abord, le cycle des proses tchèques. Le parcours artistique «tchèque» de Kundera ne manque pas de surprendre. Kundera, qui s'intéressa aussi au cinéma et à la musique, fut

¹ J.-Y. Tadié, «La pensée et le roman», *Le roman au XX^e siècle*, p. 193.

d'abord poète. Trois recueils de poésies (*Clovek zahrda sira*, *Posledni maj* et *Monology*)², qu'il refuse aujourd'hui de reconnaître comme faisant partie de son œuvre officielle, furent rédigés au cours des années 1950. Trois pièces de théâtre (*Le propriétaire des clés*, *Dve usi dve svatby* et *Ptakovina*), pareillement déclassées, ont été écrites au cours des années 1960. Ces œuvres écartées, on peut dater les débuts de la période tchèque proprement dite autour de la fin des années 1950, époque vers laquelle Kundera amorça sa carrière de prosateur en publiant quelques nouvelles. Les premiers textes de fiction de Kundera seront rassemblés dans *Risibles amours*³, recueil publié en tchèque en 1963 et dont le premier texte remonte à 1958⁴. Plusieurs romans suivront : *La plaisanterie*⁵ en 1967⁶, *La vie est ailleurs* en 1973⁷, *La valse aux adieux* en 1976⁸, *Le livre du rire et de l'oubli* en 1979, *L'insoutenable légèreté de l'être* en 1984⁹ et *L'immortalité* en 1990. On pourrait finalement inclure, dans la catégorie des «proses tchèques» désormais élargie, la pièce *Jacques et son maître* rédigée en tchèque et créée en 1980¹⁰.

² Pour l'ensemble des références et des explications bibliographiques, je me réfère quasi essentiellement aux travaux de Glen Brand (Glen Brand, Milan Kundera, *An Annotated Bibliography*, p. 1).

³ *Smesne lasky* est d'abord édité à Prague par Ceskoslovensky Spisovatel en 1963 et paraît chez Gallimard en 1970, 1986 (traduction révisée) et 1994 (avec une postface de François Ricard) (Voir Glen Brand, «Selective Annotated Bibliography of Kundera Criticism», p. 107).

⁴ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 38-41.

⁵ Achievé en 1965 (M. Kundera cité dans K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 40).

⁶ Publication française : 1968 et 1975 chez Gallimard; traduction révisée par l'auteur en 1985 chez Gallimard.

⁷ *La vie est ailleurs* achevé en 1969 ou en 1970 paraît en français en 1973.

⁸ La version tchèque de *La valse aux adieux*, achevée en 1971 ou 1972, sera publiée en 1979 à Toronto chez 68 Publishers. La version française, chez Gallimard, paraît en 1976.

⁹ *L'insoutenable légèreté de l'être* est paru chez Gallimard en 1984 et en tchèque en 1985 chez 68 Publishers.

¹⁰ *Jacques et son maître* fut traduite en français en 1981.

Fait notoire, dès 1975, Milan Kundera est frappé, en Tchécoslovaquie, d'un interdit de publication, à la suite de quoi ses romans paraîtront d'abord en traduction française. Toutes les traductions françaises des romans de Kundera seront révisées par l'auteur et possèdent dès lors, comme il l'affirme, la même valeur d'authenticité que les textes tchèques.

Le second moment du parcours littéraire de Kundera serait, chronologiquement, la période qui suit immédiatement le cycle des proses en langue tchèque : le cycle des proses françaises. Après des années d'enseignement et de résidence en France, Kundera, qui avait publié plusieurs essais dans la langue de Molière, osera enfin rédiger une œuvre entière de fiction en français. Des traces de ce passage pourraient être recherchées dans certaines des œuvres de fiction qui précèdent cette transmutation linguistique : *Le livre du rire et de l'oubli* raconte l'expérience, empreinte de nostalgie, de l'exil vers la France de Kundera¹¹, et *L'insoutenable légèreté de l'être* met en scène les pérégrinations de Tchèques à la suite des événements du printemps de Prague. *L'immortalité*, dont l'action se déroule essentiellement en France et en Suisse, pourrait représenter le moment crucial du passage lent et feutré du tchèque au français qu'a vécu Kundera. Ces deux derniers romans constituent, comme le soulignent nombre de commentateurs, une sorte d'apothéose narrative où viennent briller, sous leur meilleur jour, toutes les techniques romanesques qui fondent l'art de Kundera. *La lenteur* (1995) et *L'identité* (1997) marquent, comme nous le verrons dans la section suivante, un virage majeur non seulement d'ordre linguistique, mais aussi stylistique, dans l'œuvre de prosateur de Kundera, qui revient de façon dialectique à ses anciennes amours : avec *La lenteur* et

¹¹ Cette interprétation qui tend à identifier une narration autobiographique dans ce roman est corroborée par Chvatik. (K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 127).

L'identité, le romancier adopte un ton nettement français, qui conserve néanmoins la désinvolture de certains de ses premiers écrits¹². Ces romans, dignes héritiers des précédents, présentent un ton et une forme qu'on dirait allégés, voire purifiés.

Le troisième moment de la production littéraire kunderienne chevauche les deux temps linguistiques et chronologiques mentionnés précédemment, tout en s'en distinguant nettement. Si Kundera est d'abord un romancier, comme nous venons de le constater, il est aussi l'auteur d'une importante œuvre d'essayiste. On peut retracer chez lui, et cela dès les années 1950, un intérêt pour la pensée philosophique et critique qui ne se démentira pas¹³. En 1960, il publie un premier *Art du roman*. Comme l'indique son titre¹⁴, cet essai de jeunesse cherche à retracer, dans l'œuvre de Vladislav Vancura, les motifs de la grande tradition épique en voie de désagrégation.

D'année en année, les essais de Kundera vont se multiplier et se concentrer autour d'une série de questions et de thèmes : la liberté politique et le totalitarisme, la culture et son effritement, le legs de la grande tradition intellectuelle et artistique européenne (musique, cinéma, philosophie, littérature), le droit à la vie privée et, bien entendu, l'art du roman vu et revu sous tous ses angles. Il faut remarquer que si Kundera a rédigé plusieurs essais en tchèque, la majeure partie des travaux d'essayiste et de critique que nous lui connaissons a été publiée en français et cela, même lorsque Kundera écrivait encore ses œuvres de fiction en langue tchèque.

¹² Nous songeons ici aux *Risibles amours*, à *La valse aux adieux* et à *Jacques et son maître*.

¹³ J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 16-17.

¹⁴ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 42-47.

On peut trouver, dès 1979, des essais de Kundera publiés en français¹⁵. En plus de rédiger nombre de préfaces et de postfaces aux œuvres de plusieurs autres écrivains et d'accorder de nombreuses entrevues (orales ou écrites), Kundera publie de nombreux articles et essais dans plusieurs périodiques français. Deux ouvrages rassemblent ceux qu'il juge dignes d'être réédités : *L'art du roman* (1986) et *Les testaments trahis* (1993).

B - Des romans qui font œuvre de pensée

1 - Roman «gnoséologique» et méditation interrogative : des visées analogiques

Les thèmes et les réflexions d'ordre philosophique sont omniprésents dans les essais de Kundera. Ainsi, *L'art du roman* s'ouvre sur une méditation autour des thèmes de la crise de la civilisation européenne (la «*Krisis*») de Husserl et de l'oubli de l'être de Heidegger. Mais que peut-on affirmer au sujet des romans de Kundera si on constate que, tout au long de sa carrière de romancier, leur forme ne cesse de varier ? La philosophie y apparaît-elle comme une constante ? Ou n'est-ce qu'un épiphénomène lié à une seule œuvre, qu'une lubie littéraire destinée à approfondir la grande expérience du roman européen ? Afin de mettre en relief les modalités de l'intégration de la philosophie au monde romanesque de Milan Kundera, nous souhaitons maintenant jeter un nouveau regard sur ses œuvres. L'angle principal de notre analyse sera concentré autour de cette relation capitale entre la philosophie et l'art romanesque qui lie l'œuvre entière du romancier.

¹⁵ M. Kundera, «Littérature et réalité», p. 13-18.

D'abord, on peut affirmer que tous les romans de Kundera profitent un tant soit peu de ses réflexions théoriques et de son intérêt marqué pour les questions d'ordre philosophique. Le roman devient, sous l'effet d'une pression exercée par la pensée, un lieu d'interrogation et de connaissance¹⁶. La visée du roman kunderien, qui demeure, est-il besoin de le répéter, d'abord et avant tout romanesque, s'apparente donc à la tâche qu'avait fixée le «dernier» Heidegger¹⁷ à la philosophie contemporaine : la pensée, au risque de plonger au cœur de l'inconnu, doit se faire méditative¹⁸. «La philosophie vers laquelle ce philosophe se dirige [cherche à] rompre avec le projet même de la métaphysique [...]. Elle n'est pas une doctrine, mais une lente méditation sur certains mots, certains textes, afin de rendre sensible à une question oubliée.»¹⁹ C'est d'ailleurs en ces termes que Heidegger, dans *Introduction à la métaphysique*, rappelait la visée fondamentale ayant présidé à l'élaboration de son œuvre majeure, *Être et temps* :

«Être et temps» désigne, dans une méditation de ce genre, non pas un livre, mais ce qui est proposé comme tâche (*das Aufgegebene*). Il faut entendre par là : Cela que nous ne savons pas ou que, si nous le savons *authentiquement*, c'est-à-dire comme tâche proposée, nous ne savons jamais que *sur le mode du questionner (fragend)*.

Savoir questionner signifie : savoir attendre, même toute une vie. [Notre] époque toutefois, pour laquelle n'est réel que ce qui va vite et se laisse saisir des deux mains, tient le questionner pour «étrange à la réalité» [...].²⁰

¹⁶ «Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman» (M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 20).

¹⁷ Heidegger après son célèbre tournant (*Khere*) ou le second Heidegger d'après *Être et temps*. (Voir J. Grondin, *Le tournant dans la pensée de Martin Heidegger*).

¹⁸ Voir à ce sujet *Chemins qui ne mènent nulle part* dont le seul titre évoque la ronde sylvestre de la pensée.

¹⁹ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 73-74.

²⁰ M. Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, p. 209 (Pour plus de lisibilité, nous remplaçons, dans la dernière phrase, «Une époque» par «Notre époque» ce que précisait le texte dans les lignes suivantes).

À ce travail de la pensée, qui se joue essentiellement sur le mode du questionnement, Heidegger n'impose pas de méthode stricte; au mieux, il semble suggérer un thème fondamental ou plutôt une interrogation originaire et ultime : celle de l'être. Quant à Kundera, il se réclame lui-même de cette ligne de pensée qui, aux confins de la phénoménologie, revendique le droit, pour le roman et pour certaines autres formes d'expression, d'interroger l'être de l'homme et du monde. Il commente ainsi le statut de ses écrits : «L'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits.»²¹. Son «art poétique»²², qui se défend bien de se limiter à de banales et rigides dissertations philosophiques²³, s'appuie au contraire sur une situation existentielle humaine fictive pour s'«approcher, pas à pas, du cœur de son attitude, pour la comprendre, la dénommer, la saisir.»²⁴ Ainsi, le processus essentiel du roman, s'il se dévoile pleinement à travers une série de situations existentielles imaginaires, peut s'apparenter au leitmotiv phénoménologique mis en relief par le passage de Heidegger cité plus haut. Soulignons que ce mot d'ordre dépasse la simple étude de cas et le psychologisme primaire : dans le roman, «ce ne sont pas seulement les situations particulières qui sont [...] interrogées, le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation».²⁵

²¹ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 49.

²² Au sens large de technique de création artistique comme le soulignait J. Milly : «Les particularités littéraires relèvent d'un faire de leur auteur, d'une *poiètikè tekniè* (technique de fabrication) selon la formule des Grecs, d'une *poétique* au sens où l'entendait Valéry» (J. Milly, *Poétique des textes*, p. 4).

²³ Kundera récuse le dénominateur «philosophique» dans la mesure où il désigne une pensée qui se développe «dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations» (M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 46).

²⁴ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 48.

²⁵ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 49.

2 - L'interrogation sémantique

Cette recherche, ce questionnement fondamental, procède, chez Kundera, comme chez Heidegger d'ailleurs, par «mots-clés»²⁶. Le rire, l'oubli, la qualité de l'être, l'identité et les antinomies légèreté / pesanteur et vitesse / lenteur qu'affichent les titres des romans de Kundera ne sont-ils pas autant de thèmes pouvant se prêter aux ruminations des penseurs et des philosophes d'aujourd'hui ? Et ne trouve-t-on pas, tant dans ses essais²⁷, que dans ses romans²⁸, de longs segments méditatifs axés autour de quelques mots problématiques ? Somme toute, on pourrait déduire que tous les romans de Kundera profitent, tant au niveau formel que thématique, de l'intérêt de l'écrivain pour la pensée philosophique. Cette thèse pourrait être corroborée par les déclarations de Kundera selon qui les titres de ses romans, puisqu'ils demeurent hantés par les mêmes questions, sont interchangeables²⁹ : une seule trame de questions, aux résonances philosophiques, traverse toute son œuvre. Nous y reviendrons. Mais tentons d'abord de distinguer comment les différents textes de Kundera usent de thèmes et de structures qui furent autrefois l'apanage de la philosophie, mais qui trouvent aujourd'hui, dans la littérature narrative, un prodigieux moyen d'explorer de nouvelles aires de questionnement.

²⁶ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 46.

²⁷ M. Kundera, «Soixante et onze mots», *L'art du roman*, p. 147-187.

²⁸ M. Kundera, «Petit lexique des mots incompris (première partie)» et «Petit lexique des mots incompris (suite)», *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 133-139 et p. 146-153.

²⁹ «Tous mes romans pourraient s'appeler *L'Insoutenable légèreté de l'être* ou *La Plaisanterie* ou *Risibles Amours*; ces titres sont interchangeables et désignent les quelques thèmes par lesquels je suis obsédé, qui me déterminent et, hélas, me limitent. En dehors de ces thèmes je n'ai rien à dire ni à écrire.» (M. Kundera, «L'art de la composition», *L'infini*, p. 30. Cette remarque de Kundera, empruntée à un entretien avec Christian Salmon, n'apparaissant pas dans la reprise de ce texte dans *L'art du roman*, nous utilisons donc la version originale et complète de cette entrevue qu'avait d'abord publiée *L'infini* (mars 1984).

3 - Le rire et l'amour

Les premières proses de Kundera, qui contiennent nombre de séquences aux accents philosophiques, conservent cependant, à l'égard de l'essai canonique, une distance prudente. Bien que *Risibles amours*, *La plaisanterie*, *La vie est ailleurs* et *La valse aux adieux* intègrent des réflexions ou s'amuse de certaines thèses philosophiques, les références à ce mode de pensée demeurent généralement confinées aux dialogues ou aux monologues intérieurs des personnages. Cependant, dès ces premiers textes de Kundera, on trouve une passion pour les idées auxquelles l'existence humaine impose sa propre empreinte. Ainsi, *Risibles amours* contient déjà une nouvelle sur l'ironie de l'Histoire et sur les méfaits du totalitarisme³⁰; des dissertations théoriques sur l'art de la séduction³¹; des remarques sur le jeu, sur la nécessité, sur l'amitié, sur la poursuite amoureuse et sur les désirs illusoire et pourtant éternels des courtisanes modernes³²; des considérations sur la scission entre l'âme et le corps, mais aussi des réflexions sur la fragilité de l'identité mise en jeu à travers les relations amoureuses³³; des propos sur le donjuanisme³⁴; un éloge de la lenteur³⁵; des pensées sur la résignation «bleutée» toute teintée de mélancolie³⁶, sur l'étrangeté de la mort et sur le ridicule des étreintes

³⁰ M. Kundera, «Personne ne va rire», *Risibles amours*, p. 9-56.

³¹ Voir la sous-section intitulée «Un peu de théorie» dans la nouvelle intitulée «La pomme d'or de l'éternel désir». (M. Kundera, «La pomme d'or de l'éternel désir», *Risibles amours*, p. 65).

³² M. Kundera, «La pomme d'or de l'éternel désir», *Risibles amours*, p. 57-85.

³³ M. Kundera, «Le jeu de l'auto-stop», *Risibles amours*, p. 86-116.

³⁴ M. Kundera, «Le colloque», *Risibles amours*, p. 117-174 et M. Kundera, «Le docteur Havel vingt ans plus tard», *Risibles amours*, p. 207-253 (Plusieurs études se sont arrêtées au thème du donjuanisme chez Kundera notamment *Kundera et la mémoire du désir* de Eva Le Grand et «The impossible Dom Juan» de Maria Nemcova Banerjee).

³⁵ M. Kundera, «Le colloque», *Risibles amours*, p. 126.

³⁶ M. Kundera, «Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts», *Risibles amours*, p. 187.

amoureuses³⁷; des propos ironiques sur les aveuglements de la foi et de la politique; et, finalement, un regard amusé, mais profond, sur le sérieux et la légèreté qui gouvernent aveuglément l'existence humaine³⁸.

Ces champs de questionnement reviendront, dans les œuvres de Kundera, comme une longue série de variations sur un nombre limité de thèmes. On peut en retenir quelques-uns, que Kundera retrouve d'ailleurs lui-même dans l'œuvre de Fellini :

[Les films de Fellini] jettent un regard magiquement imaginaire et en même temps terriblement lucide sur le monde moderne, sur sa sexualité grotesque, sur son abêtissement, sur son exhibitionnisme-voyeurisme institutionnalisé, sur son féminisme castrateur, sur sa technique indomptable, sur son anti-hédonisme camouflé, sur la puérilité de sa pensée publicitaire qui infiltre la pensée tout court, sur sa fin.³⁹

Quant aux romans de Kundera, ils ressemblent à des tissus faits de mille fils de pensée qui s'enchevêtrent et s'enlacent et qui permettent à des méditations philosophiques de se déployer à travers une écriture qui récuse la linéarité et l'hermétisme. Ainsi, *La plaisanterie* reprendra, avec une audacieuse maîtrise des principes de la narration moderne, l'idée fétiche de Kundera qui veut que l'Histoire, leitmotiv politico-philosophique, lorsqu'elle s'applique à la vie individuelle, prend un aspect dérisoire et foncièrement absurde. «C'est un roman sur la fragilité des valeurs humaines»⁴⁰, déclarait Kundera lors d'une entrevue accordée à Normand Biron.

³⁷ M. Kundera, «Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts», *Risibles amours*, p. 175-216.

³⁸ M. Kundera, «Édouard et Dieu», *Risibles amours*, p. 217-313.

³⁹ M. Kundera, «Lettre sur Fellini», p. 60.

⁴⁰ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 20.

On retrouve aussi, dans *La plaisanterie*, le paradigme, constamment repris au cours de son œuvre, qui tend à opposer la pudeur⁴¹ et la vie privée au totalitarisme politique qui viole sans merci l'intimité des individus. Dans une entrevue portant sur *La vie est ailleurs*, Kundera réfléchissait sur cette question du totalitarisme :

Condamner le totalitarisme ne mérite pas un roman. Ce qui me semble plus intéressant c'est la ressemblance entre le totalitarisme et le rêve immémorial et fascinant d'une société harmonieuse où la vie privée et publique ne font qu'un et où tout le monde se rassemble autour de la même volonté et de la même foi.⁴²

D'autres thèmes emblématiques des interrogations hantent *La plaisanterie*. Ainsi, le personnage de Lucie illustre bien le malaise qui peut s'établir, chez plusieurs personnages féminins de Kundera, entre le corps, chargé de désirs parfois incongrus, et l'esprit, perçu comme une échappatoire face à une existence bafouée. La séduction amoureuse et la sexualité, conçues comme les lieux privilégiés de l'intimité et de l'amour, deviennent des moments de grâce ou de désenchantement que privilégie les «micro-essais» de Kundera. L'insaisissable identité de l'aimée, dont le portrait se distend avec le temps et selon les événements, est l'un des motifs dominants de *La plaisanterie*. Un dernier sujet, l'un des plus subtils et des plus récurrents de la pensée kunderienne, y est aussi en germe : le concept du «chez-soi»⁴³, ce lieu où l'homme sent qu'il appartient, sans violence ni rancœur, à un monde fragile et menacé.

⁴¹ M. Kundera, «Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher», *Les testaments trahis*, p. 310.

⁴² F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident", p. 56.

⁴³ M. Kundera, *La plaisanterie*, p. 452-453.

4 - L'âge lyrique et les origines du totalitarisme

Dans son second roman, *La vie est ailleurs*, Kundera développe un thème qui apparaissait en filigrane dans *La plaisanterie* et qui reviendra tout au long de son œuvre : «l'âge lyrique»⁴⁴ ou l'immaturation narcissique qui risque de conduire un être ou une génération au despotisme ou à la tyrannie. Dans *Les testaments trahis*, Kundera définit la terreur lyrique telle qu'il l'a lui-même connue en Tchécoslovaquie : «Après 1948, [...] j'ai compris le rôle éminent que joue l'aveuglement lyrique au temps de la Terreur qui, pour moi, était l'époque où "le poète régnait avec le bourreau"». ⁴⁵

De nouveau, dans *La vie est ailleurs*, l'obsession du totalitarisme et des atteintes à la vie privée s'intègre dans le récit de Kundera. C'est que le totalitarisme politique, le lieu où s'abolissent toutes les existences individuelles en une seule et même grande marche, infantilise les individus. L'âge lyrique, tel que le décrit *La vie est ailleurs*, représente l'idéalisation esthétisante et immature de ce monde dogmatique :

Lyrisme, lyrisation, discours lyrique, enthousiasme lyrique font partie intégrante de ce qu'on appelle le monde totalitaire; ce monde n'est pas le goulag, c'est le goulag dont les murs extérieurs sont tapissés de vers et devant lesquels on danse.⁴⁶

⁴⁴ C'était là le titre original du roman (M. Kundera, *L'art du roman*, p. 49).

⁴⁵ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 186.

⁴⁶ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 187.

Mais cette harmonie, qui exige de tous qu'ils chantent à l'unisson et qu'ils dansent en suivant la même cadence, n'offre pas aux individus une plus grande liberté. Au contraire, elle semble les cloîtrer dans le monde de la Beauté Absolue qui ne tolère aucune défection, aucune vie privée. Cette remarque du narrateur, à propos de Jaromil, le jeune poète du roman, peut éclairer à ce sujet : «seul est vraiment adulte celui qui est le maître libre d'un espace clos où il peut faire ce qu'il veut, sans être observé et surveillé par personne.»⁴⁷ Autrement dit, la maturité, c'est l'autonomie d'acte et de jugement qui ne s'acquiert qu'au détour d'une longue œuvre de solitude. Ou, comme l'exprimait François Ricard, la «paix liée à cette seconde idylle [l'idylle hors de l'illusion lyrique] est celle de la marginalité et de l'oubli. C'est une paix essentiellement *privée*, et qui implique donc une forme de solitude et de repli.»⁴⁸ On pourrait aussi inverser les termes de l'équation : l'immaturité, c'est l'aveuglement qui pousse les hommes à composer des hymnes au massacre au nom de la Vérité incontestable et unanime.

5 - La petite musique de la liberté

La valse aux adieux, un vaudeville sombre et amusant se déroulant dans une petite ville d'eaux de Tchécoslovaquie, fait tournoyer non seulement une galerie surprenante de personnages, mais aussi une pléiade d'idées et de concepts chers à Kundera. Ruzena, le pivot de ce drame aux relents comiques, se sent prisonnière du monde de la station thermale.

⁴⁷ M. Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 289.

⁴⁸ F. Ricard, «Mortalité d'Agnès», p. 524.

Pourtant, et parce qu'elle jalouse la liberté et l'indépendance des autres⁴⁹, Ruzena adoptera la méchanceté naïve des résidents de la ville. Victime devenue bourreau, elle s'identifie à la mesquinerie des femmes de la piscine parce «que tout ce qui la [sépare] du troupeau lui [fait] l'effet d'une illusion.»⁵⁰ Quant à Olga, comme Lucie de *La plaisanterie* ou Tereza de *L'insoutenable légèreté de l'être*, elle symbolise ces êtres, ces femmes surtout, dont les désirs sont scindés entre l'âme et le corps. Jakub, qui fait face à des angoisses éthiques majeures, est l'un des grands représentants, avec Ludvik de *La plaisanterie*, Tomas de *L'insoutenable légèreté de l'être* et Agnès de *L'immortalité*, des personnages kunderiens en quête d'un monde paisible⁵¹, d'un monde retiré, d'une beauté désertée⁵², sur laquelle les regards indiscrets et l'arrogance du moi n'auraient plus prise. Comme plusieurs autres figures emblématiques des romans de Kundera, Jakub recherche un «chez-soi»⁵³, comme si, toujours à tâtons, il souhaitait retrouver sa véritable patrie intérieure. Si l'émigration fait luire l'espoir d'une liberté nouvelle, en quittant son pays emprisonné dans le totalitarisme et la mesquinerie, une vague de mélancolie le submerge. Il se trouve désormais au-delà des frontières, écartelé entre la libération et son appartenance intrinsèque à un monde qu'il doit désert. Cet extrait de *La valse aux adieux* illustre bien le paradoxe kunderien du chez-soi :

Il se dirigea d'un pas rapide vers la voiture, ouvrit, se mit au volant et repartit vers la frontière. La veille encore, il pensait que ce serait un instant de soulagement. Qu'il partirait d'ici avec joie. Qu'il quitterait un lieu où il était venu au monde par erreur et où, en fait, il n'était pas chez lui. Mais à cet instant, il savait qu'il quittait son unique patrie et qu'il n'y en avait pas d'autre⁵⁴.

⁴⁹ M. Kundera, *La valse aux adieux*, p. 13.

⁵⁰ M. Kundera, *La valse aux adieux*, p. 182.

⁵¹ Voir aussi Eva Le Grand, «Un monde sans visage», *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 75-77.

⁵² M. Kundera, *La valse aux adieux*, p. 270-275.

⁵³ Voir aussi M. Kundera «Improvisation en hommage à Stravinski», *Les testaments trahis*, p. 113-119, et M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 427.

⁵⁴ M. Kundera, *La valse aux adieux*, p. 321-322.

6 - Diagnostic d'une époque : amnésie, indiscretion généralisée et oubli de la pensée

Le livre du rire et de l'oubli marque une modification sensible dans le travail romanesque de Kundera. Dans ce premier livre des années d'exil en France⁵⁵, le style narratif du romancier s'affine et se déploie prodigieusement. Le roman est marqué par une polyphonie stylisée où s'enchevêtrent une kyrielle de voix narratives. Déjà, avec *La plaisanterie*, Kundera s'était imposé comme un maître de la narration «plurielle». Encore une fois, avec *Le livre du rire et de l'oubli*, il fait éclater les cadres du roman traditionnel pour y faire pénétrer ce qu'il nomme d'authentiques «essais spécifiquement romanesques»⁵⁶. Ainsi, en filigrane d'une trame narrative complexe, où plusieurs histoires se mélangent joyeusement, des thèmes de pensée se dessinent de plus en plus nettement et viennent donner au récit une unité faite d'hypothèses et de paradoxes métaphysiques.

Le premier élément qui étonne le lecteur, c'est que le roman exhibe sa propre structure : en prenant exemple sur l'histoire de la musique, le narrateur, qui s'identifie comme M.

⁵⁵ M. Kundera cité par K. Chvatik (K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 40).

⁵⁶ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 101.

Kundera⁵⁷, suggère que l'art, s'il veut avoir un certain sens et une valeur, doit s'appuyer sur une structure de pensée, sur une réflexion originelle et déterminante⁵⁸.

Dans [l'état] premier de la musique (la musique sans la pensée) se reflète la bêtise consubstantielle à l'être humain. Pour que la musique s'élève au-dessus de cette bêtise primitive, il a fallu l'immense effort de l'esprit et du cœur, et ce fut une courbe splendide qui a surplombé des siècles d'histoire européenne et s'est éteinte au sommet de sa trajectoire comme la fusée d'un feu d'artifice.

L'histoire de la musique est mortelle, mais l'idiotie des guitares est éternelle. Aujourd'hui, la musique est retournée à son état initial. C'est l'état d'après la dernière interrogation, d'après la dernière réflexion, l'état d'après l'histoire.⁵⁹

Puis, à l'aide d'une autre métaphore empruntée à l'histoire de la musique, le narrateur explique l'origine et le sens de la structure narrative complexe de ce roman composé de thèmes et de variations :

Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité.

C'est un roman sur Tamina [...] et toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir.⁶⁰

⁵⁷ Si Eva Le Grand considère qu'il s'agit là d'une référence ironique (E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 136-138), il va sans dire qu'il s'agit tout de même d'une référence identifiant le narrateur (tant au niveau de son expérience potentielle qu'au niveau nominatif) à Milan Kundera (M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, p. 114). Kundera a d'ailleurs lui-même précisé qu'il aimait intervenir, dans ses romans, «directement, comme auteur, comme moi-même» (M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 103). D'autres commentateurs associent eux aussi certains narrateurs kunderiens à Milan Kundera tout en précisant, bien entendu, qu'il ne s'agit pas là de références strictement «autobiographiques», mais toujours de fictions aux accents autobiographiques (Voir, par exemple, N. Larose, *Narration, variation et polyphonie dans La lenteur de Milan Kundera : Stratégies pour une connaissance "spécifiquement romanesque"*, p. 9, ou encore M. Bourgaud, *Mise en scène du sujet et figuration de l'essai*, p. 46-52).

⁵⁸ Ce thème revient dans *Les testaments trahis* : «Si le roman est un art et non pas seulement un «genre littéraire», c'est que la découverte de la prose est sa mission ontologique qu'aucun autre art que lui ne peut assumer entièrement» (M. Kundera, «À la recherche du présent perdu», *Les testaments trahis*, p. 161).

⁵⁹ M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, p. 275-276.

⁶⁰ M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, p. 254.

Ces thèmes prennent naissance dans l'histoire de Tamina, se développent dans tous les autres récits qui lui sont consubstantiels et confèrent à ce roman aux abords disparates une unité substantielle indéniable. Ainsi, plusieurs concepts, modelés par les événements du roman, occupent une place privilégiée : l'oubli, la mémoire (individuelle et collective), le rire (du rire du diable au rire de Dieu), les anges, l'enfance (innocente ou perfide), l'infantophilie et l'infantocratie⁶¹, la patrie disparue, la légèreté (libératrice, ou au contraire, écrasante), l'intimité bafouée par un exhibitionnisme décadent, etc.⁶² Notons que ce sont ces sujets d'interrogation qui amènent Kundera, dans ce livre astucieusement tissé, à disséminer çà et là de brefs essais qui n'ont d'autre intention que d'éclairer, à l'aide de l'intelligence philosophique, une situation humaine concrète parfois paradoxale. C'est que, comme le souligne Kundera, tout «extrême peut à tout moment se changer en son contraire»⁶³. Ces dichotomies qui appartiennent à une même notion et qui la scindent en ses deux extrêmes, lorsqu'elles se retrouvent prises dans les rets du monde des hommes, peuvent, inopinément, métamorphoser toute notion en son contraire. C'est ce que Eva Le Grand appelle la «réversibilité du sens des valeurs»⁶⁴, valeurs intrinsèquement liées à notre existence. Ainsi, la légèreté peut devenir terriblement pesante, l'innocence peut subrepticement se révéler meurtrière, etc. Pour Kundera, le meilleur moyen d'explorer ces contradictions inhérentes à l'agir et à l'existence humaine demeure celui dont il fait l'usage le plus ingénieux : le roman.

⁶¹ L'adoration naïve de l'enfance et le règne des enfants sont des thèmes dominants chez Kundera qui en avait vu les prémisses chez Musil (M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 197).

⁶² Kundera parle de ce roman comme d'une errance à travers de petits chemins thématiques qui finissent par s'unir à la toute fin du trajet (Voir M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 199-200).

⁶³ M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, p. 286.

⁶⁴ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 103.

7 - L'insoutenable légèreté de l'être ou la pensée immolée

Avec *L'insoutenable légèreté de l'être*, puis, d'une autre façon, avec *L'art du roman*, Kundera franchit un nouveau seuil. On savait qu'il s'intéressait aux textes philosophiques, parfois même en délaissant les textes littéraires⁶⁵. Cependant, à l'exception de quelques mentions nominales, il s'était abstenu de citer et de discuter les écrits des grands philosophes. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, cette ségrégation entre la pensée et l'écriture romanesque est abolie. D'entrée de jeu, on se trouve de plain-pied dans un commentaire d'ordre philosophique. C'est Nietzsche, puis Parménide, qui se trouvent pris à partie par le roman. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'interrogation philosophique, «est traitée comme un véritable personnage.»⁶⁶ Ainsi, cette lecture des deux penseurs de l'éternel retour et de la dichotomie entre la pesanteur et la légèreté n'a rien d'une dissertation classique. L'éternel retour nietzschéen est qualifié de «mythe loufoque»⁶⁷ et les antagonismes de Parménide⁶⁸, à l'exception du conflit entre la légèreté et la pesanteur, de contradictions d'une «puérole facilité»⁶⁹. Ces concepts ne constituent cependant pas un carcan dans lequel des personnages factices viendraient «illustrer» une théorie préétablie. Au contraire, les expériences existentielles des protagonistes vont former le nœud de réflexions qui éclairent et

⁶⁵ Voir J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 16-17.

⁶⁶ J.-Y. Tadié, «La pensée et le roman», *Le roman au XX^e siècle*, p. 176.

⁶⁷ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 13.

⁶⁸ Notons cependant que Kundera, comme le fait remarquer Yves Hersant, n'est pas tout à fait fidèle aux écrits de Parménide qui «n'a jamais dit que le léger fût positif, ni négatif le lourd» (Y. Hersant, «Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch», p. 886).

⁶⁹ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 16.

stimulent la dynamique du roman. Ainsi, l'entrée en scène de Tomas, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, se fait sur fond de pensée philosophique. Tel est d'ailleurs l'aveu du narrateur au tout début du roman : «Il y a bien des années que je pense à Tomas. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu clairement pour la première fois.»⁷⁰ Cette phrase se répercute sur l'une des dernières sections de la cinquième partie du roman. Cette répétition n'est pas qu'une imitation de la première scène; au contraire, elle tâche d'en approfondir et d'en préciser les contours emblématiques :

Et une fois encore, je [...] vois [Tomas] tel qu'il m'est apparu au début de ce roman. Il est à la fenêtre et regarde dans la cour le mur de l'immeuble d'en face.

Il est né de cette image. Comme je l'ai déjà dit, les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on n'en a encore rien dit d'essentiel.⁷¹

Dans *L'art du roman*, Kundera reviendra sur le sens des premières sections de *L'insoutenable légèreté de l'être*.

Cette réflexion introduit directement, dès la première ligne du roman, la situation fondamentale d'un personnage - Tomas; elle expose son problème : la légèreté de l'existence dans le monde où il n'y a pas d'éternel retour. [...] Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son *code existentiel*. En écrivant *L'Insoutenable Légèreté de l'être* je me suis rendu compte que le code de tel ou tel personnage est composé de quelques mots-clés. Pour Tereza : le corps, l'âme, le vertige, la faiblesse, l'idylle, le Paradis. Pour Tomas : la légèreté, la pesanteur. [...] Bien sûr, ce code n'est pas étudié *in abstracto*, il se révèle progressivement dans l'action, dans les situations⁷².

⁷⁰ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 17.

⁷¹ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 318-319.

⁷² M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 46-47.

Ainsi, en plus de retrouver dans *L'insoutenable légèreté de l'être* plusieurs des motifs fondamentaux de ses premiers romans, tels l'oubli, la nostalgie, le chez-soi, l'exil ou le donjuanisme, Kundera explore certaines des interrogations thématiques qu'il effleurait aussi dans ses premiers écrits, mais qu'il n'avait jamais examinées aussi profondément. Parmi ces thèmes, on retrouve la pesanteur et la légèreté, la scission entre l'âme et le corps, la solitude opposée à l'idylle unanimiste, l'érotisme et le partage de l'amour, «l'incertitude du moi et de [notre] identité»⁷³, la liberté, etc. Il va sans dire que ces notions, devenues vécus existentiels, trouvent dans le roman un immense potentiel sémantique. En énumérant ces thèmes, on est tenté d'affirmer que toute l'œuvre de Kundera, à l'instar de ses romans, procède comme une exploration de quelques idées fondamentales qui reviennent de façon constante, parfois en mode mineur, parfois en mode majeur. C'est le cas de la dichotomie entre la pesanteur et la légèreté. Si Kundera avait évoqué sa nature complexe dans *Le livre du rire et de l'oubli*, elle passe à l'avant-plan dans la composition de *L'insoutenable légèreté de l'être*.

On pourrait conclure ce pan d'analyse en disant que *L'insoutenable légèreté de l'être* représente peut-être le sommet de l'intégration de la philosophie dans l'espace romanesque kunderien. En effet, si tous les romans suivants (*L'immortalité*, *La lenteur* et *L'identité*) font une large place à un discours qui se rapproche de la pensée philosophique, aucun ne déjoue aussi allégrement l'histoire de la pensée que ce roman audacieux qui, après s'être ouvert sur les pensées de Nietzsche, s'achève sur l'évocation de la folie et de la mort du penseur exilé à Turin. Le narrateur y évoque un incident significatif de l'existence du philosophe gagné par la folie : Nietzsche, voyant un cheval malmené par son maître, se jette au cou de l'animal et

⁷³ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 45.

éclate en sanglots. Le commentaire du narrateur, qui suit cette anecdote, représente une figure exemplaire du regard que porte le romancier sur l'histoire de la pensée :

Ça se passait en 1889 et Nietzsche s'était déjà éloigné, lui aussi, des hommes. Autrement dit : c'est précisément à ce moment-là que s'est déclarée sa maladie mentale. Mais, selon moi, c'est bien là ce qui donne à son geste sa profonde signification. Nietzsche était venu demander au cheval pardon pour Descartes. Sa folie (donc son divorce d'avec l'humanité) commence à l'instant où il pleure sur le cheval.⁷⁴

Ici, le philosophe est ramené à la dimension des personnages du roman au gré d'une problématique unique : le renoncement à la raison ou l'abandon de la civilisation occidentale. L'essentiel de ce thème, qui traverse le roman entier, tient peut-être en ce bref commentaire qui résume le destin de deux des protagonistes de *L'insoutenable légèreté de l'être* qui finissent par renoncer aux velléités du monde pour s'isoler, à la campagne, au creux d'une rassurante intimité :

Et c'est ce Nietzsche-là que j'aime, de même que j'aime Tereza, qui caresse sur ses genoux la tête d'un chien mortellement malade. Je les vois tous deux côte à côte : ils s'écartent tous deux de la route où l'humanité, «maître et possesseur de la nature», poursuit sa marche en avant.⁷⁵

Ainsi, en plus de déjouer certaines grandes thèses philosophiques, Kundera fait de Tomas et de Tereza deux déserteurs d'un monde où règnent une raison aveugle et des passions destructrices. Les voilà réfugiés, à la fin de ce long roman sinueux, auprès d'un animal qui souffre et qui décline lentement. Ils sont désormais bien loin de Nietzsche et de Heidegger et s'ils s'éloignent d'une humanité rationaliste et abêtissante, ils retrouvent la beauté paisible d'un

⁷⁴ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 422.

⁷⁵ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 422.

présent qui n'exige plus rien d'eux. Sans lendemain, sans quête, Tomas et Tereza existent, simplement, dans la fugacité de l'instant.

8 - L'immortalité, le roman qui pense

L'essai romanesque

Les romans de Kundera sont généralement parsemés de brefs essais romanesques ou de courtes métaphores aux relents philosophiques qui permettent aux lecteurs de déchiffrer le sens profond d'une situation ou du comportement d'un personnage. Cet impératif, Kundera en avait déjà dégagé les prémisses dans son tout premier *Art du roman* en expliquant le sens du récit de Vancura :

Ainsi l'histoire reste-t-elle toujours sous le feu des projecteurs philosophiques, et elle est intellectuellement torpillée jusqu'à ce que se dégage son véritable sens.⁷⁶

Déjà, dans ses écrits de jeunesse se dégageait l'importance de la réflexion intellectuelle chez Kundera. Ses travaux narratifs postérieurs reprendront ces idées tout en les enrichissant continuellement de nouveaux matériaux. Il est à noter que les passages empreints de méditations, omniprésents dans les romans de Kundera, ne cherchent pas à guider l'action

⁷⁶ M. Kundera cité par K. Chvatik (K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 47).

romanesque, mais forment le noyau d'interrogations intellectuelles autour desquelles se «pense» le roman. Cette part de réflexion, qui appartient intrinsèquement aux romans de Kundera, est *généralement* l'œuvre d'un narrateur extradiégétique (extérieur à la narration qui se déroule dans le roman) et hétérodiégétique (qui raconte une histoire à laquelle il ne prend pas part). Ce narrateur prend toutefois, à l'occasion, le rôle d'un narrateur homodiégétique (qui raconte sa propre histoire)⁷⁷, comme c'est le cas dans *Le livre du rire et de l'oubli* où le narrateur se présente comme étant Milan Kundera lui-même et fait état d'événements auxquels il aurait lui-même participé.

Ce schème narratif où le narrateur s'identifie de façon plus ou moins ambiguë à Milan Kundera, et où les personnages fictifs rencontrent des personnages qui font référence à une certaine réalité (Kundera, Véra (sa femme), Goethe, Hemingway, etc.), se reproduit dans plusieurs de ses ouvrages postérieurs, comme *L'immortalité* ou *La lenteur*. Dans *L'immortalité*, le narrateur, qui commente l'action des personnages et l'aventure de la création de son propre roman, avoue avoir jadis écrit un roman ayant pour thème la maxime de Rimbaud «Il faut être absolument moderne» et dont le personnage principal était Jaromil, le protagoniste central de *La vie est ailleurs*⁷⁸. Le narrateur, qui répond au nom de monsieur Kundera⁷⁹, mais qui discute aussi avec certains des personnages du roman, s'explique en effet sur certains des motifs déterminants de *La vie est ailleurs*⁸⁰.

⁷⁷ J. Milly, *Poétique des textes*, p. 40-41.

⁷⁸ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 208.

⁷⁹ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 231.

⁸⁰ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 208-210.

Ces entrelacs narratifs créent au cœur de *L'immortalité* une sorte d'imbroglio sémantique qui rappelle au lecteur : ici, mon cher, vous êtes dans le royaume de la fiction.

Comme dans ses romans précédents (particulièrement dans *Le livre du rire et de l'oubli* et *L'insoutenable légèreté de l'être*) Kundera introduit, à l'intérieur même du mouvement romanesque de *L'immortalité*, de brèves digressions, concrètes ou métaphoriques, destinées à guider le lecteur à travers son périple. Qu'elles fassent allusion à d'autres techniques de création artistique⁸¹ ou qu'elles se colletent à des considérations philosophiques ou à une argumentation poétique⁸², ces séances «essayistiques» tâchent de rendre plus manifeste le parcours intellectuel qui forme la structure cérébrale du roman. Sans jamais diriger la lecture, sans jamais préjuger d'une trop grande naïveté chez le lecteur, ces commentaires mettent en relief le squelette réflexif du roman.

Variations sur un thème connu

Cependant, malgré sa grande originalité narrative⁸³, il semble qu'on ne puisse parler de la structure existentielle ou thématique de *L'immortalité* sans recourir à certains des propos que nous avons déjà tenus. La cause en est fort simple : ce roman, bien qu'il soit unique et

⁸¹ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 333-336 et p. 404.

⁸² Nous parlons évidemment ici de la poétique d'Aristote évoquée au sujet de l'emploi de l'épisodique en littérature. (M. Kundera, *L'immortalité*, p. 445-449).

⁸³ Étant donné que notre étude ne s'attarde pas à ces questions, nous renvoyons le lecteur au chapitre de l'œuvre de Kvetoslav Chvatik consacré à la structure narrative et thématique de *L'immortalité* (K. Chvatik, «À la recherche du geste perdu», *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 169-188).

véritablement original, reprend plusieurs des thèmes que nous avons déjà rencontrés sur notre parcours et, aux méditations sur Dieu⁸⁴, sur les anges⁸⁵, sur l'oubli, sur le rire, sur l'Histoire⁸⁶, sur les Temps modernes, sur le hasard et la nécessité, sur la sexualité et ses ambiguïtés, sur l'éternité et sur l'immortalité, viennent s'ajouter des propos sur la frivolité (une variante de la légèreté), sur la tragédie⁸⁷, sur la laideur (visuelle et sonore) du monde, sur les frontières, sur l'égalité, sur la liberté, sur l'intimité et sur la pudeur que révèle la relation d'un être au corps ou au visage⁸⁸. Bref, si le matériau semble familier, son organisation, elle, relève de la haute voltige narrative : aux récits de fiction se mêlent des commentaires sur le romantisme, des dialogues outre-tombe entre Goethe et Hemingway, des essais sur le sentimentalisme européen, etc. C'est que *L'immortalité* pousse à son paroxysme le jeu polyphonique et «intergénérique»⁸⁹ de Kundera en agençant des situations romanesques, une pléthore de digressions essayistiques, des ruptures dans le récit et des récits parallèles, enfin, toute une gamme de fragments textuels qui s'entremêlent joyeusement afin de créer une véritable œuvre concertante unissant les histoires d'Agnès (la soliste du roman, d'ailleurs comparée, grâce à une métaphore musicale, à une luthiste); de Goethe et de Bettina von Arnim; de Rubens⁹⁰; et finalement celle plus particulière d'un essai sur le sentimentalisme.

⁸⁴ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 25-29.

⁸⁵ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 22 (ou comme motif récurrent à la p. 282).

⁸⁶ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 247-248.

⁸⁷ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 183.

⁸⁸ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 57.

⁸⁹ Nous renvoyons ici le lecteur à la très pertinente dissertation de Brigitte Fontille sur la contamination des genres dans *L'immortalité* (B. Fontille, *La contamination des genres : L'immortalité de Milan Kundera*).

⁹⁰ J'emprunte cette division narrative de *L'immortalité* à Guy Scarpetta (G. Scarpetta, *L'impureté*, p. 81-82).

Les sections du roman concernant la relation entre Goethe et Bettina von Arnim avaient d'ailleurs d'abord été destinées à être publiées dans *L'insoutenable légèreté de l'être* :

Leur histoire devait être une des lignes du livre. Je pensais tenir un magnifique exemple de kitsch. Mais plus je me suis enfoncé dans ce travail, plus cette histoire m'est apparue complexe et insaisissable : elle serait devenue quelque chose d'hypertrophié dans le corps du roman. [...] J'ai enlevé Goethe et Bettina.⁹¹

L'immortalité poursuit donc, comme la bouture d'une plante devenue autonome, la longue quête de Kundera qui s'acharne à explorer les méandres de l'existence moderne. De fait, on pourrait voir l'univers romanesque kunderien comme une constellation de thèmes qui se développent, chaque fois de façon nouvelle, à travers ses romans. Le cas de ce morceau de *L'insoutenable légèreté de l'être*, devenu *L'immortalité* en est un exemple frappant.

Une brève remarque nous aidera à mieux saisir l'unité thématique qui règne dans l'univers romanesque kunderien. L'exil, un des thèmes qui dominent *L'immortalité*, se retrouve dans plusieurs textes de Kundera (qu'il s'agisse de romans ou d'essais). En effet, l'exil ou l'évasion hors du monde, conçu comme source d'apaisement et de renoncement, ne cesse de poindre çà et là tout au long de son parcours littéraire. Cette condition, qui, comme nous l'avons déjà vu, caractérise l'existence de plusieurs des personnages de Kundera, s'applique aussi à la vie de nombre de ses pairs, artistes et créateurs expatriés. L'éloignement, l'expatriation et l'isolement semblent constituer, pour l'auteur tchèque chassé de son pays par des circonstances historiques et politiques, une série d'expériences privilégiées, porteuses d'une beauté aussi fragile qu'empreinte de nostalgie. En effet, dans l'imaginaire kunderien, comme

⁹¹ J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 17.

le souligne François Ricard, la beauté ne se découvre qu'à l'écart du monde de l'indiscrétion généralisée, qu'à distance des joutes, des regards⁹² et des velléités humaines⁹³. Kundera parle de cette beauté dans *Les testaments trahis* en évoquant les musiques de Varèse et de Xénakis : leurs œuvres, dit-il, «m'ont parlé de la beauté doucement inhumaine du monde avant ou après le passage des hommes.»⁹⁴ Mais cette beauté-là semble disparue⁹⁵.

Seuls l'exil, métaphorique ou physique, et la solitude⁹⁶ bleutée qui dépouille les êtres de leurs passions rageuses semblent permettre à certains personnages kunderiens (Agnès, Ludvik, Lucie, Tomas, Tereza, Sabina, etc.) de retrouver la paix et de se départir des idylles factices que leur proposait le monde. Cependant, comme l'illustrent plusieurs des romans de Kundera, cette solitude correspond à un état de rupture : l'exil (en terre étrangère ou à la campagne), la séparation (d'avec la famille, la patrie ou l'être aimé), l'amour (vécu comme amour-sentiment⁹⁷, comme illusion lyrique et donc comme geôle, ou comme promesse de conciliation) et l'imaginaire (qu'il s'agisse du rêve ou d'un état quasi mystique entre l'existence et son abolition).

La volonté de se désolidariser des foules et des amours oppressants prend, dans *L'immortalité*, l'image du rejet du *moi*⁹⁸. Contre la domination de l'ego, que valorise la société des droits de l'homme⁹⁹, contre l'égoïsme universalisé qui laisse triompher les

⁹² M. Kundera, *L'immortalité*, p. 50.

⁹³ «Car la beauté, dans l'univers kunderien, est toujours ce qui est à l'écart, déserté et envahi de ronces» (F. Ricard, «Mortalité d'Agnès», p. 509).

⁹⁴ M. Kundera, «Improvisation en hommage à Stravinski», *Les testaments trahis*, p. 89.

⁹⁵ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 475.

⁹⁶ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 52.

⁹⁷ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 285.

⁹⁸ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 380-381.

⁹⁹ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 205-207.

individualités agressives promptes à exposer et à défendre l'unicité de leur *moi*¹⁰⁰, la figure d'Agnès brille comme un blason suranné. Encore une fois, en deçà des figures du moi, du visage¹⁰¹ et du corps¹⁰², c'est une longue interrogation sur l'identité qui se profile à travers la trame idéale du roman. D'autres thématiques s'y dessinent : au détour de la section du roman intitulée «L'imagologie»¹⁰³, le narrateur dissèque notre société médiatisée à outrance. Se trouve aussi posé, au centre du roman, un long essai romanesque au titre évocateur d'«Homo sentimental»¹⁰⁴, rappelant les termes de la lutte entre la raison (associée à la France) et la passion du sentiment (attribuée à l'âme slave). Notons que si Kundera introduit de grands passages essayistiques dans *L'immortalité*, il ne discute pas, comme il avait pu le faire dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, de thèses strictement philosophiques¹⁰⁵. Bien sûr, les remarques du professeur Avenarius pourraient faire songer aux discours heideggeriens sur la technique¹⁰⁶; l'exposé sur la modernité¹⁰⁷ fait penser aux considérations de Arendt sur le même sujet¹⁰⁸; le thème du visage rappelle Lévinas¹⁰⁹; la problématique du *Grund* (la raison [*ratio*] en allemand)¹¹⁰ comme métaphore des personnages est un terme fétiche de la philosophie allemande depuis Hegel; l'évocation de l'amour qui recherche sa moitié disparue

¹⁰⁰ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 193-194.

¹⁰¹ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 151.

¹⁰² M. Kundera, *L'immortalité*, p. 149.

¹⁰³ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 171-178.

¹⁰⁴ Dans l'essai intitulé «Improvisation en hommage à Stravinski», Kundera parle de la «Terreur du cœur» (M. Kundera, «Improvisation en hommage à Stravinski», *Les testaments trahis*, p. 84).

¹⁰⁵ Il évoque saint Augustin (M. Kundera, *L'immortalité*, p. 287), mais sur des propos religieux, et Aristote (M. Kundera, *L'immortalité*, p. 445), au sujet de sa poétique.

¹⁰⁶ Voir l'exposé de Kundera sur le problème de la technique chez Heidegger (M. Kundera, «Kafka, Heidegger, Fellini», p. 230).

¹⁰⁷ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 208-214.

¹⁰⁸ Relevons d'ailleurs cette déclaration de Kundera qui commente l'écriture de *L'immortalité* et de *L'insoutenable légèreté de l'être* : « j'ai beaucoup lu des livres concernant l'avènement des temps modernes : Descartes, sur Descartes, Husserl » (J.P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 17).

¹⁰⁹ A.-G. Slama, «Kundera, démolisseur, constructeur», p. 75.

¹¹⁰ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 351.

et les rêveries du père d'Agnès sur la création¹¹¹ ressemblent à certains dialogues platoniciens; le fragment sur les petits chemins¹¹² des forêts fait penser aux «*Holzwege*» de l'ouvrage éponyme de Heidegger : *Chemins qui ne mènent nulle part*.

Cependant, si les propos sur le *moi*, sur la société de l'image et son examen de la raison (par opposition à l'exaltation hystérique du sentiment), qui orientent la rédaction comme la compréhension de *L'immortalité*¹¹³, contiennent un potentiel de réflexion philosophique «fort», Kundera ne dépasse pas le jeu de concepts mis en œuvre dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, dont nous étudierons les conséquences dans la section qui suit. Comprenons-nous bien : nulle conception hiérarchique n'inspire ce jugement. Au contraire, les romans de Kundera, liés par une série de thèmes communs, empruntent, chaque fois, de nouveaux moyens pour raconter un pan de l'expérience du monde. Ainsi, si on constate que la recherche littéraire de Kundera le pousse, à chaque nouvelle tentative romanesque, vers de nouveaux horizons, c'est qu'il demeure fidèle à sa vision de l'art romanesque : rechercher, sans répit, de nouveaux pans de l'être et de nouveaux moyens d'exprimer celui-ci. Le défi : faire de la littérature une quête infinie qui ne cesse de participer, de l'intérieur, à sa propre relance; faire de chaque œuvre un nouvel échelon menant graduellement vers l'accomplissement de l'art romanesque.

Le sens de l'histoire du roman c'est la recherche de ce sens, sa perpétuelle création et re-création, qui englobe toujours rétroactivement tout le passé du roman.[...] ¹¹⁴

Selon moi, les grandes œuvres ne peuvent naître que dans l'histoire de leur art et en *participant* à cette histoire.¹¹⁵

¹¹¹ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 25.

¹¹² M. Kundera, *L'immortalité*, p. 328-331.

¹¹³ M. Kundera, *L'immortalité*, p. 350-353.

¹¹⁴ M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 28.

¹¹⁵ M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 30.

L'effort continu du roman : demeurer fidèle à l'esprit du conquérant, à l'âme de celui qui n'a jamais fini de découvrir. Un pari qui mise sur l'imagination et la curiosité, jamais satisfaite, des romanciers et qui amènera Kundera, dans ses derniers romans, vers des horizons encore inexplorés.

9 - Kundera français

Une brillante désinvolture

Les deux derniers romans de Kundera, à l'instar de *L'immortalité*, s'orientent autour d'une constellation de termes connus, vus ou entrevus dans ses romans ou dans ses essais précédents. Étrangement, si certaines thématiques qui nous sont devenues familières se retrouvent ici, ces deux œuvres ne sont pas de simples répétitions d'œuvres antérieures. Au contraire, elles témoignent d'une structure d'interrogation et de composition originale. Le passage au français marque non seulement un changement linguistique, mais aussi une évolution stylistique profonde chez Kundera :

Avec L'Immortalité j'ai épuisé toutes les possibilités d'une forme qui avait été jusqu'alors la mienne et que j'avais variée et développée depuis mon premier roman. Subitement, cela fut clair : ou bien j'étais arrivé, comme romancier, au bout de mon chemin, ou bien j'allais découvrir encore un chemin, tout à fait autre. D'où aussi, peut-être, ce désir invincible d'écrire en français. [...] Le changement de la forme fut aussi radical que

celui de la langue. La composition ? Non, elle n'est pas devenue moins importante. Elle est seulement très différente.¹¹⁶

La lenteur, «divertissement à la française», comme le notait Guy Scarpetta¹¹⁷, surprend par sa légèreté et affiche parfois ce ton de vaudeville un tantinet burlesque que prenait *La valse aux adieux*. À travers cette comédie, enchâssée entre notre modernité (ou postmodernité)¹¹⁸ et le XVIII^e siècle, plusieurs sujets plus sérieux trouvent une occasion de se faire valoir. Si le narrateur, de nouveau subtilement ou ironiquement identifié à Kundera, qui semble lui-même en train de composer ce roman¹¹⁹, intervient fréquemment pour commenter et pour discuter les comportements des ses personnages, c'est par leur entremise, c'est-à-dire par leurs dialogues ou par leurs réflexions individuelles, que se révèlent à nous nombre de réflexions sur l'existence contemporaine. La coexistence et l'enchevêtrement, typiquement kunderien, «du discours et du récit»¹²⁰, bien qu'ils s'y soient transformés, continuent néanmoins de dominer l'espace littéraire de *La lenteur* comme il en avait été pour les autres romans.

En se concentrant sur l'opposition XVIII^e / fin du XX^e siècle, Kundera met en relief les contradictions propres à notre époque, c'est-à-dire la passion de la vitesse «directement [proportionnelle] à l'intensité de l'oubli»¹²¹ par opposition à la lenteur du siècle de Laclos, le culte de l'image publique (les «danseurs») contre l'univers secret et réservé de la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon, le ridicule du don juanisme moderne s'opposant à la

¹¹⁶ M. Kundera, «La bonne humeur. Dialogue écrit avec Guy Scarpetta», p. 17.

¹¹⁷ G. Scarpetta, «Divertimento à la française», *L'âge d'or du roman*, p. 253-270.

¹¹⁸ Kundera emploie souvent les termes modernité, modernisme ou la fin des Temps modernes pour désigner ce qui constituerait en fait la postmodernité et tout son corollaire intellectuel.

¹¹⁹ Par les références à Véra (sa femme), à la patrie tchèque, etc. (M. Kundera, *La lenteur*, p. 9, p. 92 - 94 et p. 134 - 136).

¹²⁰ G. Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, p. 255.

¹²¹ M. Kundera, *La lenteur*, p. 45.

beauté du libertinage, l'Actualité Historique Planétaire Sublime¹²² qui remplace la connaissance d'un petit univers (souvent rural) liée à un véritable savoir-faire et aux traditions ancestrales, l'infantophilie généralisée et commercialisée, etc. C'est le thème de la vitesse, catalysant le désir d'amnésie de notre monde obsédé par l'oubli, qui représente le véritable centre de gravité du roman. La vitesse, Kundera en avait déjà perçu les affres chez Musil et l'avait ainsi décriée, avant d'en approfondir la signification dans *La lenteur* : la vitesse est la «valeur suprême du monde enivré par la technique»¹²³. Comme une véritable variation romanesque sur les plaidoyers de Heidegger contre le règne de la technique, qui mine la relation de l'homme à la terre et de l'homme aux hommes, ou comme un clin d'œil souriant qui renvoie aux obsessions de Kafka et de Musil, *La lenteur* dépasse les ambitions ludiques et critiques de Kundera pour nous transmettre ce message plein de mélancolie :

Je veux encore contempler mon chevalier qui se dirige lentement vers la chaise. Je veux savourer le rythme de ses pas : plus il avance, plus ils ralentissent. Dans cette lenteur, je crois reconnaître une marque de bonheur.¹²⁴

Cette inquiétante altérité

Confrontés à la décrépitude du monde et à la chute des valeurs morales, plusieurs des personnages de Kundera se lancent ainsi à la recherche d'un paradis perdu où régneraient le silence, le dessaisissement de soi et la blancheur irradiante de la solitude. Chantal, personnage central de *L'identité*, souffre d'un vague sentiment de mal à l'âme fort répandu dans les grandes

¹²² M. Kundera, *La lenteur*, p. 66.

¹²³ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 197.

¹²⁴ M. Kundera, *La lenteur*, p. 153.

villes d'Europe. Comme un certain nombre de personnages féminins de Kundera, elle vacille devant l'énigme de sa propre identité. Son compagnon, Jean-Marc, doute, lui aussi, devant le mystère entourant l'élection de l'être aimé. L'illusion lyrique amoureuse se trouve mise à lourde épreuve dans ce roman qui pourfend le mythe de l'amour absolu. Ce dialogue illustre bien le noyau des interrogations qui ébranlent le couple de Chantal et Jean-Marc :

Elle le prit par la main : «Qu'est-ce que tu as ? Tu es de nouveau triste. Depuis quelques jours je constate que tu es triste. Qu'est-ce que tu as ?»

- Mais rien, rien du tout.
- Si. Dis-moi, qu'est-ce qui t'attriste en ce moment ?
- J'ai imaginé que tu étais quelqu'un d'autre.
- Comment ?
- Que tu es autre que je ne t'imagine. Que je me suis trompé sur ton identité.
- Je ne comprends pas.»¹²⁵

L'identité ne présente pas aussi explicitement que plusieurs autres romans de l'écrivain de véritables digressions essayistiques. Outre la conversation animée, voire délirante, entre Leroy et Chantal, qui introduit quelques concepts intéressants (la promiscuité des idées ou la chute de la pensée à l'ère du relativisme¹²⁶, la publicité comme maquillage de la misère¹²⁷, la déroutante liberté de l'individualisme : choisir d'être heureux ou malheureux devant sa propre insignifiance¹²⁸), le narrateur intervient peu. On dirait que, ayant déjà arpenté ces territoires, Kundera a choisi d'explorer de nouvelles voies. Ici, la pensée, quoique manifestement présente, ne s'expose plus aussi délibérément, elle se résorbe entre les lignes du texte pour n'être plus qu'un délicat cordon nouant les fils thématiques qui tissent la trame du récit.

¹²⁵ M. Kundera, *L'identité*, p. 90.

¹²⁶ M. Kundera, *L'identité*, p. 139.

¹²⁷ M. Kundera, *L'identité*, p. 143-144.

¹²⁸ M. Kundera, *L'identité*, p. 144-145.

Aux clins d'œil philosophiques des romans précédents, *L'identité* substitue un espace énigmatique qui nous fait graduellement passer d'une présomption de réalité à un onirisme cauchemardesque. L'atmosphère étrange de la fin du roman brouille nos repères usuels et dissipe toute vraisemblance. Le narrateur s'en explique, dans l'un des rares commentaires du roman : «Quel est le moment précis où le réel s'est transformé en irréel, la réalité en rêverie ? Où était la frontière ? Où est la frontière ?»¹²⁹ Ces thèmes ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les commentaires de Kundera à propos de ses premiers romans :

La difficulté artistique consistait à rendre invisible la frontière entre eux et les autres personnages et à créer un monde autonome où la rencontre de l'invraisemblable et du vraisemblable soit tout à fait naturelle.¹³⁰

La frontière, demande le narrateur de *L'identité*, mais comment la déterminer ? Cette question pose aussi le problème de l'ambiguïté qui hante les rapports entre la littérature et la philosophie : en effet, comment interpréter une pensée, une conversation, un fait ou un événement, lorsque l'un des termes utilisés fait signe vers un autre sens, lorsqu'un mot se laisse infléchir par de nouvelles significations ? Cette question, celle des limites et de la signification (peut-être indéterminable) d'un concept ou d'un acte, nous pourrions aussi l'adresser à Kundera : où se trouve le moment où l'art suscite et relance la pensée ? Quand la pensée devient-elle œuvre ? Où est la frontière ? Cette question, qui possède également son lot de paradoxes, les sections suivantes tenteront d'y donner un sens.

¹²⁹ M. Kundera, *L'identité*, p. 164.

¹³⁰ F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident"», p. 57.

C - Kundera lecteur et commentateur des philosophes : les essais

1 - Kundera et la tâche de la phénoménologie

Lorsque paraît en 1986 *L'art du roman*, première œuvre originale rédigée en français par Kundera, il n'est plus question d'entretenir des doutes sur la filiation qu'il entretient à l'égard de la philosophie. D'entrée de jeu, l'auteur rappelle l'enjeu fondamental des méditations de Heidegger et de Husserl. Il centre sa propre quête, celle du roman, au cœur de leurs revendications : Husserl se bat pour que le monde de la vie (le *Lebenswelt*)¹³¹ retrouve sa dignité et ses potentialités d'interrogation, aujourd'hui négligées par le monde de la pensée et de la science. Cette négligence à l'égard du monde et de la vie véritable de l'homme, Heidegger l'a nommée «l'oubli de l'être»¹³². En quoi le roman peut-il résoudre cette amnésie moderne ? La réponse de Kundera, dans «L'héritage décrié de Cervantès», est claire :

S'il est vrai que la philosophie et les sciences ont oublié l'être de l'homme, il apparaît d'autant plus nettement qu'avec Cervantès un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié.¹³³

Le roman, selon cette perspective, n'est pas seulement le lieu d'un art divertissant, mais aussi l'instrument de la passion de connaître qui représente, selon Husserl cité par Kundera, l'«essence de la spiritualité européenne»¹³⁴.

¹³¹ M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 18.

¹³² M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 18.

¹³³ M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 19.

¹³⁴ M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 20.

Comme en témoignera aussi le second recueil d'essais de Kundera, *Les testaments trahis*, qui recoupe de nombreuses préoccupations présentes dans *L'art du roman*, la philosophie ne constitue pas l'unique source d'inspiration et de réflexion de Kundera. L'histoire de l'art romanesque et la grande aventure de la musique européenne exercent aussi sur son travail une influence déterminante. Cependant, le nombre d'occurrences, de thèmes, de noms et de mots teintés de connotations philosophiques ne semble pas négligeable tout au long de ces deux collections d'essais. Il serait superflu de recenser *toutes* les apparitions de mots ou de noms qui peuvent renvoyer à des problématiques d'ordre philosophique, mais il importe de démontrer que le discours kunderien ne cesse de jouer avec des termes qui peuvent soutenir notre démonstration. C'est ce que nous entendons faire ici : à l'aide de *L'art du roman* et des *Testaments trahis*, nous mettrons en lumière les problématiques qui font ressortir les thèmes philosophiques chez Kundera et cela, tout en laissant de côté, pour les besoins de notre cause, les préoccupations relevant plus particulièrement de l'histoire de la littérature ou de la musique.

2 - *Le mystère du moi*

Nous avons déjà souligné la place fondamentale qu'occupe l'histoire récente de la pensée dans «L'héritage décrié de Cervantès», l'essai qui ouvre *L'art du roman*. Ce positionnement intellectuel n'a rien de gratuit. À travers ces deux recueils d'essais, où se dessine la biographie intellectuelle et artistique de Kundera, les mots évoquant l'univers de la philosophie sont nombreux. La seconde section de *L'art du roman*, «Entretien sur l'art du roman», nourrit une réflexion similaire. On y retrouve des propos très actuels sur l'«énigme

du moi»¹³⁵ et sur l'identité moderne. Ces thèmes romans semblent avoir sur Kundera, romancier et essayiste, une emprise toute particulière. C'est que Kundera, en fin romancier et donc en découvreur profane de l'âme humaine, centre ses recherches autour du mystère de l'identité humaine. Cette remarque, empruntée aux *Testaments trahis*, est révélatrice :

Qu'est-ce qu'un individu ? où réside son identité ? Tous les romans cherchent une réponse à ces questions. En effet, par quoi un moi se définit-il ? Par ce qu'un personnage fait, par ses actions ? [...] Par sa vie intérieure [...] par les pensées, par les sentiments cachés ? Mais un homme est-il capable de se comprendre lui-même ? Ses pensées cachées peuvent-elles servir de clé pour son identité ? Ou bien l'homme est-il défini par sa vision du monde, par ses idées, par sa *Weltanschauung* ?¹³⁶

À cette question, Kundera n'apporte pas vraiment de réponse définitive. Seules quelques pistes nous sont données à travers un long parcours du côté de l'histoire du roman et quelques détours qui explicitent son propre travail de créateur. Sur sa conception du roman et de l'œuvre d'art, Kundera s'est longuement expliqué ou «autoexpliqué». C'est que pour lui, cette part réflexive de l'art est essentielle. Il pose à ce sujet une question importante :

Que veut dire «s'expliquer» en tant qu'artiste, en tant que romancier ? Parler de soi-même mais encore beaucoup plus des autres, des vivants ainsi que des morts. Car la création d'une esthétique personnelle est toujours accompagnée, consciemment ou inconsciemment, d'une *Umwertung aller Werte*, pour utiliser la formule de Nietzsche, à savoir d'une réévaluation (transvaluation, nouvelle évaluation) des valeurs passées. [...] Chaque jugement de l'artiste sur une œuvre passée est son pari sur l'avenir de l'art. Pari sur l'orientation, sur l'évolution prochaine de l'art.¹³⁷

¹³⁵ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 39.

¹³⁶ M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 21-22.

¹³⁷ M. Kundera, «À bâtons rompus. Witold Gombrowicz : *Journal*; Guy Scarpetta : *La Suite lyrique*; Philippe Muray : *Céline*; Céline : *D'un château l'autre*», p. 61-62.

Véritable joute esthétique, cette proposition hante littéralement toute l'œuvre de Kundera. Il en ira ainsi de son «Entretien sur l'art du roman», où il propose une trajectoire complexe mêlant des remarques sur l'action humaine et ses paradoxes, un plaidoyer contre l'hermétisme de nos sociétés actuelles qui étouffent la liberté et l'intimité humaines, une explicitation de la présence du thème de l'éternel retour dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, et une brève présentation de ce que représentent, pour lui, les codes existentiels de ses personnages chacun conçus comme «ego expérimental»¹³⁸ (le terme étant directement emprunté à la phénoménologie de Husserl). On retrouve également, dans cet essai, une description de ce qu'est la méditation interrogative à l'intérieur du processus romanesque, ainsi que des explications sur la conception kunderienne de l'âge lyrique et sur les rapports de l'écrivain avec l'adjectif «phénoménologique». Il revient sur sa conception du personnage en la rapportant à la notion heideggerienne de l'*in-der-Welt-sein*, l'«être-dans-le-monde», donnée primaire de l'existence humaine.¹³⁹

3 - Cette oppressante modernité

Après un bref débat sur le sens de l'Histoire dans ses œuvres de fiction, Kundera réfléchit sur l'un de ses thèmes fétiches : les Temps modernes, l'époque des «paradoxes terminaux». Ce faisant, il rappelle que le personnage de Tereza, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, s'écarte du leitmotiv «maîtres et possesseurs de la nature» marquant le triomphe de la modernité sur l'ancien ordre des choses. Cette formule, ne l'oublions pas, est l'un des points marquants de la pensée cartésienne considérée comme l'une des sources majeures de la

¹³⁸ Voir M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 51.

¹³⁹ Voir M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 53-54.

modernité et de l'identité moderne¹⁴⁰, et *L'insoutenable légèreté de l'être* représente, pour Kundera, un regard sur le destin de cette fameuse devise. Ce commentaire sur les aléas du cartésianisme amène Kundera à réfléchir sur deux thèmes : d'abord, la disparition de la relation intime entre l'homme et le monde, et ensuite, l'amenuisement de la présence de la poésie. Ces thèmes pourraient facilement rappeler les cogitations de Heidegger dans un texte comme «Pourquoi des poètes ? »¹⁴¹ ou de Hannah Arendt dans *La crise de la culture*. Nous ne cherchons pas à insinuer ici que le discours de Kundera reproduit servilement celui des philosophes allemands, mais nous croyons qu'il existe, sur ce sujet, comme sur plusieurs autres, une parenté manifeste entre eux. Cette proximité, il ne fait aucun doute, s'exprime selon des modalités différentes selon que l'on se réclame de la littérature, de la philosophie ou de la politique. Mais, par delà ces divergences de mode d'expression, il reste une même mouvance, un même champ de préoccupations et d'interrogations qu'on pourrait appeler la modernité¹⁴².

Ce noyau de préoccupations se retrouve dans «Soixante-treize mots», le sixième essai de *L'art du roman*, qui s'attarde, comme l'indique son titre, à exposer quelques-uns des mots favoris de Kundera, quelques-unes de ses contestations les plus virulentes, quelques-uns de ses concepts fétiches. Quelques exemples des entrées que l'on peut trouver dans ce petit dictionnaire des obsessions sémantiques kunderiennes peuvent témoigner de l'ensemble : la frontière, la graphomanie, l'ironie, le kitsch, la légèreté, le lyrisme, la méditation, la modernité

¹⁴⁰ Voir C. Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*.

¹⁴¹ M. Heidegger, «Pourquoi des poètes ?», *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 323-385.

¹⁴² On pourrait dire que Heidegger, Arendt et Kundera (comme Kafka ou Broch d'ailleurs) s'intéressent plus particulièrement aux phénomènes corrélatifs à la «modernité» occidentale. On n'a qu'à penser au totalitarisme, au règne de la technique, à l'aliénation des individus, à l'abolition de la vie privée ou à l'oubli de la question de l'être.

(et le modernisme), la réflexion, le roman, les Temps modernes, l'uniforme (allégorie de l'uniformité que Kundera définit grâce aux réflexions de Heidegger sur le *Dépassement de la métaphysique*, bien qu'il considère que ce fut Kafka qui sut en établir, avant les philosophes, le premier constat¹⁴³), etc. Mais, si Kundera met ici en relief ce procédé d'interrogation sémantique, il est à noter que ce sont tous ses romans et tous ses essais qui profitent de cette tendance constante chez lui à questionner la signification des mots qui servent à définir notre monde. Comme le soulignait Sylvie Richterova, c'est par cette exploration des difficultés de notre rapport au sens des choses et en faisant ressortir la pluralité sémantique (parfois problématique) des mots que nous employons, que l'œuvre de Kundera dépeint toute la difficulté qui imprègne la communication¹⁴⁴ et la compréhension humaines d'aujourd'hui¹⁴⁵.

Le totalitarisme et la technique comme symptômes

«Quelque part là-derrrière», la cinquième partie de *L'art du roman*, essentiellement consacrée à l'œuvre de Kafka, aide elle aussi à mieux saisir le sens de certains des écrits de Kundera. Ainsi, si cet essai confère à l'art romanesque un rôle privilégié, d'autres motifs d'interrogation s'y insèrent. L'un d'eux, qui revient de façon récurrente et subtile dans l'œuvre de Kundera, est la force du lien qui unit le totalitarisme à l'abolition de la vie privée :

¹⁴³ M. Kundera, «Soixante et onze mots», *L'art du roman*, p. 185.

¹⁴⁴ Johanne Villeneuve parle des ratés de la communication chez Kundera. (J. Villeneuve, *L'intrigue et la conscience ironique. Le roman polyphonique de Milan Kundera*, p.119).

¹⁴⁵ «Kundera a placé au centre de son attention le problème de la communication.» Et puis, ce commentaire voulant que la polyphonie soit l'un «des procédés favoris de Kundera [où] mots, phrases, objets, assument petit à petit des valeurs toujours plus contradictoires, mais la chose ou le signe qui les représente demeure identique, fixe, et sa fonction consiste uniquement à servir de point cardinal autour duquel le sens tourne comme une girouette. Les personnages du roman [*La plaisanterie*] se démènent dans un tourbillon où tout peut être renversé» (S. Richterova, «Les romans de Kundera et les problèmes de la communication», p. 32 et p. 39).

la «société totalitaire, surtout dans ses versions extrêmes, tend à abolir la frontière entre le public et le privé; le pouvoir, qui devient de plus en plus opaque, exige que la vie des citoyens soit on ne peut plus transparente.»¹⁴⁶ C'est l'idéal de la «*vie sans secret*»¹⁴⁷, le cauchemar de Kafka et de plusieurs des personnages de Kundera (Tereza, Sabina, Tamina, Agnès, etc.). De fait, Kundera considère l'œuvre de Kafka, avec ses irréductibles paradoxes, comme la vaste exploration d'un monde qui glisse lentement vers le totalitarisme. Par le roman, Kafka *pense* notre monde, mais en évitant de glisser vers cet axe réflexif qui pourrait permettre au lecteur de réduire l'univers romanesque kafkaiën à de simples syllogismes. Pour Kundera, Kafka «a dit sur notre condition humaine (telle qu'elle se révèle dans notre siècle) ce qu'aucune réflexion sociologique ou politologique ne pourra nous dire.»¹⁴⁸

Hermann Broch, le kitsch et la dégradation des valeurs

De fait, le plaidoyer de Kundera en faveur d'un art romanesque qui découvre les avenues inexplorées de l'existence l'amène finalement à souligner les mérites du travail d'Hermann Broch sur la dégradation des valeurs, thème qui hante plusieurs philosophes de ce siècle. C'est que, comme en témoignent les écrits d'Hannah Arendt ou les travaux de Kundera, notre époque sombre lentement dans le kitsch¹⁴⁹ et l'oubli des grandes valeurs du passé. On

¹⁴⁶ M. Kundera, «Quelque par là-derrrière», *L'art du roman*, p. 137-138.

¹⁴⁷ M. Kundera, «Quelque par là-derrrière», *L'art du roman*, p. 138.

¹⁴⁸ M. Kundera, «Quelque par là-derrrière», *L'art du roman*, p. 145.

¹⁴⁹ Pour une étude approfondie du kitsch, se référer au texte «Kitsch et désir d'éternité» d'Eva Le Grand portant sur ce sujet dans son ouvrage intitulé *Kundera ou la mémoire du désir*, au texte «Kundera face au Kitsch» de François Gorand et à l'article de Yves Hersant «Milan Kundera : La légère pesanteur du kitsch».

pourrait, à l'instar d'Alain Finkielkraut, parler d'un certain «conservatisme» chez Arendt¹⁵⁰ comme chez Kundera, d'une rebuffade devant ce monde qui oublie graduellement les horreurs du nazisme et qui perd lentement la capacité de poser un jugement valable sur son univers. Cette réflexion sur l'oubli, amorcée dès le début de la carrière de Kundera, vient se confondre, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* ou dans *Le livre du rire et de l'oubli*, avec une série de prolégomènes sur le totalitarisme dont Broch, et tout particulièrement Arendt, firent l'un de leurs thèmes fétiches. Pour Kundera, le kitsch représente «l'accord catégorique avec l'être»¹⁵¹, «la station correspondante entre l'être et l'oubli.»¹⁵² Négation de la merde et de ce qui salit l'union célébrée entre l'homme, la foule en liesse et l'être (conçu comme une idylle sans faille et sans tâche), le kitsch recherche, comme le soulignait François Ricard, «l'oubli et l'élimination de ce qui, dans l'être, est complexe, incohérent ou fragile, au profit d'un Être simplifié et cohérent, sans division comme sans faiblesse.»¹⁵³ Le kitsch et le totalitarisme vont main dans la main¹⁵⁴ pour accomplir leur Grand Œuvre, promesse d'harmonie et de joie collective¹⁵⁵. Mais cette culture de l'Absolu et du bonheur de masse est aussi une source potentielle de terreur : le kitsch et le totalitarisme, unis dans une même ronde, ne supportent pas qu'on sorte des rangs.

¹⁵⁰ Je me réfère ici aux propos d'Alain Finkielkraut tenus lors d'une conférence intitulée «Pluralisme et conservatisme dans les sociétés contemporaines» (Université McGill, 26 mai 1998). Voir aussi H. Arendt, «La tradition et l'âge moderne», *La crise de la culture*, 28-57. Kundera se montre méfiant à l'égard d'un conservatisme borné «qui reproduit à l'infini la même forme» et qui constitue «un refus de l'Histoire». Il parle plutôt de «s'avancer plus loin sur la route héritée» à l'aide «de nouvelles découvertes» (M. Kundera, «À bâtons rompus (suite). Witold Gombrowicz : *Journal*; Honoré de Balzac : *Le Père Goriot*; Jaromir John : *Le Monstre à explosions*; Kafka; Cervantès : *Don Quichotte*», p. 122).

¹⁵¹ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 356.

¹⁵² M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 406.

¹⁵³ F. Ricard, «L'Idylle et l'idylle. Relecture de Milan Kundera», p. 47.

¹⁵⁴ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 363.

¹⁵⁵ Car la grande «fraternité des hommes ne pourra être fondée que sur le kitsch» (M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 362).

Comme l'illustrent les romans de Kundera, tout ce qui remet en question la pureté de la doctrine se trouve menacé par l'emportement aveugle des foules transportées par une douce fraternité humaine. Chez Arendt, comme chez Kundera, «le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge»¹⁵⁶, celui qui se risque à fréquenter le paradoxe et l'ambiguïté dont les régimes doctrinaires, où brillent la dictature du cœur et l'empire de l'oubli, n'ont que faire. La véritable pensée, qu'elle s'exprime dans le roman ou dans un traité de philosophie, est le seul moyen d'éviter l'écueil, toujours menaçant, de l'idylle lyrique et de l'amnésie généralisée. C'est elle qui nous aide à acquérir les facultés qui permettent de juger, avec lucidité et circonspection, des choses de l'art comme de celles de la vie publique. Comme l'écrivait Arendt, sur un ton qui rappelle celui de Kundera :

En toute occasion, nous devons nous souvenir de ce que, pour les Romains - le premier peuple à prendre la culture au sérieux comme nous -, une personne cultivée devait être : quelqu'un qui sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées, dans le présent comme dans le passé.¹⁵⁷

4 - Broch, roman et connaissance

Le troisième essai de *L'art du roman*, «Notes inspirées par "Les Somnambules"», reprend sensiblement les considérations de Kundera sur Broch que nous venons d'examiner, mais en les étayant de quelques scènes exemplaires empruntées au roman de Broch. Encore une fois, Kundera revient sur le sens du roman qui doit comprendre l'homme «dans le piège qu'est

¹⁵⁶ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 368.

¹⁵⁷ H. Arendt, «La crise de la culture», *La crise de la culture*, p. 288.

devenu le monde»¹⁵⁸. Ce faisant, il examine plusieurs des techniques de composition romanesque de Broch, dont le langage du dépouillement, l'art du contrepoint et l'insertion de l'essai à même le texte romanesque. Le plaidoyer de Kundera en faveur de l'art «gnoséologique»¹⁵⁹ (ou «polyhistorique») de Broch prend parfois l'apparence d'une défense de son propre projet littéraire. Il commente ainsi la présence de la philosophie dans les œuvres de Broch :

[Broch] sait [...] que le roman a une extraordinaire faculté d'intégration : alors que la poésie ou la philosophie ne sont pas en mesure d'intégrer le roman, le roman est capable d'intégrer et la poésie et la philosophie sans perdre pour autant rien de son identité caractérisée précisément [...] par la tendance à embrasser d'autres genres, à absorber les savoirs philosophique et scientifique.¹⁶⁰

Encore une fois, alors qu'il étudie les principes à l'œuvre dans le travail de Broch, Kundera prend à partie les Temps modernes et leurs contradictions. Sa critique de la modernité, lieu de paradoxes et d'ambiguïtés extrêmes, est l'un de ses grands chevaux de bataille. Les Temps modernes ? Ils sont à la fois le seuil et la fin d'une époque où se meuvent les personnages de Kundera, de Broch et de Musil.

Les planètes qui tournent dans les cieux des Temps modernes se reflètent, toujours en une constellation spécifique, dans l'âme d'un individu; c'est par cette constellation que la situation d'un personnage, le sens de son être se définissent.¹⁶¹

Quels sont donc les attributs de cette époque dans laquelle évoluent les personnages de Kundera ? On pourrait en retenir trois : l'accélération sans fin du rythme de la vie, les

¹⁵⁸ M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules"», *L'art du roman*, p. 68.

¹⁵⁹ M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules"», *L'art du roman*, p. 85.

¹⁶⁰ M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules"», *L'art du roman*, p. 86.

¹⁶¹ M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules"», *L'art du roman*, p. 75.

menaces de la modernité¹⁶² et la mélancolie devant l'arrivée d'une époque nouvelle qui semble condamner le roman¹⁶³, l'humour¹⁶⁴ et la nature.

Le quatrième essai de *L'art du roman*, une nouvelle conversation avec Christian Salmon intitulée «Entretien sur l'art de la composition», s'amorce sur une reprise, par Christian Salmon, de l'interprétation kunderienne des travaux de Broch. Les axes autour desquels tourne l'entrevue se résumeraient en trois points : (1) le langage du roman doit s'orienter vers un plus grand dénuement; (2) le roman se «compose», c'est-à-dire qu'il s'organise selon une structure architectonique quasi musicale, ce qui lui permet d'intégrer tant la philosophie que l'onirisme; (3) finalement, grâce à ses structures d'agencement intelligibles, le roman peut s'ouvrir à l'essai tant qu'il exclut le dogmatisme et qu'il demeure ironique, ludique ou hypothétique¹⁶⁵. C'est là un des thèmes centraux de cette entrevue : le roman est le territoire de la polyphonie, de la relativité et de l'hypothétique, et l'essai qui y pénètre doit abandonner toute prétention à l'apodicité.

Dans *Les testaments trahis*, Kundera renchérit : après Proust, quatre figures (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz) furent particulièrement

sensibles à l'esthétique du roman, quasiment oubliée, qui a précédé le XIX^e siècle : ils ont intégré la réflexion essayistique à l'art du roman; ils ont rendu plus libre la composition; reconquis le droit à la digression; insufflé au roman l'esprit du non-sérieux et du jeu [...] et surtout : ils se sont opposés à l'obligation de

¹⁶² La «modernité» semble représenter, pour Kundera, l'aspect menaçant des Temps modernes où grouillent, comme chez Kafka, un nombre infini de «flics, reporters, photographes : agents de la destruction totale de la vie privée; [qui] sont les clowns innocents traversant la scène du drame; mais [...] aussi des voyeurs lubriques» (M. Kundera, «L'ombre castratrice de saint Garta», *Les testaments trahis*, p. 68).

¹⁶³ M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 41.

¹⁶⁴ M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 47.

¹⁶⁵ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 87.

suggérer au lecteur l'illusion du réel : obligation qui a souverainement gouverné toute la deuxième mi-temps du roman.¹⁶⁶

En résumé, qu'ont-ils fait ? Ils ont ouvert l'espace d'exploration romanesque et lui ont rendu une liberté qu'on croyait perdue. Une longue analyse du travail de ces romanciers, qui suscitent l'admiration de Kundera, lui permet de mieux jauger leur apport au roman moderne. Si Kundera admire l'intelligence des analyses des romans de Thomas Mann, il rappelle que l'essence première du roman est de dire «ce que seul un roman peut dire»¹⁶⁷. Que doit-on comprendre de cette affirmation ? La réponse qui suit semble on ne peut plus formelle : le roman n'a pas à se transformer en système philosophique - ce qui n'exclut pas qu'il puisse «penser» à sa manière des sujets philosophiques - , le roman n'a pas à devenir un traité de politique ou un manuel de psychologie. Au contraire, le roman doit se pencher sur tout ce que ces domaines de la connaissance semblent négliger : la vie concrète de l'homme (son existence), l'être oublié du monde qu'ont négligé tant la pensée scientifique que les systèmes philosophiques. Mais la liberté créatrice du romancier doit demeurer active et toutes les ressources mises au service de l'imagination romanesque sont considérées comme valables. L'important, pour Kundera, réside dans la capacité du créateur à comprendre et à penser, à travers l'espace développé par le roman, la signification de ce qu'il décrit¹⁶⁸. Comment se dévoile alors l'art du romancier moderne ? À travers la lucidité du regard qu'il sait poser sur les êtres et sa capacité de dévoiler leur beauté cachée.

¹⁶⁶ M. Kundera, «Improvisation en hommage à Stravinski», *Les testaments trahis*, p. 94.

¹⁶⁷ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 195.

¹⁶⁸ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 196-197.

5 - L'empreinte de Nietzsche

L'une des sections les plus significatives des *Testaments trahis* traite justement du rapport formel de Kundera à la connaissance et à la philosophie. La base de ces interrogations concerne la forme que doit adopter la pensée lorsqu'elle entre dans la littérature. La tâche du roman, nous l'avons signalé, est de se faire l'explorateur de l'existence. Mais, et il s'agit là d'un thème philosophique exploré par Heidegger¹⁶⁹, l'existence ne se laisse pas saisir par les systèmes philosophiques, somme toute trop rigides, du passé. Pour Kundera, la pensée ne prend sens que lorsqu'elle vibre au rythme désordonné et asymétrique de l'existence. Nietzsche, avec son style fait d'aphorismes et d'émissions suggestives, inspire Kundera¹⁷⁰. Il y voit la défense d'une forme de pensée - qui questionne, interroge, mais demeure libre et ouverte - s'opposant à l'esprit de système qui clôt la réflexion à l'aide de frontières hermétiques. En effet, le style de Nietzsche, léger et dansant, ne peut manquer de déconcerter l'amateur de philosophie. Plusieurs s'y sont déjà attardés¹⁷¹. Quant à Kundera, il affirme ses propres vues sur le cas nietzschéen en reprenant certains des propos du penseur sur le sujet :

La volonté de Nietzsche de préserver la «façon effective» dont les pensées lui sont venues est inséparable de son autre impératif qui me séduit tout comme le premier : résister à la tentation de transformer ses idées en système. [...] Les systèmes philosophiques «se présentent aujourd'hui piteux et confits, si même on peut dire qu'ils soient encore présentables». L'attaque vise l'inévitable dogmatisme de la pensée systématisante non moins que sa forme¹⁷².

¹⁶⁹ Comme le souligne Kundera (M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 195 - 196).

¹⁷⁰ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 200-201.

¹⁷¹ Voir J. Derrida, *Nietzsche. Les éperons du style*, et B. Magnus, S. Stewart et J.P. Mileur, *Nietzsche's Case. Philosophy as/and Literature*.

¹⁷² M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 178.

Pour Kundera, il serait inconséquent, tant dans le cas de Nietzsche (un penseur) que dans le sien (un romancier), de séparer la pensée de son expression¹⁷³ qui constitue, en soi, une affirmation métaphysique. Si l'équation qui conjugue la valeur du sens de l'œuvre à la forme de la pensée ne tient pas chez tous les écrivains, cette formule vaut pour l'art kunderien qui rend indispensable un souci tant pour le «fond» que pour la «forme»¹⁷⁴. Ainsi, une pensée faite d'aphorismes, de brèves métaphores, soigneusement composée selon une structure qui lui donne son sens ne repose pas sur les mêmes valeurs qu'une pensée systématique et logiquement organisée en vue de paraître infaillible. Les deux mondes sont inconciliables : d'une part, la légèreté du coup de foudre, la brillance de l'éclair; de l'autre, la pesanteur de la Vérité qui ne tolère aucune opposition. Ici, un enjeu majeur se dessine : la littérature et la philosophie se déchirent sur deux axes, celui des thèmes et celui de la forme. Une question se pose alors : si on considère que les thèmes (l'homme, l'identité, l'amour, etc.) des romans kunderiens correspondent aux préoccupations de nombre de philosophes et que, de surcroît, les flexions imposées par les «déconstructeurs» (Nietzsche, Heidegger, Derrida) à la forme qu'emprunte la philosophie permettent à Kundera d'utiliser certaines structures de pensée chères aux philosophes contemporains (des formes elliptiques de Nietzsche à la phénoménologie de Husserl), que reste-t-il des dichotomies usuelles ?

¹⁷³ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 202.

¹⁷⁴ Voir cette remarque de Bertrand Very : «There exists a relation between certain philosophic ideas and the means of their expression; this is the mystery of style» (B. Very, «Milan Kundera and the Hazards of Subjectivity», p. 87).

Avant d'aller plus avant, prenons note de quelques remarques qui éclaireront notre parcours. Le style, comme potentialité formelle d'expression, ouvre la pensée à de nouvelles découvertes, il en élargit les contours. Le style, en tant qu'il engage le sens de la pensée, constitue un choix métaphysique. Kundera insiste : «Par son refus du système, Nietzsche change en profondeur la façon de philosopher : comme l'a défini Hannah Arendt, la pensée de Nietzsche est une *pensée expérimentale*.»¹⁷⁵ À l'instar de la pensée nietzschéenne qui ne craint pas d'emprunter les formes étranges et paradoxales qui expriment la vie elle-même, la pensée qui évolue dans le roman ne cherche ni la rigueur ni la perfection des grands traités de philosophie : comme l'existence qu'il découvre, l'essai romanesque demeure indiscipliné¹⁷⁶, rebelle et empreint de paradoxes. Ici, Kundera effectue un rapprochement d'importance : le roman et la philosophie se recourent. C'est que la pensée insurgée de Nietzsche aussi bien que le roman pensé de Musil innovent, élargissent le champ de leurs disciplines respectives et, ce qui est plus important encore, explorent le même paradigme énigmatique : l'existence humaine. Si cette rencontre est possible, sur le terrain inépuisable du mystère des choses humaines, elle ne met cependant pas en question la valeur de l'œuvre dans son propre domaine :

Comme Nietzsche a rapproché la philosophie du roman, Musil a rapproché le roman de la philosophie. Ce rapprochement ne veut pas dire que Musil soit moins romancier que d'autres romanciers. De même que Nietzsche n'est pas moins philosophe que d'autres philosophes.¹⁷⁷

C'est que, ne l'oublions pas, le roman selon Kundera ne relève pas de la sophistique, il ne cherche pas à «persuader» à force d'arguments. Au contraire, il «chemine» à travers quelques

¹⁷⁵ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 206.

¹⁷⁶ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 206.

¹⁷⁷ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 208.

thèmes et entraîne le lecteur sur de petits sentiers qui s'avèrent parfois sinueux et étranges. Si cette balade doit révéler tout savoir comme beauté, sa priorité est de nous mener dans les mondes de la connaissance et de la pensée. Ce faisant, elle ne tolère ni la gratuité des médiocres ni le contentement du «déjà dit». Le roman *explore, arpente, découvre* l'existence. À l'instar des méditations de certains philosophes modernes, le roman ne prétend pas à l'apodicticité, mais il vise d'abord à révéler les cogitations et les situations qui peuvent naître d'une interrogation fondamentale. Mais alors, que poursuit le romancier ? Que désire-t-il ? Faire l'unanimité ? S'imposer comme unique détenteur de la Vérité ? Non. Il cherche essentiellement à faire réfléchir, à raviver, chez le lecteur, les questions qui l'ont assailli, à «inspirer une autre pensée, [à] mettre en branle le penser»¹⁷⁸. En suscitant ainsi la réflexion chez ses lecteurs, le romancier parvient à détruire les systèmes politiques, religieux ou philosophiques étroits qui freinent la liberté de pensée.

6 - Pensée romanesque, pensée philosophique : une essence, deux vertus

Le texte qui conclut *L'art du roman*, «Le discours de Jérusalem : le roman et l'Europe», permet de saisir la grande constance qui marque le travail de Kundera. En réfléchissant sur l'Histoire, qui met en présence l'art romanesque et l'évolution de la civilisation européenne (conçue, notons-le, comme un ensemble intellectuel et artistique et non comme un lieu

¹⁷⁸ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 207.

géographique)¹⁷⁹, Kundera compare la raison du roman à celle de la pensée. Aux deux types de pensée, il accorde une sagesse certaine. Husserl en faisait autant, Heidegger ne le démentirait pas, Merleau-Ponty l'a, lui aussi, prétendu. Hannah Arendt défendait, dans *Condition de l'homme moderne*, cette thèse rapprochant l'essence de la pensée mise en œuvre dans l'art et dans la philosophie et leur accordant une tâche précise : matérialiser la pensée en œuvre.

Penser est autre chose que connaître. La pensée, source des œuvres d'art, se manifeste sans transformation ni transfiguration dans la plus grande philosophie [...].

[Et] c'est précisément [ce] processus de la pensée que l'artiste ou le philosophe écrivain doivent interrompre et transformer pour la réification matérialisante de leur œuvre. L'activité de penser est aussi incessante, aussi répétitive que la vie, et la question de savoir si la pensée a un sens se ramène à l'énigme sans réponse du sens de la vie.¹⁸⁰

Kundera ne repousse pas cette proximité; il dégage cependant le mode spécifique de pensée du roman des cadres philosophiques traditionnels : le «roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour.»¹⁸¹ Cette conviction domine aussi l'essai «Le jour où Panurge ne fera plus rire» des *Testaments trahis* : «ici [dans le roman], on n'affirme pas des vérités (scientifiques ou mythiques); on ne s'engage pas à donner une description des faits tels qu'ils sont en réalité.»¹⁸² Et si, comme la pensée philosophique, la pensée romanesque recherche une connaissance certaine, le sens final du roman est ailleurs, il est du côté du rire

¹⁷⁹ «Quand je dis "roman européen" je veux comprendre cet adjectif dans le sens husserlien : non pas comme une détermination géographique mais "spirituelle" qui englobe aussi l'Amérique ou, par exemple, Israël» (M. Kundera, «Ciel étoilé de l'Europe centrale», p. 236).

¹⁸⁰ H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 226-227.

¹⁸¹ M. Kundera, «Le discours de Jérusalem : le roman et l'Europe», *L'art du roman*, p. 194.

¹⁸² M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 13.

et de l'ambiguïté¹⁸³ dont se méfient souvent les disciplines d'allégeance rationnelle (philosophie ou sciences). Mais si cette remarque demeure valide lorsqu'on parle de philosophie traditionnelle, elle résiste moins bien, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, aux pressions exercées par les penseurs contemporains sur les normes de l'activité gnoséologique.

Si Kundera estime que la pensée et la littérature peuvent établir un dialogue réel et fertile, il attribue au roman des vertus particulières qui transcendent celles de la pensée philosophique. Le roman est essentiellement *romanesque* et ce sont ses propriétés exclusives, fondées sur l'ouverture et le pouvoir de l'imagination, qui accordent au romancier une «liberté quasi illimitée.»¹⁸⁴ Cette force créatrice du roman, tributaire de l'imagination et de l'originalité du romancier, permet à l'écrivain de se moquer des limites strictes des autres formes de discours pour mieux les intégrer au sein de son propre jeu. Mais comment, dans l'histoire de la pensée et de la littérature, cette rencontre des genres est-elle devenue possible ? C'est ce que le prochain chapitre entend élucider.

¹⁸³ Car l'humour «rend tout ce qu'il touche ambigu.» Octavio Paz cité par Kundera (M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 14).

¹⁸⁴ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 103.

CHAPITRE II

L'ART ROMANESQUE ET LA PHILOSOPHIE, CHRONIQUES D'UN CHASSÉ-CROISÉ

A - Mise au point

On l'a souligné à de nombreuses reprises, Kundera se montre réticent lorsqu'on accorde à son œuvre une étiquette trop «philosophique». C'est sans doute ce qui pousse plusieurs de ses commentateurs¹ à renoncer aux tentations d'interprétation trop philosophique que l'on voudrait faire de son œuvre littéraire. Cependant, il est impossible, comme le montrent les écrits de ces mêmes commentateurs, d'ignorer la proximité qui lie le travail de Kundera à celui des Husserl, Heidegger et Arendt, tous férus de phénoménologie². Comment expliquer ces paradoxes ? Peut-être veut-on opérer une ségrégation entre ces deux discours en limitant la pensée philosophique aux systèmes et aux syllogismes qui furent longtemps son apanage. On peut alors décrier toute appartenance de Kundera à la philosophie. Mais la philosophie n'est-elle encore aujourd'hui que cet amas pesant de contraintes qui furent si longtemps les siennes ? Ou ne s'est-elle pas au contraire laissée déconstruire et remodeler selon de nouvelles exigences qui lui permettent de prendre une forme plus allégée, voire plus mélodique³ ? Il faudrait savoir de *quelle* philosophie l'on parle, car il est évident qu'entre la dialectique hegelienne et la phénoménologie de Husserl, il existe un monde de différence, et que si

¹ Voir Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Eva Le grand, *Kundera ou la mémoire du désir* et Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*.

² E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 99, E. Le Grand, «Roman-variation ou les chemins de traverse» *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 125-172, Guy Scarpetta, *L'impureté et L'âge d'or du roman*, K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Y. Hersant, «Kundera chez les misomuses» et Gaëtan Brulotte, «Le roman de la pensée : autour de Kundera».

³ Ces propos de Kundera nous éclairent à propos de la visée mélodique qu'il souhaite conférer à la pensée : «à l'intérieur de [la] « grande composition », on trouve la virtuosité de la "petite forme" : dépouillement; concentration; caractère systématiquement aphoristique de la pensée. On est loin d'un long et difficile essai à la Broch, d'une longue réflexion ironique à la Musil; les réflexions ressemblent beaucoup plus à la poésie de Rilke ou de Valéry qu'à un essai philosophique» (M. Kundera, «Savoir rester dans l'essentiel. À propos de *Retours et autres pertes*, de Sylvie Richterova », p. 90-91).

Kundera n'a rien d'un hegelien, il assume une grande parenté avec le premier penseur de la phénoménologie.⁴

Il est possible de comprendre cette tension paradigmatique entre la littérature et la philosophie, inhérente à l'œuvre de Kundera, en examinant comment, à travers l'histoire récente de la philosophie et de la littérature, les frontières qui déterminaient ces deux genres se sont brouillées, voire estompées. Ainsi, ce que le postmodernisme appelle la «fin des grands métarécits», ou la disparition de la crédibilité qu'on accordait aux grands discours du passé fondés sur la logique ou sur la foi (philosophie, théologie, etc.), n'est-il pas justement ce qui permet à Kundera d'utiliser, avec ironie, les ressources de plusieurs discours sans se laisser prendre aux filets des dogmes de l'onto-théologie classique ?

Des velléités du discours philosophique traditionnel, Kundera rejette quatre éléments fortement liés les uns aux autres : l'abstraction, l'absence de personnages, l'oubli des situations humaines existentielles et l'esprit de sérieux. Mais la philosophie postmoderne, la philosophie d'après les grands récits, est-elle contrainte à se limiter aux us et coutumes de la pensée classique ? Il semble que ce soit justement l'inverse : la philosophie, grâce à la phénoménologie et au déconstructivisme⁵, s'est ouverte à la reconnaissance de multiples modes de savoir. Le but ultime, celui d'explorer «la vie intérieure de l'homme», comme le

⁴ Dans une entrevue avec Jean-Pierre Salgas, il affirmait lui-même : « j'ai lu Heidegger après *la Vie est ailleurs*, or, ce livre met déjà en œuvre une méthode phénoménologique. Plus que d'influence, il faudrait donc parler d'une parenté découverte après coup » (J.P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 16).

⁵ De Nietzsche à Derrida, tout un courant de la philosophie s'est évertué à «déconstruire» le carcan qui emprisonnait selon lui la pensée.

précise Kundera, ne profite-t-il pas justement de la mixité des genres et du décloisonnement des lieux d'interrogation ? C'est ce que nous entendons soutenir ici.

Notons, avant d'aller plus loin, que si Kundera semble parfois attiré par l'adjectif «phénoménologique» pour qualifier certains aspects de son travail⁶, il ne cesse de préciser que le roman entretient, à l'égard de la pensée et de l'esthétique, une relative autonomie. Citons ce commentaire de Kvetoslav Chvatik qui rappelle bien les deux mises sur lesquelles table la poétique kunderienne :

la première est la conviction que la *découverte*, la révélation d'un nouvel aspect de l'existence humaine, est une fonction fondamentale de la forme romanesque, la seule morale valable du roman. [...] La deuxième thèse centrale de la poétique de Kundera est celle de *l'autonomie du roman* en tant que forme artistique indépendante.⁷

Selon Kundera, le roman connaît, bien avant que la pensée ne la thématise, telle idée ou telle méthode d'interrogation que s'approprie, *a posteriori*, la philosophie. Sans vouloir accorder ici la primauté à l'un ou à l'autre, et estimant que les deux mondes s'interpellent et s'influencent continuellement et de façon plutôt confuse, notre intention sera plutôt de voir dans quelle mesure les essais de Kundera témoignent d'une proximité à l'égard de la pensée philosophique. En fait, nous analyserons, dans les prochaines sections, comment un appel tel que celui de Broch, qui voyait l'art romanesque - polyphonique et ouvert aux autres discours - comme le seul discours capable de prendre la relève de l'«éreinement» des autres grands discours⁸, a pu voir le jour et inspirer Kundera.

⁶ M. Kundera, *L'art du roman*, «Entretien sur l'art du roman», p. 50.

⁷ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 195-196.

⁸ Comme le souligne Kvetoslav Chvatik à propos de Broch (K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p.10).

Ainsi, avec l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler la postmodernité, les discours littéraire et philosophique, ont vu leurs frontières se brouiller et se modifier de façon spectaculaire. Cependant, si l'on cherche l'origine de ces bouleversements qui ont eu une influence considérable sur la pratique littéraire actuelle, il semble essentiel de remonter aux sources de cette pensée, c'est-à-dire au cœur des remises en question philosophique, esthétique, épistémologique et méthodologique proposées par les penseurs de la mouvance dite «phénoménologique». Afin de bien situer les enjeux qui guideront notre recherche, il faut d'abord rendre compte succinctement des rivalités séculaires qui firent des littéraires et des philosophes deux esprits opposés.

B- Pérennité d'un débat : philosophie et littérature, muthos et logos.

Dans la pensée occidentale, les discours philosophiques et littéraires⁹ ont entretenu, au cours des siècles, des relations complexes faites de moment d'attraction et de répulsion dont on ne peut fournir ici un compte rendu exhaustif. Nous nous contenterons plutôt ici d'en examiner les traits marquants afin de mieux cerner les bouleversements récents qui ont marqué l'opposition dynamique entre ces deux domaines de pensée. Afin de bien faire comprendre nos objectifs, présentons d'entrée de jeu la thèse que nous souhaitons défendre : grâce, entre autres, à l'apparition de la phénoménologie sur la scène philosophique, le statut ontologique de l'œuvre

⁹ Au cours de l'histoire de la pensée, l'art littéraire fut assimilé aux questions portant sur l'esthétique et sur la philosophie de l'art. Considérant le fait que les enjeux esthétiques et ontologiques des bouleversements dont nous souhaitons traiter ici sont similaires, nous considérons ces termes (art et art littéraire) comme *correspondants*.

d'art et de l'œuvre d'art littéraire a été considérablement modifié. Littérature et philosophie ne sont désormais plus incompatibles. Au contraire, elles voient les limites de leurs champs d'investigation respectifs se troubler. La ségrégation des disciplines s'estompe. Les vieilles hiérarchies s'effondrent et la littérature retrouve aux yeux des penseurs une dignité nouvelle. Ils seront nombreux à profiter de cette réconciliation : les penseurs de l'absurde et les existentialistes se proposent de jouer les deux cartes à la fois; Derrida brouille, au sein même du discours philosophique, les antinomies instaurées par le *logos* traditionnel; Broch, Musil et Kundera proposent des thèses sur le roman inspirées de Husserl et de Heidegger et rédigent des romans où les genres (pensée et littérature) se mélangent joyeusement. C'est la célébration de la transgression des frontières et du règne de l'hétérogénéité.

Mais comment les frontières de ces deux discours sont-elles parvenues à tant de porosité ? Une remarque dirigera notre recherche. Curieusement, l'intention qui oriente les efforts des écrivains et des philosophes que nous avons mentionnés (Sartre, Camus, Derrida, Musil, Broch, Kundera) se retrouve au cœur des débats qui ont déchiré, au cours des siècles, les littéraires et les philosophes. Énonçons ce problème fondamental sous la forme d'une question : comment saisir et comprendre le monde et les hommes qui l'habitent par le discours ? Cette interrogation fait problème dans la mesure où la littérature et la philosophie proposèrent, au cours de l'histoire, des réponses divergentes, voire opposées. Traditionnellement, pour la philosophie, la raison et la logique comptent d'abord. Pour la littérature, c'est surtout l'organisation formelle et stylistique de la pensée qui est digne d'intérêt. Évitions immédiatement tout malentendu en rappelant que la littérature ne fait pas fi du sens mais que, historiquement, elle a d'abord valorisé la mise en forme de ce sens.

1 - Origine et nature de la scission entre la poésie (littérature) et la philosophie

Comment se sont donc instituées, au cours des siècles, ces relations mouvantes entre le monde de la pensée et celui de la «poésie»¹⁰ ? L'origine de la dichotomie entre les discours littéraire et philosophique serait à chercher dès la naissance de la philosophie en Grèce, au V^e siècle avant notre ère. Selon Marc Sherringham, la philosophie apparaît lorsque «l'être devient un problème pour la pensée»¹¹. Il en a été ainsi de la fondation de la pensée à Athènes. C'est Platon qui, en imposant le *logos* philosophique comme moyen d'accès à la vérité de l'être et des «Idées», c'est-à-dire au vrai, au bien, au beau et au juste, a condamné les autres discours (à l'exception des mathématiques) comme appartenant au monde trompeur de la caverne, de l'imitation (de la *mimésis*) et de la simple *doxa* (c'est-à-dire de l'opinion). Le poète n'est qu'un imitateur d'apparences (donc d'imitations)¹² : il reproduit les apparences du monde sensible qui ne sont elles-mêmes que les copies des Idées intelligibles. L'art n'est qu'une copie mimétique des apparences, alors que la vraie beauté réside tout entière dans l'Idée. Le poète ne possède aucun savoir, ne connaît rien ni de la vérité ni de la beauté¹³.

¹⁰ Encore une fois, nous entendons le terme poésie au sens large de technique de création littéraire à l'origine du discours littéraire, comme le soulignait J. Milly : «Les particularités littéraires relèvent d'un faire de leur auteur, d'une *poiétikè tekne* (technique de fabrication) selon la formule des Grecs, d'une *poétique* au sens où l'entendait Valéry» (J. Milly, *Poétique des textes*, p. 4).

¹¹ M. Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, p. 37.

¹² Platon, *La république*, 597 e, p. 362.

¹³ Platon, *La république*, 602 a, p. 366.

Les conséquences de cette évaluation seront inéluctables dans la construction théorique de la Cité idéale platonicienne. Seront particulièrement dénigrés, par cette philosophie naissante, les poètes et autres fabulistes qui, non contents de tenir un discours sur la seule apparence des choses, avouent d'emblée que leurs discours ne sont que des constructions fictives relevant de l'imagination et de l'inspiration. Sont donc rejetés, avec le *muthos* (le mythe), trompeur et inducteur de passions néfastes, tous les poètes et autres imitateurs qui se rabaisent pour plaire à la majorité. Cet extrait de *La république* en témoigne :

Si donc un homme en apparence capable, par son habileté, de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes, nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable; mais nous lui dirions qu'il n'y a point d'homme comme lui dans notre cité et qu'il ne peut y en avoir; puis nous l'enverrions dans une autre ville.¹⁴

Seront donc bannis de la Cité les fabulistes, les comiques, les tragédiens et même le vénérable Homère. La naissance du discours philosophique coïncide avec le dénigrement de la poésie comme discours inutile, artificieux, voire factieux. En résultera une «compartimentation» des modes de savoir qui deviendra l'un des traits marquants de l'histoire du discours philosophique. Aristote en sera le principal instigateur. En effet, suivant et corrigeant Platon, il distingue trois niveaux d'activité humaine : la théorie (la pensée), la *praxis* (l'action) et la *poésis* (le produire ou le reproduire). Pour Platon, la philosophie est en possession de la vérité de l'Idée, qu'il s'agisse du vrai, du juste ou du beau, ce que ne peuvent atteindre les autres discours. Pour Aristote, l'activité théorique, qui n'a pas affaire à la matière, est nettement supérieure aux activités poétique et technique qui ne font que reproduire une série de règles de fabrication¹⁵. On peut conclure que le philosophe grec attique, parce qu'il connaît la vraie nature de l'être, s'érige

¹⁴ Platon, *La république*, 398 a, p. 149.

¹⁵ M. Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, p. 64.

lui-même en juge de la création artistique. Cette domination de la pensée philosophique sur la production artistique continuera de hanter la pensée occidentale pendant tout le Moyen Âge.

2 - La subjectivité moderne

À partir de la modernité cartésienne, qui renverse la métaphysique classique, se dresse le spectre de la subjectivité et du solipsisme de l'ego. L'art et la philosophie voient leur statut modifié par l'apparition d'un nouveau facteur déconcertant : la difficulté de contact entre le sujet et le monde, et l'apparition du goût personnel en matière de pensée de l'art. Les sujets modernes du cartésianisme, du kantisme et de tant d'autres philosophies du sujet, se retrouvent donc isolés et ne disposent plus que de leurs propres facultés subjectives pour connaître le monde. Celui-ci est alors livré à la totalité des subjectivités individuelles qui tentent de le saisir. Mais qu'est-ce qui assure au sujet moderne que ses facultés lui dévoilent la véritable nature du monde et des choses ? Le doute s'installe.

En art, le problème prend la forme suivante : le spectateur, celui qui tente de penser la beauté ou la valeur de l'œuvre, est pris lui aussi dans les rets de sa propre subjectivité. Comment juger, si l'on ne possède aucune certitude en ce qui concerne l'être du beau ? L'art devient une matière de goût. Kant, Hegel et tout l'idéalisme allemand tenteront de vaincre cet isolement d'un sujet qui ne connaît plus les choses mais les voit s'ajuster à la domination de sa raison. C'est contre cette emprise de la raison que réagiront tant Nietzsche, puis la phénoménologie et le

structuralisme¹⁶, pour qui le rationalisme et la science moderne, qu'ils débouchent sur un idéalisme ou sur un positivisme étroit, sont incapables de pénétrer la réalité et d'appréhender la complexité du monde. Pour plusieurs tenants de ces courants de pensée, les arts, et l'art littéraire en particulier, deviendront des modèles de compréhension qui intègrent une pluralité de phénomènes souvent contradictoires échappant au règne du *logos* philosophique. Pour Robert Detweiler, le structuralisme et la phénoménologie partagent cette même lutte contre l'étroitesse du *logos* philosophique traditionnel fermé sur des catégories abstraites. Pour ceux-ci, il faut reconnaître que

wanted logic often cannot do justice to the infinite complexity and subtlety of language and to the text composed of this intractable language, so that one must enter into an imaginative struggle with language rather than trying to discipline it through uncompromising categories.¹⁷

C'est sur cette critique de la rationalité moderne, rationalité qui scinde la pensée et le monde¹⁸ en deux entités distinctes, que s'élaborent les pensées nietzschéenne et phénoménologique, non seulement comme des philosophies de l'art, mais aussi et surtout comme des réflexions fondamentales sur la société et la pensée occidentales. Ce faisant, ces courants de pensée proposeront des bouleversements philosophiques, épistémologiques, méthodologiques, voire ontologiques, qui modifieront notre perception du monde et de l'activité créatrice.

¹⁶ Voir R. Detweiler, *Story, Sign and Self. Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methods*.

¹⁷ R. Detweiler, *Story, Sign and Self. Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methods*, p. 3.

¹⁸ Voir R. Maglolia, «Like the Glaze on a Katydid-Wing: Phenomenological Criticism», p. 103.

3 - Nietzsche

Il faut attendre Nietzsche et ce qu'il est convenu d'appeler le «renversement» des valeurs chrétiennes et platoniciennes pour voir se modifier l'antinomie entre l'art et la philosophie. Cette rupture naît d'une véritable transformation de la conception du monde et de la réalité phénoménale. Ce bouleversement modifie aussi la conception des rapports qu'entretiennent les créateurs avec l'univers et les phénomènes. Faisant basculer la vérité du côté de l'apparence et des clairs-obscur, Nietzsche sonne le glas de «l'onto-théologie» platonicienne. Son célèbre «Dieu est mort» signifie essentiellement que les absolus sur lesquels se fondaient tant la métaphysique occidentale que la théologie classique sont inaccessibles. Le monde transcendant des idées est un leurre, et la dictature de la raison un fourvoiement. Le monde, tel qu'il nous apparaît, et le corps, lieu des passions et des désirs, cessent d'être dévalorisés. Quant à l'art, jeu de la beauté des apparences, des passions individuelles et des vérités sensibles, il retrouve une dignité perdue. Pour Nietzsche, c'est dans l'art, comme accomplissement de la *Volonté de puissance* du *Surhomme* qui se crée lui-même, qu'advient «la révélation de la vérité de l'être»¹⁹. C'est pourquoi la «forme» dans laquelle se présente la pensée a tant d'importance pour Nietzsche. C'est aussi pour cette raison que l'on considère parfois Nietzsche comme un simple penseur plutôt que comme un véritable «philosophe» : rejetant l'esprit de système, pesant et fastidieux, il demande à la pensée d'être plus attentive à la forme souple et indocile de ce qui est. Cette conviction, plusieurs des penseurs de la mouvance phénoménologique la partageront.

¹⁹ M. Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, p. 248.

Mais alors, sur quoi repose la vérité nietzschéenne ? Sur des métaphores, dont on oublie généralement qu'elles ne sont que des métaphores. Quel est le statut de la philosophie si elle ne repose, elle aussi, que sur les sédiments de métaphores auxquelles on a attribué une validité d'usage ? Pour Nietzsche, comme pour Derrida plus tard, si on retourne à l'origine de ces métaphores, on réalise que la «philosophy is [just] one more literary genre.»²⁰ Cette lecture de Nietzsche dévoile l'un des présupposés majeurs des révolutions philosophiques du XX^e siècle : la philosophie ne domine plus les normes du jugement esthétique, il faut qu'elle se défasse de sa fausse suprématie sur l'art littéraire et qu'elle redevienne ce qu'elle doit être : l'expression des sens de l'être.

C - Aperçu historique des développements de la philosophie contemporaine

L'art littéraire et la philosophie n'ont cessé, à travers l'histoire, d'esquisser les frontières respectives de leur pensée et de leurs méthodes en s'interpellant et en s'opposant l'un à l'autre. Historiquement, en cherchant à se distinguer, ces discours ont trouvé à se définir par la négative. Hormis certains aspects du travail des Rabelais, Rousseau, Diderot, Voltaire, Goethe, Hölderlin, Balzac ou Flaubert²¹, il faut attendre le XX^e siècle pour retrouver, chez les existentialistes et les écrivains de l'absurde, l'ambitieuse volonté de concilier pensée et littérature. Pour Jean-Yves Tadié, c'est la pression «de l'histoire [qui] oblige le romancier à penser», car l'«ampleur des

²⁰ Bernd Magnus, Stanley Stewart et Jean-Pierre Mileur, *Nietzsche's Case. Philosophy as / and Literature*, p. 15.

²¹ J.-Y. Tadié, «La pensée et le roman», *Le roman au XX^e siècle*, p. 181.

dramas vécus au XX^e siècle empêche les écrivains de s'enfermer dans leur tour d'ivoire»²².

Kundera s'interroge aussi sur ces transformations majeures qui ont marqué le roman moderne :

En entrant dans l'époque de l'art moderne, le roman a connu un changement global d'orientation esthétique. Rien n'est plus difficile que de définir ce changement [...]; moi, je dirais : la question fondamentale que l'art du roman pose au monde s'est alors déplacée des interrogations psychologiques aux interrogations existentielles.²³

Ainsi, on pourrait penser que ce siècle de doutes, remettant en question tant la valeur de l'art littéraire que celui de la représentation, poussera les écrivains à aller chercher du côté de la philosophie une nouvelle crédibilité et de nouvelles pistes de recherche. Sartre, attaché à saisir, dans ses œuvres narratives, «la signification existentielle cachée des situations humaines fondamentales»²⁴, aspirait à être à la fois Stendhal et Spinoza²⁵, et c'est la découverte de la phénoménologie de Edmund Husserl qui lui fournira la justification et les moyens de réaliser son ambitieux projet. Cependant, comme le rappellera Kundera, Sartre, qui subordonne l'art à la pensée²⁶, ce «n'est pas Broch qui, lui, avait su assimiler la phénoménologie, sans rien perdre de ses capacités romanesques.»²⁷ En fait, on peut retracer l'origine des décloisonnements modernes entre la littérature et la philosophie selon deux moments : le premier est lié «à l'éclatement des formes, à la mort du classicisme et du réalisme»²⁸ en littérature. La conséquence de cette première mutation :

²² J.-Y. Tadié, «La pensée et le roman», *Le roman au XX^e siècle*, p. 175.

²³ M. Kundera, «Questions et réponses», p. 25.

²⁴ M. Kundera, «Questions et réponses», p. 25.

²⁵ B. Denis, *La littérature et la philosophie en transaction : Sartre et l'usage romanesque de l'intentionnalité husserlienne*, Conférence prononcée à L'Université de Montréal, 19 février 1998.

²⁶ M. Kundera, «Questions et réponses», p. 26.

²⁷ J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 16.

²⁸ J.-Y. Tadié, «La pensée et le roman», *Le roman au XX^e siècle*, p. 175.

dans un roman en morceaux on peut tout mettre, y compris des idées, des exposés philosophiques [...]. Le roman, jadis genre secondaire, inférieur, devient impérialiste et participe de plusieurs genres à la fois - essai, fiction, poème.²⁹

Le second moment de cette transformation est tributaire, entre autres, de l'avènement d'une nouvelle philosophie, la phénoménologie, qui, lorsqu'elle deviendra phénoménologie existentielle, s'ouvrira à une nouvelle reconnaissance de statut de l'œuvre d'art littéraire. Kundera parle d'ailleurs, dans une entrevue accordée en 1984, des innovations apportées par la phénoménologie :

Mon intérêt tout particulier pour la phénoménologie vient de ce qu'elle est le point de rencontre de la philosophie et du roman. Elle est la philosophie des choses qui sont évidentes avant que la science ne les mathématise. Elle s'intéresse à l'existence, au "lebenswelt", au monde concret dans lequel nous vivons.³⁰

Kundera profitera donc de l'évolution de la pensée philosophique : sans ces fléchissements imposés à une discipline parfois trop hermétique, il aurait été ardu de réclamer, pour le roman, un véritable statut gnoséologique. Comment en effet affirmer que la connaissance est la seule morale du roman, comme le fait Kundera, si l'on refuse de reconnaître la valeur concrète de l'expérience humaine ? C'est, essentiellement, ce que tentera de faire la phénoménologie : réhabiliter l'intérêt philosophique pour la vie concrète de l'homme. Charles Taylor résume ainsi les enjeux des nouveaux débats philosophiques du siècle :

The kind of move, which brings philosophers together with artists and critics in an attempt to recover what has been suppressed and forgotten in the conditions of experience, has been repeated many times in the twentieth century. [...] And the banner under which Husserl sailed, 'phenomenology', has been

²⁹ J.-Y. Tadié, «La pensée et le roman», *Le roman au XX^e siècle*, p. 175-176.

³⁰ J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 17.

appropriated for the distinct but parallel enterprises of Heidegger and Merleau-Ponty [...].

Each one of these moves has been accompanied, for those who took part in them, by the same sense of exhilaration that Hulme felt. This comes from the retrieval of the lived experience or creative activity underlying our awareness of the world, which had been occluded or denatured by the regnant mechanistic construal. The retrieval is felt as a liberation, because the experience can become more vivid and the activity unhampered through being recognized, and alternatives open up in our stance towards the world which were quite hidden before.³¹

Les prochaines sections s'attarderont à faire ressortir les détails de ces grands bouleversements qui marquèrent la pensée du siècle et qui eurent une influence considérable tant sur la philosophie que sur nombre de disciplines artistiques.

1 - Husserl et la phénoménologie

Quels changements majeurs les théories de Husserl provoquèrent-elles sur la conception du rôle de l'art et de la littérature comme moyens de compréhension du monde moderne ? Quelle influence les théories du maître morale eurent-elles sur les créateurs du XX^e siècle ? Afin de mieux situer l'évolution de la pensée et de l'esthétique contemporaine, donnons d'abord quelques indications sur la nature du projet de la phénoménologie tel qu'il fut élaboré par Husserl, car c'est véritablement du programme initial de Husserl, largement transformé et bonifié par ses successeurs, que naîtront de véritables dialogues entre phénoménologie et littérature.

³¹ C. Taylor, *Sources of the Self*, p. 460.

La tâche de la phénoménologie fut ainsi fixée par Husserl : il s'agit essentiellement d'aller «aux choses elles-mêmes»³². Cet impératif de retour à l'origine s'impose non seulement comme un but à atteindre mais d'abord et avant tout comme une méthode. En effet, pour les partisans de la phénoménologie, on ne peut comprendre cette pensée qu'en la pratiquant «de l'intérieur»³³. La phénoménologie s'assimile donc d'abord à une démarche visant à «traiter les problèmes philosophiques par la description des grands types d'expériences humaines»³⁴. En questionnant la nature de l'expérience humaine et les choses avec lesquelles celle-ci entretient un commerce, la phénoménologie tente de dénouer la double impasse de la métaphysique classique et de la subjectivité moderne. Ses investigations sont soutenues par un postulat : «la description du vécu de quelque chose peut nous faire accéder au sens de cette chose»³⁵.

En conséquence, l'attitude phénoménologique consiste à se pencher sur la chose même, sur l'expérience, sur les vécus, et non sur leurs *a priori*, pour mieux les connaître. La phénoménologie prescrit comme tâche à la philosophie «la mise en lumière de l'apparaître et de sa signification, en se détournant de toute prise de parti sur l'existence de ce qui apparaît [...], donc en s'abstenant de toute thèse métaphysique sur la nature de ce qui existe»³⁶. Pour que se dévoile la vérité de la chose, il faut suspendre son jugement, mettre le cours du monde usuel entre parenthèses et observer l'apparition du phénomène tel qu'il se présente ou se constitue pour nous. Là réside le sens premier du mot phénomène, en grec «φαινόμενον» : ce qui se montre, ce qui apparaît.

³² E. Husserl, *Recherches logiques I*, p. 167.

³³ R. Detweiler, *Story, Sign and Self. Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methods*, p. 15.

³⁴ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 5.

³⁵ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 5.

³⁶ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 6.

Husserl réhabilite les phénomènes en révisant la notion, héritée de Brentano, d'«intentionnalité». Pour Husserl, tout contenu de conscience vise quelque chose (de réel ou d'abstrait). Le sens ou la signification d'un contenu de conscience réside dans cette intention vers quelque chose qui lui est extérieur. Ce qu'on retient essentiellement du concept d'intentionnalité, c'est que la conscience est toujours *visée de* quelque chose et que, conséquemment, elle possède toujours un objet intentionnel. Husserl, dans les *Recherches logiques*, élabore la thèse «selon laquelle la vérité, de quelque ordre qu'elle soit, est en son fond une présentation d'une signification. Cette présentation s'accomplit par l'intuition, que Husserl qualifie alors de "donatrice originaire".»³⁷ Notons que l'intuition consiste en la mise en présence pour la conscience de son objet intentionnel. La conscience peut viser deux types d'objets : les choses et les vécus³⁸ (*Erlebnisse*). Les choses se donnent à la conscience par «esquisses»³⁹, graduellement, jamais totalement, comme le voudrait le *cogito* cartésien⁴⁰. Les contenus de conscience qui visent des objets du monde extérieur à la conscience (la pensée d'une table, par exemple) parviennent à une forme de «remplissement» lorsqu'ils rencontrent, dans le monde, l'objet vers lequel ils tendent⁴¹. «Le vécu, précisait Husserl, c'est la visée-du monde, le monde lui-même c'est l'objet intentionné.»⁴² Cependant, les contenus de conscience qui tendent vers d'autres contenus de conscience (la recherche d'un souvenir, l'évocation d'un sentiment) se

³⁷ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 16.

³⁸ «Le psychique n'apparaît pas; il est "vécu"». (Q. Lauer, «Introduction», in Edmund Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, p. 14).

³⁹ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 18.

⁴⁰ «En réalité, l'identité physique de l'objet n'est intelligible qu'à partir des actes dans lesquels l'objet est présenté, ce qui veut dire qu'un objet n'est objet que parce qu'il est visé par une conscience» (Q. Lauer, «Introduction», in Edmund Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, p. 15).

⁴¹ Quand «un vécu "se rapporte" à un objet qui doit être distingué de lui-même, comme par exemple la perception externe se rapporte à l'objet perçu, [...] alors, cet objet n'est pas vécu ni conscient au sens qu'il convient de déterminer ici, mais justement perçu, nommé, etc.» (E. Husserl, *Recherches logiques III*, p. 151).

⁴² E. Husserl, *Recherches logiques III*, p. 190.

remplissent d'une façon bien différente et peuvent procurer une «intuition» du contenu visé. «Dans ce sens, ce que le moi ou la conscience vit est précisément son vécu. Il n'y a pas de différence entre le contenu vécu ou conscient et le vécu lui-même»⁴³. Ainsi, les *vécus* ou les *phénomènes* peuvent (s'il font l'objet d'une intuition) se donner à nous et faire l'objet d'une évidence. L'évidence «est alors cette conscience qui ne fait vraiment que voir, que saisir directement et adéquatement "en personne", qu'il ne s'agit de rien d'autre que de l'adéquate présence-en-personne»⁴⁴. Pour Husserl, si «les phénomènes eux-mêmes ne nous apparaissent pas, [mais] sont vécus», alors «*phénomène* (Erscheinung)» est le nom donné «au vécu en quoi réside l'apparaître (Erscheinen) de l'objet [...], mais aussi à l'objet apparaissant comme tel.»⁴⁵

Conséquence de ces réflexions sur le vécu et sur l'intentionnalité, l'analyse des vécus ou phénomènes nous donne accès à un pan du sens de ce qui est. Lorsqu'il élabore *La vie est ailleurs*, Kundera songeait justement à produire une phénoménologie de l'attitude lyrique, mais en utilisant les matériaux du roman, c'est-à-dire qu'en suivant certaines des pistes de recherches lancées par Husserl, le romancier entendait se pencher sur les vécus qui caractérisent l'attitude lyrique⁴⁶. *La vie est ailleurs* est donc «un essai de faire, par les moyens du roman, une description phénoménologique de ce qui est l'attitude lyrique, la conception lyrique du monde.»⁴⁷ Ici, les conceptions théoriques de Husserl viennent s'intégrer pratiquement aux visées littéraires de Kundera : découvrir le mystère de l'existence humaine.

⁴³ E. Husserl, *Recherches logiques III*, p. 151.

⁴⁴ E. Husserl, *L'idée de la phénoménologie*, p. 84.

⁴⁵ E. Husserl, *Recherches logiques III*, p. 148-149.

⁴⁶ Ainsi, après avoir fait de longues recherches sur le lyrisme afin de créer *La vie est ailleurs*, Kundera avoue avoir «un moment pensé écrire une phénoménologie de la poésie, en marge de ce roman». (J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 17).

⁴⁷ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 30.

Pour comprendre le monde et les choses, la phénoménologie de Husserl dépasse l'analyse, toujours partielle, des choses, pour se consacrer à l'examen interne, si l'on peut dire, des vécus. Incidemment, pour Merleau-Ponty, la phénoménologie sera :

une philosophie pour laquelle le monde est toujours «déjà là» avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naif avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. C'est l'ambition d'une philosophie qui soit une «science exacte», mais aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde «vécus». ⁴⁸

En se penchant sur l'analyse et sur la compréhension des vécus, la phénoménologie réhabilite le concret, le corporel et le quotidien comme étant dignes d'une attention philosophique. Pour Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty, le monde (le *Lebenswelt*, le «monde-de-la-vie») constitue ce lieu «pré-objectif» dans lequel la conscience est toujours impliquée d'avance. Le *Dasein* heideggerien (ou l'être de l'homme selon la terminologie heideggerienne) est toujours «déjà là», impliqué par ce monde qui lui est coextensif, qui le précède et qui le découvre en situation. L'être de l'homme, c'est d'être-là, dans le monde, d'être ce *Da* (là) *sein* (être) projeté dans le monde et dans l'existence.

The whole human being is «being-in-the-world» (*in der Welt sein*), a reciprocal relation of subjectivity and world. The human being "is there" (*Dasein*) in the world and feels thrown there ⁴⁹.

Pour Merleau-Ponty, l'intentionnalité relève de la «co-présence» de la conscience, du corps et du monde qui s'imbriquent les uns dans les autres. Merleau-Ponty commentait ainsi les concepts d'intentionnalité et de *Lebenswelt* de Husserl : «Le monde est non pas ce que je pense,

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. I.

⁴⁹ R. Maglolia, «Like the Glaze on a Katydid-Wing: Phenomenological Criticism», p. 104.

mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable»⁵⁰. Le monde est toujours là parce qu'il constitue notre propre revers, le revers de la condition même de notre présence au monde⁵¹. Le *Lebenswelt*, c'est le monde premier, le monde «préréflexif» sur lequel se constitue la raison scientifique. Dans ce qu'il est convenu d'appeler la *Krisis* (*La crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale*), Husserl constate que la science, obnubilée par ses opérations abstraites et ses manipulations opératoires, a perdu de vue ce monde brut et opaque où s'entremêlent indistinctement l'objectif et le subjectif, le corps et le monde, le sujet et autrui. Le but de la philosophie, qui doit contrer l'affaissement de la culture européenne basée sur l'«idéal philosophique grec d'autocompréhension»⁵² aujourd'hui oublié, est donc de redécouvrir ce monde de l'évidence et de la donation originelle sur lequel se fondent, non seulement la science et la raison, mais aussi toute la culture humaine⁵³. C'est aussi ce que réclame Kundera lorsqu'il amorce son ambitieux *Art du roman* :

Élevé jadis par Descartes en « maître et possesseurs de la nature », l'homme devient une simple chose pour les forces (celles de la technique, de la politique, de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent. Pour ces forces-là, son être concret, son «monde de la vie» (*die Lebenswelt*) n'a plus aucun prix ni aucun intérêt : il est éclipsé, oublié d'avance.⁵⁴

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. XI-XII.

⁵¹ Voir R. Detweiler, *Story, Sign and Self. Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methods*, p. 9.

⁵² P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 43.

⁵³ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 42-44.

⁵⁴ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 18.

2 - L'attitude phénoménologique et la réhabilitation de l'art

Pour la phénoménologie, il faut retrouver ce monde originaire qui donne sens à la conscience et, à cet égard, comme le répétera inlassablement Merleau-Ponty, la peinture ou la littérature sont aussi aptes que la science ou la philosophie à découvrir la riche complexité du monde. C'est que la philosophie et la science ont souvent tendance à oublier la présence fondamentale du monde et des choses auprès de l'homme, afin d'en fournir une explication à distance, une théorie de «survol». Pour la phénoménologie, il faut revenir, par la pensée, par la littérature ou par tout autre exercice d'expression, à cette donation originelle du sens et du monde qui fonde notre existence. Là se trouve, pour la phénoménologie, la tâche originelle d'interrogation et de description⁵⁵ que la philosophie et la science ont négligée et que l'art et la véritable pensée ressuscitent pour nous. Le plaidoyer de Merleau-Ponty est sans équivoque :

Il faut que la pensée de science - pensée de survol, pensée de l'objet en général - se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps [...]. Dans cette historicité primordiale, la pensée allègre et improvisatrice de la science apprendra à s'appesantir sur les choses mêmes et sur soi-même, redeviendra philosophie...

Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir.⁵⁶

Ces considérations mettent en relief la nature des orientations philosophiques et méthodologiques de la phénoménologie. Résumons quelques-unes de ces thèses : la vérité ne réside ni dans un monde des idées transcendantales ni dans le règne d'une subjectivité de survol,

⁵⁵ R. Detweiler, *Story, Sign and Self. Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methods*, p. 11.

⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 12-13.

mais dans l'entrelacs qui se noue entre l'homme et le monde. Les objets sur lesquels doit se pencher la réflexion philosophique ne sont plus des entités qui lui sont étrangères et qu'elle contemple comme un pur esprit désincarné. Au contraire, il s'agit de retrouver nos vécus, notre propre foyer de vérités⁵⁷. Les moyens pour rendre compte de ce nœud infini de recoupements et d'enchevêtrements qui s'instaurent entre l'homme, les choses et le monde, ne sont plus l'apanage exclusif de la *ratio* philosophique et de la raison scientifique. Au contraire, tout ce qui fait signe vers ce tissu de sens et de déraison que représente notre présence au monde fait advenir un pan de l'être et de sa vérité. Se trouve donc aboli, par ces affirmations épistémologiques, le primat des sciences pures et de la pensée sur la *doxa*⁵⁸ et sur les autres modes de pensée.

Pourquoi parler ici de pensée ? Parce que l'art, comme la philosophie ou la littérature, fait signe vers le mouvement inlassable qui s'instaure entre l'homme et le monde, mouvement qui ne résout jamais mais qui s'exprime, qui s'évoque et qui peut toujours être questionné, que ce soit par l'art ou par l'interrogation philosophique. C'est pour cette raison que Merleau-Ponty, chez qui s'enchevêtrent inextricablement pensée et expression, parle des arts visuels en termes de «pensée muette» : parce qu'eux aussi interrogent ce fond brut de l'être sur lequel nous fondons nos discours. Pour la phénoménologie, et c'est le constat à partir duquel s'élabore la *Krisis*, il est indispensable que nos discours sur l'homme et le monde fassent sens pour nous. Cependant, sur «la détresse de notre vie», la science européenne «n'a plus rien à nous dire»⁵⁹. Il faut donc que la pensée ravive notre expérience originnaire du monde et des choses et donne sens à notre existence. Et à ce titre, la phénoménologie est essentiellement une activité de compréhension du sens des

⁵⁷ Voir M. Merleau-Ponty, «Avant-propos», *Phénoménologie de la perception*, pp. I - XVI.

⁵⁸ «Husserl réhabilite la *doxa* en exhibant le rôle du monde de la vie dans la constitution du monde de la science» (P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 41.)

⁵⁹ E. Husserl, *La Crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale*, in P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 36.

choses et du monde tels qu'ils apparaissent à notre conscience. L'essence de la phénoménologie, c'est de comprendre comment le sens prend forme, en conséquence de quoi toute pensée qui montre la vivacité de ce sens qui germe en nous ravive les questions oubliées par une métaphysique que son propre devenir a aveuglée. Le roman, tel que le conçoivent Kundera et Broch, est donc lui aussi en mesure de raconter, à l'instar de la philosophie phénoménologique, ce que nous sommes, ce qui nous entoure :

La «passion de connaître» (celle que Husserl considère comme l'essence de la spiritualité européenne) s'est alors emparée de lui [du roman] 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.⁶⁰

De ce qui précède, nous pouvons retenir que Husserl, le père de la phénoménologie, a ouvert la brèche à une forme de compréhension de l'homme et du monde qui ne relève plus uniquement de la logique philosophique ou de la manipulation scientifique. Les frontières entre les potentialités de connaissance de l'art, de la science et de la philosophie se sont trouvées affaiblies par les exigences de la méthode de questionnement de Husserl. Voyons maintenant quel impact ces perturbations de l'ordre traditionnel du discours ont eu sur la pensée phénoménologique de l'art littéraire.

⁶⁰ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 20.

D - Le nouveau rôle de l'œuvre d'art

Nous venons de le constater : les impératifs de la phénoménologie, telle que l'ont conçue nombre de ses instigateurs, ont entraîné une réévaluation du statut de la pensée, de l'œuvre d'art et de l'œuvre d'art littéraire. Mais qu'en est-il plus exactement de l'impact de ces transformations sur les conceptions contemporaines de l'art et de la littérature ?

1 - Topographie de l'influence de la phénoménologie

La phénoménologie a influencé plusieurs penseurs et théoriciens de la littérature. Ingarten suivit de près les recommandations de Husserl afin d'élaborer une phénoménologie de *L'œuvre d'art littéraire*⁶¹. Heidegger, élève et critique de Husserl, jeta les bases d'une réflexion phénoménologique sur le statut de l'œuvre d'art⁶², sur l'histoire de l'art et sur la nature de la poésie, qui lui permit de conceptualiser, à nouveaux frais, quelques-unes des thèses élaborées dans son œuvre majeure, *Être et temps*. Merleau-Ponty⁶³, hanté par le primat de la corporéité et par le phénomène originel de la perception, remit en question les conceptions classiques de la peinture et de la littérature dans une phénoménologie où la pensée et le sens ne se déploient que dans et par les méandres du langage. Derrida, commentateur majeur de Husserl et de Heidegger⁶⁴, brouilla les exigences de la phénoménologie en s'appropriant et en trafiquant

⁶¹ Voir R. Ingarten, *L'œuvre d'art littéraire*.

⁶² M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part; Acheminement vers la parole*.

⁶³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception; L'œil et l'esprit; Le visible et l'invisible; Sens et non-sens; Signes; La prose du monde*.

⁶⁴ Voir J. Derrida, «Introduction» in E. Husserl, *L'origine de la géométrie; La voix et le phénomène; L'écriture et la différence; Heidegger et la question*.

certains des grands thèmes de la pensée de ses maîtres (déconstruction, etc.). Ricœur⁶⁵ procéda à une lecture attentive et comparative des traditions phénoménologique et structuraliste pour élaborer une réflexion nuancée sur la littérature. Gadamer⁶⁶ a tenu compte du jeu qui s'instaure entre le lecteur et le texte littéraire pour construire son herméneutique phénoménologique, largement inspirée de certains postulats développés par Husserl et Heidegger⁶⁷. À sa suite, Jaus et Iser s'attaquèrent, en suivant les prémisses ouvertes par la première phénoménologie, à l'étude de l'esthétique de la réception de l'œuvre littéraire. Broch⁶⁸, romancier mais aussi commentateur des philosophes, proposera un statut supérieur pour le roman dont la valeur gnoséologique dépasserait même celle de la philosophie⁶⁹. Enfin, Kundera, lecteur de Husserl et de Heidegger, tentera lui aussi de donner au roman une nouvelle forme, tout en lui confiant la tâche de contrer la crise de la grande culture européenne⁷⁰.

2 - Phénoménologie et littérature

Comment s'articulent les considérations de ces tenants de la phénoménologie au sujet de la littérature ? Notons d'abord que la majorité des penseurs de la mouvance phénoménologique assimilent les efforts de la philosophie et de la littérature : toutes deux cherchent, dans et par le

⁶⁵ P. Ricœur, *Temps et récit* (3 vol.); *La métaphore vive*.

⁶⁶ H. G. Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*.

⁶⁷ R. Maglolia, «Like the Glaze on a Katydid-Wing: Phenomenological Criticism», p. 105.

⁶⁸ H. Broch, *Création littéraire et connaissance. Essais*.

⁶⁹ Voir K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 10 (On peut cependant affirmer que Broch remet en cause, ultérieurement, cette primauté de l'art romanesque sur le penser philosophique et sur l'action politique. Les romans devinrent pour lui «insuffisants». Voir à ce sujet J.-P. Bier, *Hermann Broch et La mort de Virgile*, p. 18 - 21, et T. Ziolkowski, *Hermann Broch*).

⁷⁰ Qu'il appelle lui-même, à la suite de Cioran, la société du roman. Voir *L'art du roman* qui s'ouvre sur une réflexion sur Husserl et Heidegger.

langage, à saisir un pan de l'être et du monde. Comme nous le verrons, la phénoménologie s'est longuement penchée sur le phénomène du langage, qui apparaît comme un aspect incontournable de l'existence humaine et qui donne à la pensée toute sa substance concrète. Ce faisant, la phénoménologie a contribué à faire du langage un des axes majeurs de la réflexion philosophique contemporaine.

Comprendre la littérature, pour Heidegger, c'est d'abord revenir vers le phénomène essentiel du langage. C'est que nous sommes traversés de bord en bord par le langage, qui constitue l'essence de la structure compréhensive de notre être. «La langue représente l'élément dans lequel l'être se voit toujours déjà confié à nous, en tant que notre compréhension de l'être a lieu comme faculté de parler»⁷¹. Si la parole possède cette faculté de raviver les questions oubliées qui mènent vers la vérité, alors de la philosophie à la poésie il y a concordance téléologique, similitude, association, puisque toutes deux osent mener l'être vers sa propre question. Citant Heidegger, David G. Marshall écrit d'ailleurs que pour ce penseur «all reflective thinking is poetic, and all poetry in turn is a kind of thinking.»⁷² Il semble en effet que selon Heidegger, l'être est l'abîme même de l'interrogation sans fond⁷³ que nous accomplissons lorsque nous l'articulons. Il ne faut pas perdre de vue que la pensée doit produire du sens pour les hommes et, comme le souligne le phénoménologue tchèque Jan Patocka qui a marqué Kundera⁷⁴, que ce sens concerne indubitablement l'être de l'homme :

⁷¹ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 73.

⁷² D. Marshall, «The Ontology of the Literary Sign: Notes toward a Heideggerian Revision of Semiology», in SPANOS, William V (dir.), *Martin Heidegger and the Question of Literature. Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*, p. 291.

⁷³ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 74.

⁷⁴ «A Prague, la tradition de la phénoménologie était extrêmement forte. On peut dire que toute "l'idéologie" de la Charte 77 est inspirée, via Patocka, par la vision husserlienne de l'Europe» (J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 17).

la question du «sens» n'est pas celle de la «signification», au sens logique et linguistique du mot, mais une question posée seulement par les êtres aux êtres capables de mettre en question - et en jeu - leur être.⁷⁵

À ce titre, Maurice Merleau-Ponty et Jan Patočka se sont sentis tout particulièrement interpellés par Husserl dans la *Krisis*. Patočka craint le nihilisme⁷⁶ vers lequel mène la crise du sens qui a pris le monde occidental en otage. Merleau-Ponty redoute l'aveuglement dont font preuve les sciences et les techniques, qui manipulent «le monde et les choses et [renoncent] à les habiter»⁷⁷. Pour ces deux penseurs, il faut revenir aux choses mêmes, au monde tel qu'il se constitue en deçà des analyses et des manipulations de la science; il est essentiel de retrouver l'expérience originelle qui fonde notre compréhension du monde.

Alors que les Anciens récusaient le monde des apparences pour pouvoir penser, «penser, pour Merleau-Ponty, ce n'est pas se détourner du perçu mais lui accorder la primauté, l'habiter, l'ausculter, l'interroger, y revenir toujours.»⁷⁸. Ce primat de la perception est aussi à la source d'une pensée où le corps, longtemps dénigré par la tradition philosophique, retrouve son potentiel d'évocation et de mise en question. C'est que, pour Merleau-Ponty, on ne peut penser l'être de l'homme ou le rapport de l'homme au monde si on ignore l'expérience originaire de la corporéité : le «corps exprime l'existence»⁷⁹, aussi paradoxale et aussi ambiguë soit-elle. Et ce corps, il est tout entier pris dans ces innombrables réseaux d'entrelacs et d'empiétements qui fondent notre présence au monde. Pour Merleau-Ponty, le corps proprement dit représente le point de rencontre entre la vie corporelle et la vie psychique (conçues comme inséparables), le

⁷⁵ P. Ricœur, «Préface», in J. Patočka, *Essais hérétiques*, p. 13.

⁷⁶ P. Ricœur, «Préface», in J. Patočka, *Essais hérétiques*, p. 14.

⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 9.

⁷⁸ J. Taminiaux, *La part de l'œil*, p. 40.

⁷⁹ P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 74.

lieu où s'entremêlent l'identité et l'altérité (aussi pensées en termes de recoupements) et où s'enchevêtrent le visible, l'invisible et le voyant en une série de liaisons confuses et infinies. Ainsi, la pensée n'est limitée ni au suprasensible ni à l'absolu. «Penser, ce n'est donc pas quitter le sensible pour passer à l'intelligible, c'est réfléchir et redoubler les structures d'empiétement qui sont celles du sensible.»⁸⁰ Comme le fait la pensée, l'art recoupe le monde qui le traverse pour faire émerger son sens premier. Pour Merleau-Ponty, «il n'y a pas à choisir entre le monde et l'art, entre "nos sens" et [l'art] : ils passent l'un dans l'autre.»⁸¹

La même donne vaut pour l'art littéraire, qui fait œuvre de langage afin de saisir les aspérités du monde. Patocka, comme Heidegger et Merleau-Ponty, défend la «profondeur» du langage. La richesse signifiante du langage, constate-t-il, est bien souvent sacrifiée au profit d'une recherche de clarté, de transparence, mais ce qu'on oublie, c'est que «la vérité ne réside pas dans la clarté pure et simple, mais dans une clarté qui tire sa source de la profondeur.»⁸² Le sens se tisse dans et par un langage qui ne se résout jamais devant nous mais qui laisse surgir son lot d'énigmes et de mystères. Le langage est dévoilement de la vérité ou, si l'on veut, «donation active de sens»⁸³, voilement dans le dévoilement⁸⁴. Kundera, quant à lui, conserve une distance prudente à l'égard de telles considérations sur le langage : aux méandres des Heidegger et Patocka, il préfère la sobriété incise de la langue d'Hemingway. Ainsi, il affirme : «L'art de l'ellipse» est une nécessité afin de « saisir "la complexité de l'existence dans le monde moderne" » à l'intérieur d'un seul livre. Cet «art de l'ellipse [...] exige : d'aller toujours directement au cœur des choses.»⁸⁵ Mais

⁸⁰ J. Taminiaux, *La part de l'œil*, p. 42.

⁸¹ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 61.

⁸² J. Patocka, «Fragment sur le langage», *L'écrivain son objet*, p. 15.

⁸³ J. Patocka, «Fragment sur le langage», *L'écrivain son objet*, p. 18.

⁸⁴ M. Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 13-98.

⁸⁵ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 94.

lorsque, dans cette même phrase, il réclame, pour le roman, sa part de paradoxes et d'ambiguïtés, il se tient près des positions de Heidegger : le langage est donation active de sens, mais le sens ne s'épuise pas dans son expression.

3 - L'œuvre d'art littéraire

À la suite de Heidegger, Patocka affirme que le rôle de l'œuvre d'art, qui fait œuvre de langage, est de «concourir, à titre de co-créateur, à la clarté et à l'ouverture du monde.»⁸⁶ Mais ce monde ne possède pas la limpidité que voudraient lui prêter les sciences et la logique. Il est aussi parfois irraisonné, immotivé, ambigu. Et les philosophes et les romanciers, comme l'explique Kundera⁸⁷, parviennent eux aussi à exprimer les «paradoxes» de notre monde : ils explorent l'existence. C'est que ce monde nous sollicite : il exige de nous fascination et expression. «Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde ?»⁸⁸ Pour Merleau-Ponty, il ne fait aucun doute que la tâche de l'œuvre d'art, comme celle de la véritable philosophie, c'est de réapprendre à voir le monde, c'est de retrouver le contact premier avec ce monde initial où émerge le sens encore en friche de ce qui est et de ce que nous sommes. Citons à ce propos l'«Avant-propos» de la *Phénoménologie de la perception*, où Merleau-Ponty rappelle l'essence de la réflexion philosophique née des travaux de Husserl :

Le monde et la raison ne font pas problème; disons, si l'on veut, qu'ils sont mystérieux, mais ce mystère les définit, il ne saurait être question de le dissiper par quelque «solution», il est

⁸⁶ Patocka cité par Erika Abrams (E. Abrams, «Avertissement», in J. Patocka, *L'écrivain son objet*, p. 12).

⁸⁷ Voir M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 18-20.

⁸⁸ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 70.

en deçà des solutions. La vraie philosophie est de réapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de profondeur qu'un traité de philosophie.⁸⁹

Ces propos évoquent la révision du statut ontologique et herméneutique de l'œuvre littéraire dont nous discutons précédemment en relatant l'évolution de la pensée contemporaine. Kundera, lorsqu'il affirme que «le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence»⁹⁰, adopte une position semblable. Cette conviction, selon laquelle l'art s'approche au même titre que la philosophie du sens de l'être et du monde, inspire les anathèmes de Jan Patocka contre la chute spirituelle de l'Occident. Erika Abrams résume ainsi les considérations de Patocka qui s'érige en défenseur des vertus de l'art et de la pensée comme moyens de contrer la crise de la civilisation rationnelle : «L'avenir de l'art est celui d'une activité autonome qui "veut se tenir auprès du berceau du sens qui prend naissance dans les sens."»⁹¹ Le sens, pour Patocka, ne peut vivre que dans ces trois grands domaines de la pensée : l'art, la religion et la philosophie. Quant à Heidegger, dans *L'origine de l'œuvre d'art*, il affirme que la vérité se met en œuvre à la faveur de cinq «événements» particuliers : dans l'œuvre d'art, lors de la fondation d'un État, dans la proximité du plus étant de l'étant, dans le «vrai sacrifice» et finalement, dans la pensée qui mène l'être à sa dignité de question, c'est-à-dire dans la philosophie⁹².

Milan Kundera y va aussi de sa propre revendication. Dans *L'art du roman*, il reprend à son compte les thèmes de la crise de la civilisation occidentale et de l'oubli de l'être, et fait du roman

⁸⁹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. XVI.

⁹⁰ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 19.

⁹¹ E. Abrams citant, en fin de phrase, Jan Patocka (E. Abrams, «Avertissement», in J. Patocka, *L'écrivain son objet*, p. 13.)

⁹² M. Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 69.

le moyen par excellence de contrer le «*tourbillon de la réduction* où le "monde de la vie" dont parlait Husserl s'obscurcit fatalement et où l'être tombe dans l'oubli»⁹³. Cette bataille contre l'affaissement de la pensée, représenté par le *kitsch*, Kundera la confie au roman qui reçoit ainsi une tâche essentielle : préserver l'héritage de la grande culture européenne. La «raison d'être du roman est de tenir le "monde de la vie" sous un éclairage perpétuel et de nous protéger contre "l'oubli de l'être"»⁹⁴. Kundera reconnaît ainsi, au roman, une véritable activité de pensée qui, un peu comme le soulignait Heidegger, questionne l'être de ce qui est.

4 - Merleau-Ponty et la Prose du monde

La quête de l'œuvre d'art, peinture ou littérature, si elle prend naissance dans un temps et dans un lieu déterminés, se ravive par notre contact avec les œuvres d'art. Pour Merleau-Ponty, l'œuvre d'art ne s'accomplit vraiment que lorsqu'elle rencontre l'esprit du lecteur ou du spectateur :

Un peintre comme Cézanne, un artiste, un philosophe, doivent non seulement créer et exprimer une idée mais encore réveiller les expériences qui l'enracineront dans les autres consciences. Si l'œuvre est réussie, elle a le pouvoir étrange de s'enseigner elle-même.⁹⁵

En écrivant cela, Merleau-Ponty pose déjà les amorces d'une phénoménologie de la réception que d'autres adeptes de la phénoménologie de Husserl viendront corroborer et développer (Gadamer, Jauss, Iser). Même Kundera, lorsqu'il affirme que le devoir du roman est

⁹³ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 33.

⁹⁴ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 33.

⁹⁵ M. Merleau-Ponty, «Le doute de Cézanne», *Sens et non-sens*, p. 33.

de susciter la réflexion, de «mettre en branle le penser»⁹⁶, arpente les mêmes terres que le phénoménologue français. Pour Merleau-Ponty, c'est le lecteur qui, prenant place au cœur des ellipses et des silences du texte, répond à l'appel que lui lance l'œuvre littéraire. Entre le lecteur et l'écrit se creuse le texte, qui *fait voir* le monde⁹⁷. Cette vision, cet appel de la vérité que porte en son sein la fiction littéraire, naît d'un «usage vivant» du langage. Elle ne vient au monde ni par un formalisme étroit, qui oublie le sens au profit de la forme, ni par les machinations des romans à thèses, qui oublient que le sens doit se creuser dans les replis chatoyants du langage et de la fiction. La véritable littérature, celle qui ravive l'esprit du lecteur en le conduisant, par sa richesse langagière et par son regard innovateur, vers des horizons qui le dépassent, est une littérature de «recherche» et d'«acquisition»⁹⁸. De cette littérature dynamique éclôt un langage qui renouvelle notre façon d'appréhender le monde et les choses, et qui suscite chez le lecteur ou le critique un réel questionnement. Ainsi, c'est à partir de ces œuvres d'art littéraires, à la fois ancrées dans la tradition et à la recherche de nouvelles avenues d'expression, que se crée l'histoire de la littérature. Quant à Milan Kundera, il tient une position semblable à celle de Merleau-Ponty sur l'évolution de la grande aventure de l'art littéraire : «l'Histoire en art, cela veut dire : *par de nouvelles découvertes, s'avancer plus loin sur la route héritée*»⁹⁹.

⁹⁶ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 207.

⁹⁷ Voir M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 96.

⁹⁸ Voir M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 97.

⁹⁹ M. Kundera, «À bâtons rompus (suite). Witold Gombrowicz : *Journal*; Honoré de Balzac : *Le Père Goriot*; Jaromir John : *Le Monstre à explosions*; Kafka; Cervantès : *Don Quichotte*», p. 122.

5 - La littérature et la philosophie

Il est clair que les conceptions novatrices des penseurs de la phénoménologie ont suscité de nouveaux enjeux littéraires et philosophiques. Avec l'arrivée de ces nouvelles propositions épistémologiques et méthodologiques, les antinomies classiques qui séparaient la pensée et la littérature se sont trouvées bouleversées. C'est que la phénoménologie, valorisant la connaissance de la réalité phénoménale, a soudainement reconnu la valeur de l'expérience «vécue» comme entité porteuse et constructrice d'un sens qui n'est plus le résultat de la pensée, mais son revers propre.

[Ainsi, tout] change lorsqu'une philosophie phénoménologique ou existentielle se donne pour tâche, non pas d'expliquer le monde ou d'en découvrir les «conditions de possibilité», mais de formuler une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée *sur* le monde.¹⁰⁰

Cette transformation radicale des dogmes de la pensée philosophique traditionnelle redonne à l'activité littéraire la dignité qu'on lui avait refusée en la taxant péjorativement de fabulation ou d'égarement imaginaire. L'ébranlement implicite des valeurs de la tradition amorcé ici permettra à certains littéraires de revendiquer pour la littérature un statut égal, sinon supérieur à celui de la philosophie. Hermann Broch est l'un de ceux-là.

Pour la phénoménologie, comme l'écrivait Merleau-Ponty à la toute fin de son texte intitulé «Le langage indirect et Les voix du silence», la littérature est bien plus qu'un divertissement, elle s'offre comme une question, comme une interrogation non seulement du visible, comme le fait la

¹⁰⁰ M. Merleau-Ponty, «Le roman et la métaphysique», *Sens et non-sens*, p. 48.

peinture, mais aussi de son revers indissociable, l'invisible. Notons que ces termes ne se posent pas comme des entités antinomiques mais qu'ils doivent être compris comme l'envers et l'endroit d'un même réseau de correspondances qui se tissent à même notre chair, à même notre corps qui en assure la liaison¹⁰¹. L'œuvre d'art suscite la question, la discussion, elle fissure nos représentations usuelles; elle fissure le sens commun. À ce titre, la littérature partage la quête de la philosophie : faire jaillir un morceau de sens, une arrachée de vérité, la naissance d'une idée. Et cette tâche essentielle, les Husserl, Arendt, Broch et Kundera n'ont cessé de chercher à l'accomplir, que ce soit par le traité de philosophie, par l'essai politique ou par le roman, et cela, afin de repousser l'ignorance dangereuse des totalitarismes. Pour plusieurs penseurs de ce siècle, ce sont la bêtise et l'ignorance qui donnent prise aux idéologies totalitaires. Les «gens ne savent plus poser de questions. [Ils] sont tous devenus des distributeurs de réponses. C'est là où commence toute la bêtise, c'est là où commence la terreur.»¹⁰² Alors, comment sera-t-il possible de contrer cette menace ? Par la connaissance, par la mise en question du monde, des valeurs et des systèmes de pensée. Pour Kundera, c'est justement le roman qui saura contrer la menace de l'abêtissement collectif :

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

¹⁰¹ Ce serait ici un travail de longue haleine que d'expliquer la nature filamenteuse et concomitante de cet invisible qui ne s'oppose en rien au visible. Nous renvoyons donc le lecteur à l'œuvre majeure et posthume de Merleau-Ponty intitulée *Le visible et l'invisible*, qui traite plus amplement de ces questions.

¹⁰² F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident"», p. 56.

est un art anti-idéologique, et il est, dans notre monde follement idéologisé, nécessaire comme le pain.¹⁰³

Pour plusieurs des penseurs d'une phénoménologie de la littérature, comme pour Milan Kundera, l'œuvre d'art littéraire ne constitue pas un système fermé qui prétendrait résoudre toutes les questions qu'il entrouvre : les lecteurs et les critiques n'auront jamais fini de développer le sens de l'œuvre, «justement parce qu'elle s'installe en nous et nous installe dans un monde dont nous n'avons pas la clef»¹⁰⁴. Pour Kundera, «le roman renverse [...] l'ordre accepté des valeurs, l'interprétation acceptée du normal, du système, des idées reçues.»¹⁰⁵ Merleau-Ponty a cette remarque cruciale : la littérature «nous apprend à voir et finalement nous donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire, parce que l'analyse ne trouve dans l'objet que ce que nous y avons mis.»¹⁰⁶ La littérature, comme le langage, conserve sa part d'opacité tout en s'ouvrant à nous; mais cette «insolvabilité» du texte littéraire ne fait pas problème, elle est le propre de la littérature qui se donne à nous tout en se retirant en elle-même. La littérature n'existe que sur fond d'ambiguïté. Elle ne peut être sans cette exploration sinueuse du sens qui nous relance la question qui a saisi l'esprit de l'écrivain. Dans le débordement perpétuel de cette investigation, qui passe de l'artiste au lecteur en passant par l'œuvre, se trouve le potentiel d'étrangeté de l'écriture, sa capacité de nous introduire à de nouvelles perspectives, son pouvoir de dire plus que ce qui a déjà été dit¹⁰⁷. À ce titre :

le langage n'est littéraire, c'est-à-dire productif, qu'à condition que nous cessions de lui demander à chaque instant des

¹⁰³ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 32.

¹⁰⁴ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 97.

¹⁰⁵ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 32.

¹⁰⁶ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 97.

¹⁰⁷ L'«Histoire d'un art ne supporte pas les répétitions. L'art n'est pas là pour enregistrer, tel un grand miroir patient, toutes les péripéties, les variations, les infinies répétitions de l'Histoire. Il est là pour créer sa propre Histoire» (M. Kundera, «À bâtons rompus (suite). Witold Gombrowicz : *Journal*; Honoré de Balzac : *Le Père Goriot*; Jaromir John : *Le Monstre à explosions*; Kafka; Cervantès : *Don Quichotte*», p. 122).

justifications pour le suivre où il va, que nous laissons les mots et tous les moyens d'expression du livre s'envelopper de cette auréole de signification qu'ils doivent à leur arrangement singulier, et tout l'écrit virer vers une valeur seconde où il rejoint presque le rayonnement muet de la peinture.¹⁰⁸

La critique littéraire, pour Merleau-Ponty, consiste à retrouver dans le texte le style, le système de déformations cohérentes, qui a mené le visible à son expression. Ce faisant, le commentateur doit retrouver dans le texte un projet d'ensemble, où le sens et la technique s'entremêlent et se montrent à nous à travers l'œuvre elle-même. Mais ce travail ne surpasse pas celui du romancier qui, dans et par le langage, «montre ou fait transparaître le vrai et ne le touche pas.»¹⁰⁹ C'est que, pour Merleau-Ponty, le vrai ne se présente que si l'œuvre parvient à décentrer notre conception habituelle des hommes et du monde, il ne survient que dans ce jaillissement qui nous illumine mais qui ne nous procure jamais de vue absolue sur ce qu'il fait voir. Et si le romancier moderne s'inspire d'idées philosophiques, sa «fonction [...] n'est pas de thématiser ces idées, elle est de les faire exister devant nous à la manière des choses.»¹¹⁰

Quant à la philosophie, «forme exacte du langage», elle prétend, contrairement à la littérature, faire voir les choses elles-mêmes. Mais, tout comme la littérature, elle demeure prisonnière du langage, «de la précarité des formes d'expression», de «la contingence» qui brouille cette volonté d'accéder à l'être pur des choses¹¹¹. Ce faisant, elle perd parfois de vue l'essentiel du langage que fait voir la littérature. L'écrivain assume sa prise de position face au monde et au langage. Il affirme l'unicité de son rapport à la langue, la particularité de son contact avec le monde. Le philosophe, quant à lui, manque souvent de cette modestie qui confère

¹⁰⁸ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 97.

¹⁰⁹ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 98.

¹¹⁰ M. Merleau-Ponty, «Le roman et la métaphysique», *Sens et non-sens*, p. 45.

¹¹¹ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 98.

au langage littéraire sa beauté. L'écrivain prend le langage, le reprend, l'invoque et renouvelle avec lui sa part de création. «Il recommence sa tentative de fond en comble.»¹¹² L'écrivain, lorsqu'il joue avec le langage, détruit ce dernier pour le raviver à nouveau, pour le faire signifier à nouveau. La littérature «fait subir [à la parole] une préparation qui est le propre du langage : elle nous en offre la *vérité*.»¹¹³ Mais cette vérité, rappelons-le, se dévoile dans la parole, dans l'ici, dans le là, dans le maintenant, dans le *hic et nunc* du langage qui se cherche et se fait, et non pas sur un fond «ahistorique» de vérité absolue.

La philosophie a longtemps eu la prétention de nous livrer une vérité qui soit hors du temps et du monde, qui transcende la pesanteur du langage. Cependant, et la littérature n'ignore pas ce détail, toute œuvre de langage suppose une pénétration du monde et du temps qui lui donne sa profondeur. La «pensée pure [...] n'existe pas. La pensée est "bruissement de parole"»¹¹⁴ La pensée, philosophique ou littéraire, est genèse, émergence, élan, elle ne se développe que dans le langage. «La signification sans aucun signe, la chose même, - ce comble de clarté serait l'évanouissement de toute clarté, et ce que nous pouvons avoir de clarté n'est pas au début du langage, comme un âge d'or, mais au bout de son effort.»¹¹⁵ Le sens, vérité qui germe dans les textes, qui s'édifie dans les mots, peut nous rejoindre à travers le temps et faire à nouveau apparaître le moyeu de sens autour duquel l'œuvre s'enroule. Là s'accomplit le destin du sens et des œuvres d'art littéraires.

¹¹² M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 99.

¹¹³ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 100.

¹¹⁴ H. Wallot, *L'accès au monde littéraire ou éléments pour une critique littéraire chez Maurice Merleau-Ponty*, p. 48.

¹¹⁵ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et Les voix du silence», *Signes*, p. 103.

Ici, Merleau-Ponty rejoint Heidegger qui définit l'essence de la phénoménologie comme une méditation sur le sens de la vérité de l'être qui advient à la faveur de la parole¹¹⁶. Les deux philosophes s'entendent aussi sur ce point : la philosophie partage, avec la littérature (et plus spécialement avec la poésie, selon Heidegger), la capacité d'interroger, par la parole, l'être de l'homme et du monde. Kundera, quant à lui, déplacera l'axe heideggerien de la poésie au roman et se rapprochera de Merleau-Ponty en affirmant que le roman est aujourd'hui «une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde»¹¹⁷.

6 - Décloisonnements et transitions

Les grands penseurs de la mouvance phénoménologique s'entendent sur ceci : l'œuvre d'art littéraire, faite d'un langage aux innombrables potentialités, est indispensable, interminable, intarissable. Si, en posant les prémisses de la déconstruction du savoir rationnel occidental, la phénoménologie fait signe vers le postmodernisme et le poststructuralisme, elle cherche néanmoins à donner un sens à l'entreprise littéraire tout en évitant de discréditer radicalement les autres formes de savoir. L'une des grandes affirmations de la phénoménologie est que la philosophie et la littérature se développent et fondent leur sens dans les rets du langage. À ce titre, elles se recourent.

Quand il s'agit de faire parler l'expérience du monde et de montrer comment la conscience s'échappe dans le monde, on ne peut plus se flatter de parvenir à la transparence parfaite de l'expression. L'expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l'expression littéraire, si le monde est fait de telle

¹¹⁶ Voir M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*.

¹¹⁷ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 319.

sorte qu'il ne puisse être exprimé que dans des «histoires» et comme montré du doigt.¹¹⁸

Ainsi, la phénoménologie abolit la hiérarchie séculaire qui contraignait ces discours à s'opposer, et relativise leurs confrontations désormais vétustes. Kundera, quant à lui, défend cette thèse que l'on voyait poindre à travers les propos des partisans de la phénoménologie : «La valeur d'un roman [réside] dans la révélation des possibilités jusqu'alors occultées de l'existence en tant que telle; autrement dit, le roman découvre ce qui est caché en chacun de nous.»¹¹⁹

Mais le roman gnoséologique que propose Kundera n'en demeure pas moins une œuvre impure, hybride, mettant en relief, à travers la forme de son expression, à la fois la dualité et la complémentarité des genres qui la traversent. Car l'art romanesque kunderien est d'abord cet alliage ingénieux d'imagination et d'intellection, de situations concrètes et de réflexions essayistiques. Merleau-Ponty avait annoncé la venue de tels modes d'expression hybrides. Plus encore, il voyait l'espace romanesque comme un lieu de réflexions si fertiles qu'il voyait en lui l'un des nouveaux grands lieux de la pensée contemporaine. Le «roman ou le théâtre», affirmait-il, «seront de part en part métaphysiques, même s'ils n'emploient pas un seul mot du vocabulaire philosophique.»¹²⁰ Avec de telles affirmations, il semble indéniable que la phénoménologie ait rendu à la littérature, avec son lot d'ambiguïté, d'hétérogénéité et d'irrésolution, des vertus qu'on lui a bien souvent refusées. Citons, encore une fois, Merleau-Ponty :

Ce qui est irremplaçable dans l'œuvre d'art - ce qui fait d'elle non seulement une occasion de plaisir mais un organe de l'esprit dont l'analogie se retrouve en toute pensée philosophique ou politique si elle est productive - c'est qu'elle contient mieux que

¹¹⁸ M. Merleau-Ponty, «Le roman et la métaphysique», *Sens et non-sens*, p. 49.

¹¹⁹ M. Kundera, «Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher», *Les testaments trahis*, p. 307.

¹²⁰ M. Merleau-Ponty, «Le roman et la métaphysique», *Sens et non-sens*, p. 49.

des idées, des matrices d'idées [...] dont nous n'aurons jamais fini de développer le sens [...].¹²¹

Et ces matrices d'idées, ces moteurs de réflexion, nous n'en tarirons jamais la source : ils existent, avec toute leur complexité, dans les romans et dans les traités qui mettent en œuvre la pensée. Car la véritable œuvre d'art, tout comme l'interrogation philosophique, ne porte pas de réponse fermée : elle contient des questions, des pistes, des ébauches de pensées qui cherchent à ranimer l'esprit de celui qui entre en contact avec elle. La littérature, la peinture, l'activité philosophique, voilà plusieurs façons de questionner notre rapport avec le monde, de révéler les paradoxes qui nous entourent, qui nous habitent et qui, parfois aussi, nous laissent perplexes. Mais comment, dans la pratique, le roman peut-il, non pas se mettre au service de la pensée, mais intégrer la méditation interrogative au sein de son territoire ? C'est ce que le prochain chapitre cherchera à élucider.

¹²¹ M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect», *La prose du monde*, p. 127.

CHAPITRE III

MÉTAMORPHOSES DE LA PENSÉE DANS L'ESPACE ROMANESQUE

A - Le roman : mise en jeu du discours philosophique

Les chapitres précédents ont tenté de mettre en relief les liens, explicites ou implicites, qui se tissent, à même l'œuvre d'essayiste de Kundera, entre les discours philosophique et littéraire. L'une de ces affinités majeures réside dans la volonté de Kundera de faire du roman une question et non une réponse. Ainsi, ce qui compte, pour Kundera comme pour Husserl, Heidegger ou Hannah Arendt, c'est que se perpétue un étonnement devant ce qui est et que ce saisissement engendre une pensée méditative. L'interrogation qui résulte de l'étonnement philosophique peut aussi bien prendre, comme nous l'avons vu, la forme d'un traité de philosophie que celle d'un récit. À ce propos, une anecdote significative : Kundera découvre dans le même numéro d'une revue tchèque certains textes de Kafka et la réflexion de Heidegger sur la question de la technique. Il n'en fallait pas davantage pour que le jeune auteur comprenne «la philosophie de Heidegger comme un commentaire de la prose de Kafka.»¹

Kundera se défend bien d'être un philosophe. Selon lui, le roman précède la philosophie², qu'il juge trop restrictive. La «philosophie développe sa pensée dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations»³, alors que ce sont justement sur les personnages et les situations que repose le roman. En outre, si le roman peut, comme la philosophie, questionner l'homme et le monde, ses moyens doivent lui appartenir en propre. Ce sont ces moyens exclusifs et originaux qui donnent tout leur sens aux romans de Kundera : seules la polyphonie, la variation et l'ironie

¹ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 22.

² M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 50.

³ M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 46.

font d'un roman non seulement un véritable roman, mais aussi une œuvre d'art susceptible d'interroger le monde et les hommes qui l'habitent. Le roman, comme le précise Guy Scarpetta, arrive, grâce à ses moyens spécifiques, «à explorer le non-dit des autres discours (scientifiques, philosophiques, religieux, politiques, sociologiques, idéologiques, psychologiques), - et même, dans la plupart des cas, à faire surgir ce que ces discours ne peuvent que méconnaître.»⁴ Plus encore, le roman, grâce à son ouverture polyphonique, est à même d'intégrer, au sein même de son espace, l'interrogation philosophique. On pourrait, à juste titre, se demander ce qui se passe *concrètement* lorsque la philosophie pénètre dans le roman. Comment les Kundera, Musil ou Broch parviennent-ils à intégrer des réflexions d'ordre philosophique dans leurs romans, sans dénaturer l'art romanesque ? Car il ne faut pas l'oublier, le roman est le territoire de l'ambiguïté, de l'existence concrète et de l'absurde, alors que bien souvent la philosophie cherche à résoudre ou à intégrer dans un système de pensée les interrogations que suscite la vie.

Notons d'abord, comme l'écrivait Kundera, que l'intégration de la philosophie au discours romanesque, telle que l'ont pratiquée Broch⁵ et Musil, ne constitue pas un acte de soumission du roman aux idées philosophiques. Au contraire, la visée de cette entreprise est bien plutôt de transgresser les frontières que l'on pourrait tenter de dresser entre les genres, de nier les chasses gardées du passé, de faire œuvre de transgression et d'impureté. L'originalité des romanciers centre-européens n'est donc pas d'avoir inventé le roman pensé, mais d'avoir créé une pensée romanesque, une forme de réflexion que l'on dirait «essayistique», mais qui perd à travers le

⁴ G. Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, p. 21.

⁵ «Hermann Broch, un des plus grands génies du roman, rêvait du roman *polyhistorique*. Il a réintroduit l'essai dans le roman» (F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident"», p. 57).

roman son aspect solennel et austère. Par là, l'univers romanesque se distingue nettement de l'univers abstrait de la pensée philosophique orthodoxe. La «connaissance spécifique du roman, souligne Kundera, ne se trouve-t-elle pas depuis toujours dans la sphère existentielle ?»⁶ Le roman est du côté de l'existence, de là d'ailleurs sa proximité à l'égard d'une phénoménologie existentielle qui se préoccupe, elle aussi, de la vie concrète de l'homme.

Mais si le roman revendique un statut gnoséologique, existe-t-il une épistémologie spécifiquement romanesque ? C'est l'hypothèse que défendent plusieurs romanciers. Ainsi, comme Broch et Musil, Kundera met à contribution le discours philosophique pour créer un roman qui ne soit pas qu'une simple œuvre de divertissement, mais aussi un instrument de connaissance⁷. Sans chercher à se mettre au service de la pensée, Broch et Musil ont voulu renouveler le genre romanesque, «accroître son [...] "pouvoir" [...], agrandir le champ de la "connaissance romanesque", s'emparer du domaine que jusqu'alors la philosophie considérait comme sa chasse gardée.»⁸ Mais à travers cette conquête, le roman conserve une autonomie qu'on pourrait dire ludique. Ainsi, les romans de Kundera s'amuse avec certains thèmes et certaines méthodes philosophiques : on n'a qu'à penser à la variation phénoménologique⁹ ou aux aphorismes de Nietzsche¹⁰, avec lesquels joue le roman kunderien. «Je le répète, souligne Kundera : le roman ne prêche pas la Vérité. Il redéfinit la situation de l'homme en tant que

⁶ M. Kundera, «Questions et réponses», p. 27.

⁷ À propos de l'intégration de l'essai chez Broch et Musil, voir G. Scarpetta, «Écritures», *L'impureté*, p. 229 - 304.

⁸ M. Kundera, «Ciel étoilé de l'Europe centrale», p. 234, et L. Oppenheim, «Clarifications, Elucidations : An Interview with Milan Kundera», p. 9 (Nous traduisons).

⁹ Ainsi, à propos de *La vie est ailleurs* : «C'est plutôt un essai de faire, par les moyens du roman, une description phénoménologique de ce qui est l'attitude lyrique, la conception lyrique du monde» (N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 30).

¹⁰ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 206-208.

problème - et j'ajoute : par le biais du jeu.»¹¹ Jeu qui, faut-il l'ajouter, peut s'amuser avec tous les matériaux qui lui semblent pertinents, incluant la politique, la philosophie, la musique, etc.

Cependant, Kundera ne se veut pas essayiste, mais romancier, et s'il conçoit le roman comme une «méditation interrogative», il répète inlassablement que les essais qui s'intègrent aux romans sont d'abord des «essais romanesques». Que veut-il dire par là ? Que l'essence de la réflexion romanesque est distincte du traité philosophique traditionnel :

D'abord, une évidence : en entrant dans le corps du roman, la méditation change d'essence. En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique.¹²

Ainsi, la pensée romanesque ne se «résume» pas; elle n'aboutit à aucune thèse particulière, elle ne produit aucune «philosophie cohérente»¹³. C'est que la pensée romanesque s'attache à l'existence concrète et qu'elle sait en reconnaître et en explorer les contradictions. Cette pensée du paradoxe qui fleurit dans le roman aura donc besoin, comme le montrent les œuvres de Musil ou de Kundera, des personnages et de la fiction pour se développer et pour produire du sens. D'où cette remarque qui explicite la nature de «l'essai romanesque» selon Kundera : «Musil est un grand penseur *seulement* dans ses romans. Sa pensée a besoin de se nourrir des situations concrètes de personnages concrets; bref, c'est une *pensée romanesque*, non pas philosophique.»¹⁴

¹¹ F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident"», p. 56.

¹² M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 101.

¹³ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 101.

¹⁴ M. Kundera, «Les chemins dans le brouillard», *Les testaments trahis*, p. 276.

S'il y a pensée dans le roman, alors il s'agit d'une pensée différente, autre, unique, qui profite des grâces de l'art romanesque. Eva Le Grand rapporte d'ailleurs, dans *Kundera ou la mémoire du désir*, ces propos significatifs de Kundera : «Je ne veux pas faire de la philosophie à la manière d'un philosophe mais à la manière d'un romancier.»¹⁵ Mais comment les romanciers philosophent-ils sans y perdre leur statut distinct ?

B - Potentialités propres du roman

Comme nous l'avons souligné, le roman n'est pas à la traîne de la philosophie. Il possède ses attributs propres et permet de découvrir, grâce à ses moyens spécifiques, des aspects de l'existence que ne peut appréhender la philosophie. «Il y a, en effet, des problèmes "métaphysiques" de l'existence humaine que la philosophie n'a pas pu saisir et que seul le roman peut capter grâce à sa pensée concrète.»¹⁶ C'est que la philosophie, avec son appareillage conceptuel parfois lourd, paraît souvent insensible aux aspects plus triviaux, mais tout aussi constitutifs de nos existences. Si chez Kundera, comme le fait remarquer Guy Scarpetta, «le sens est DANS la technique»¹⁷, alors il faut se demander quels sont les moyens techniques ou les ressources qui permettent au roman d'arpenter la vie dans toute sa substance concrète. On pourrait dire que les personnages, la fiction, les situations existentielles, le jeu, l'ironie et la composition musicale forment les grands traits caractéristiques du roman. Kundera ne définit-il

¹⁵ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 57.

¹⁶ M. Kundera, «Ciel étoilé de l'Europe centrale», p. 234.

¹⁷ G. Scarpetta, «Préface» in E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 19.

pas lui-même le roman comme un «grand jeu avec des personnages inventés»¹⁸ ? Les prochaines sections se pencheront sur ces différents aspects de l'art romanesque kunderien que nous énumérons rapidement afin de mieux en détailler la structure par la suite :

- L'utilisation de thèmes et de variations, c'est-à-dire une exploration thématique doublée d'une structure de répétitions / modifications qui décentre et enrichit la perspective initiale;
- la polyphonie ou, si l'on veut, la pluralité des discours (qu'ils soient philosophiques, politiques, introspectifs, oniriques ou narratifs);
- enfin l'ironie, qui se révèle dans le traitement des thèmes, comme dans leur juxtaposition aux effets comiques.

1 - Introduction à un art du cheminement : le roman chemin

L'un des présupposés fondateurs de l'art romanesque kunderien, comme nous l'avons vu, repose sur la conviction que le roman, grâce à sa capacité d'épouser les contradictions du monde, permet de pénétrer des avenues de sens demeurées jusque-là inexplorées. Lorsque Kundera prétend que le roman est en mesure de saisir la complexité du monde par ses moyens propres, il utilise une métaphore qui renvoie à *L'immortalité* : il s'agit du roman *chemin*¹⁹. François Ricard se sert aussi de l'image du chemin pour parler de l'originalité narrative de l'œuvre de Kundera : «Le propre du sentier, à la différence de la route, est de n'avoir aucune destination précise.» Le

¹⁸ M. Kundera, «Introduction à une variation», *Jacques et son maître*, p. 12.

¹⁹ M. Kundera, «Les chemins dans le brouillard», *Les testaments trahis*, p. 249-250.

sentier ou le chemin n'implique aucune finalité qui lui serait extérieure; il est lui-même sa propre aventure, son propre but. François Ricard poursuit en ajoutant ceci :

le cheminement est une exploration, une découverte lente et progressive de la montagne, et le seul moyen de la connaître vraiment. En d'autres mots, [...] la composition déliée et «musicale» du roman en forme de variation est la seule manière de cerner peu à peu la signification problématique qui le travaille et règle en sourdine chacune de ses parties comme la forme et le rythme mêmes de leur enchaînement.²⁰

La force même du travail kunderien est de pénétrer, à l'aide de variations thématiques, le sens et ses ramifications sinueuses. L'avantage du roman qui «chemine», c'est de ne pas chercher à résoudre l'énigme qui se déploie devant lui; il l'arpente, il l'ausculte, il en découvre la beauté.²¹ Le mouvement romanesque kunderien ressemble à ces voies de promenade aux ramifications multiples, aux conséquences nombreuses. Pour arpenter l'existence, le romancier utilise des stratégies musicales variées : mélodie, variations, harmonie des voix, rythme, tempo, afin de créer des œuvres concertantes aux structures uniques. Il importe donc de rendre compte de ces différentes techniques de composition qui font de l'art kunderien un art de haute voltige formelle.

2 - La composition romanesque

L'influence de l'éducation musicale de Kundera est incontestable, et l'on voit mal comment il serait possible de parler de ses romans sans se référer aux nombreuses astuces de son art de la

²⁰ F. Ricard, «Mortalité d'Agnès», p. 520-521

²¹ Nous songeons à cette remarque de François Ricard : «il en est certains, parmi tous les sentiers [...], qui procurent [...] certaines images qui, mieux que les autres, avec plus de netteté ou d'intensité, donnent vue sur la totalité de l'œuvre et en laissent saisir, comme dans un éclair, le sens ordinairement fuyant et trop complexe pour se concentrer en une figure simple» (F. Ricard, «Mortalité d'Agnès», p. 521).

composition. Il confiait d'ailleurs à Normand Biron que l'«idée de la construction est [pour] lui une idée fixe.»²² Le défi formel de l'art kunderien, à l'instar de celui de son prédécesseur, Hermann Broch, est imposant. Son pari : intégrer à l'art du roman non seulement une fonction gnoséologique, mais aussi certaines des grandes découvertes musicales auxquelles il confère une valeur esthétique. Pour Kundera si le roman est jeu, tout «jeu est fondé sur des règles, et plus les règles sont sévères plus le jeu est jeu.»²³ Cette obsession de l'art de la composition littéraire est telle qu'elle le pousse à renoncer à certains des principes traditionnels de la création romanesque (l'intrigue en particulier) pour les remplacer par de nouveaux impératifs empruntés à l'art de la composition musicale. Un postulat sous-tend son projet : «la composition elle-même doit être une invention, une invention qui engage toute l'originalité de l'auteur.»²⁴ C'est cette recherche continue d'une *musicalité* littéraire innovatrice qui rend complexe l'analyse des principes de l'art de Kundera : chaque roman, s'il emprunte aux grandes règles directrices de l'art kunderien, développe sa propre spécificité. Chaque roman représente une partition unique au sein du grand œuvre de Kundera.

Thèmes et variations

En plus de démontrer, comme nous venons de le voir, un indéniable souci pour la composition, Kundera s'inspire des principes de la musique pour «construire» ses romans, voire ses essais. Selon lui, «le XIX^e siècle a élaboré l'art de la composition [romanesque], mais c'est le

²² N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 23.

²³ M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 32.

²⁴ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 204.

nôtre qui a apporté, à cet art, la musicalité.»²⁵ En relatant la création de *Jacques et son maître*, Kundera résume les enjeux «musicaux» qui l'ont dirigé lors de la composition de la pièce. Ces explications s'appliquent d'ailleurs à une grande partie de son travail littéraire, bien que *Jacques et son maître* ne soit pas un roman. Ces principes, Kundera les explique ainsi :

renoncer à l'unité stricte de l'action et créer la cohérence de l'ensemble par des moyens plus subtils : par la technique de la polyphonie (les trois histoires ne sont pas relatées successivement mais sont entremêlées), et par la technique des variations (les trois histoires sont en fait chacune la variation de l'autre). (Ainsi cette pièce qui est une «variation sur Diderot» est en même temps un «hommage à la technique des variations» de même que l'a été, sept ans plus tard, mon roman *Le livre du rire et de l'oubli*.)²⁶

Polyphonie, variations : voilà les deux grands principes sur lesquels table la poétique kunderienne et dont il nous faut discuter plus avant.

Notons d'abord que les romans et même certains des essais de Kundera profitent de l'idée de thèmes et de variations que l'écrivain importe la musique vers la littérature. Selon ce dernier, la «musique est construite sur le principe de la variation et de la répétition.»²⁷ Quant au roman, il fonctionne d'ordinaire sur le principe de l'action, sur une construction épique. «Moi, affirme Kundera, j'essaie toujours de doubler le principe épique par le principe musical»²⁸, c'est-à-dire que l'action se redouble d'une structure de composition minutieuse. Kundera donne en exemple *La valse aux adieux* :

Au rez-de-chaussée du roman, se déroule une histoire épique avec suspense. Au premier étage, c'est une composition musicale : il y a des motifs qui se répètent, qui varient, se

²⁵ M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 33.

²⁶ M. Kundera, «Introduction à une variation», *Jacques et son maître*, p. 17.

²⁷ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 22.

²⁸ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 22.

transforment, se retournent, il n'y a presque aucune phrase qui n'ait son reflet, sa variante, son double, sa réponse dans un autre lieu du roman.²⁹

Le roman kunderien sera ainsi dominé par le jeu qui s'établit entre les thèmes et les variations. Renonçant à l'unité d'action, Kundera veut fonder son art romanesque sur «l'unité des thèmes, à savoir des questions existentielles qui, éclairées sous des angles différents, traversent tout le roman.»³⁰ Cette forme d'interrogation fait penser aux variations eidétiques de Husserl, à ceci près que Husserl prétendait dégager l'essence ou l'idée de ces variations phénoménologiques³¹, alors que Kundera détourne cette idée³² de toute velléité d'«Absolu» afin de mieux explorer les méandres de l'existence³³. Cependant, comme l'écrit Eva Le Grand, c'est par ce travail «d'exploration des possibles» que «s'inscrit l'essence *phénoménologique* de son art romanesque dans lequel la variation devient l'instrument par excellence d'une connaissance ironique de l'existence.»³⁴ Ainsi, la méthode des variations n'est pas une simple technique artistique. Il s'agit plutôt d'un principe épistémologique qui lie le roman kunderien à la tradition phénoménologique et qui lui donne les moyens d'ausculter l'être de ce qui est.

La variation romanesque de Kundera est sûrement le mode esthétique le plus proche de la pensée phénoménologique, de

²⁹ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 22-23.

³⁰ M. Kundera, «De la *Note de l'auteur* pour la première édition tchèque de *Risibles amours* après la libération du pays de l'occupation russe», p. 243.

³¹ Selon Robert Maglolia : «In his *Ideas*, Edmund Husserl tells us that 'eidetic reduction' opens up "the realm of pure eidetic description," that is, the realm of "essential structures of transcendental subjectivity"». Cette réduction s'apparente, bien sûr, à la variation kunderienne. (R. Maglolia, «Like a Glaze on a Katydid-Wing: Phenomenological Criticism», p. 101).

³² L'objectif, comme le souligne Finkielkraut, est similaire, l'enjeu épistémologique diffère : «Kundera montre que le vrai romancier poursuit, dans son ordre, un objectif identique à celui de Platon : sortir de la caverne (c'est-à-dire d'un monde chaotique et sans cesse mouvant) pour saisir l'essence des situations humaines» (A. Finkielkraut, «Kundera dans l'atelier de Don Quichotte», p. 59). Cette remarque serait peut-être à relativiser : Kundera ne semble pas chercher à échapper au fuyant des apparences. Il accepte de rechercher l'«essence» de ce qui apparaît dans le flot mouvant du monde.

³³ Voir aussi à ce sujet E. Le Grand, «Roman-variation ou les chemins de traverse», *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 125-172.

³⁴ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 99.

cette autre *variation imaginaire* telle que conçue par Husserl : un mode d'exploration du monde, de l'essence de la vie humaine, voire de l'essence ontologique de l'être.³⁵

Car ce que recherche Kundera en examinant les thèmes existentiels de ses personnages à l'aide de cette esthétique de la répétition et de la variation, c'est bien le sens de l'existence moderne. Pour lui, un «thème, c'est une interrogation existentielle.» Il ajoute : «de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes.»³⁶ Un peu à l'instar de certaines méditations philosophiques, l'interrogation thématique kunderienne cherche à saisir le sens de l'existence d'un personnage en suivant tous les corollaires et tous les sens d'un mot qui touche aux fondements de son être. On pourrait affirmer que le roman kunderien, comme le souligne Yves Hersant,

propose une découverte. Loin d'illustrer un savoir extra-romanesque, loin de s'inscrire dans une théorie préexistante et de chercher hors de la fiction un fondement ou un prétexte, il s'efforce à sa manière (qui n'est pas sans évoquer la variation eidétique) de dégager quelques essences et de nous faire sortir de la Caverne.³⁷

Cette technique de composition se retrouve tout au long de l'œuvre de Kundera : utiliser le système des thèmes, de la variation et de quelques autres principes musicaux, pour faire ressortir le sens de l'identité intime de ses personnages. Ainsi, les thèmes, loin d'imposer le scénario du roman, «sont travaillés sans interruption *dans* et *par* l'histoire romanesque.»³⁸ Mais il ne faut pas confondre le thème avec le motif qui représente, dans l'œuvre, une forme plus simple, comme le souligne Kundera :

³⁵ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 107.

³⁶ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 108.

³⁷ Y. Hersant, «Kundera chez les misomuses», p. 110.

³⁸ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 107.

Du thème, je distingue le *motif* : c'est un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte; par exemple : le motif du quatuor de Beethoven qui passe [dans *L'insoutenable légèreté de l'être*] de la vie de Tereza dans les réflexions de Tomas et traverse aussi les différents thèmes : celui de la pesanteur, celui du kitsch³⁹.

Mais, comme le souligne Eva Le Grand, que l'on parle de thème, de mot-clé ou de motif, l'essence de l'art kunderien, c'est de faire ressortir, à l'aide de répétitions et de variations, les différences qui coexistent à l'intérieur d'un même concept et qui lui procurent une densité sémantique qui varie selon la situation réelle dans laquelle on le découvre⁴⁰. Ainsi, «la variation [...] fait subir à son thème un processus de *transformation continue de sens*»⁴¹. L'art kunderien, somme toute, réside dans cette impressionnante capacité de faire ressortir les contradictions non seulement du langage, mais aussi de l'être même des choses. Comme le précise Eva Le Grand, dans son article intitulé «La liberté de l'imaginaire : *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera», c'est bien avec ce processus de la variation que la «réflexion philosophique» peut devenir «hésitation, hypothèse et interrogation.» Ce n'est que lorsque cette dernière se trouve affranchie «de ses impératifs d'affirmation et de définition» qu'elle peut participer «au vertige de l'imagination et du hasard que la variation kunderienne fait subir à chacun des éléments qui composent [ses] texte[s].»⁴²

³⁹ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 107-108.

⁴⁰ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 104.

⁴¹ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 131.

⁴² E. Le Grand, «La liberté de l'imaginaire : *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera», *De la philosophie comme passion de la liberté*, p. 279 - 280.

La digression et l'art du contrepoint

Un des éléments importants du travail de Kundera, c'est sa capacité de faire ressortir les paradoxes inhérents aux thèmes qu'il expose dans ses romans. Loin de proposer une vision étroite de ces problématiques existentielles, il en fait ressortir toutes les facettes. De la même façon, les thématiques explorées dans le roman ne sont pas analysées de façon linéaire à la manière d'un traité. Elles apparaissent, çà et là, traversent l'existence des personnages d'où elles tirent leurs origines, se résorbent, puis réapparaissent inopinément. Il y a aussi des thèmes qui viennent faire contrepoids à la mélodie, qui lui fournissent une nouvelle orientation, un nouvel équilibre. Ainsi, un peu comme l'expliquait Kundera en parlant du chant polyphonique, «une mélodie est créée pour suivre en contrepoint une autre mélodie»⁴³. Dans son essai portant sur l'héritage de Hermann Broch, Kundera souligne que ce dernier a légué trois grandes potentialités inaccomplies aux romanciers modernes : l'art du «*dépouillement radical*», l'art de l'«*essai spécifiquement romanesque*» et l'art du «*contrepoint romanesque*»⁴⁴. Ce dernier élément représente la capacité du roman d'intégrer des discours qui lui sont hétérogènes, qu'il s'agisse du rêve ou de la pensée, aux récits qui lui sont propres. Autrement dit, en acceptant en son sein un discours d'ordre philosophique, le roman conjugue à la mélodie romanesque une inflexion contrapuntique qui relance le mouvement romanesque vers d'autres horizons de sens. Le roman prouve ainsi qu'il lui est possible d'augmenter de façon significative son champ d'interrogation sémantique sans pour autant se dénaturer. Si la mélodie lie l'ensemble de la partition romanesque, Kundera met parfois de côté le développement de l'intrigue pour faire ressortir les thèmes qui sont au cœur de son architectonique romanesque :

⁴³ M. Kundera, «Improvisation en hommage à Stravinski», *Les testaments trahis*, p. 90.

⁴⁴ M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules" », *L'art du roman*, p. 87.

un thème peut être développé seul, en dehors de l'histoire. Cette façon d'aborder un thème, je l'appelle *digression*. Digression veut dire : abandonner pour un moment l'histoire romanesque. Toute la réflexion sur le kitsch dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* est, par exemple, une digression : j'abandonne l'histoire romanesque pour attaquer mon thème (le kitsch) *directement*.⁴⁵

Le contrepoint romanesque représente donc ce travail du romancier qui conjugue des lignes de pensée divergentes qui viennent bousculer la trame narrative du texte. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, c'est le thème du kitsch qui soutient l'ensemble de l'architecture du roman. Ainsi, à plusieurs lignes de récit viennent s'intégrer des bribes de rêve et des réflexions «essayistiques» (notamment sur le kitsch) sans que cela déforme l'impression de cohésion qui se dégage de l'ensemble. Ce genre de travail, à la fois thématique et mélodique, est d'autant plus complexe qu'il vise non seulement à intégrer des voix et des discours différents, mais à les unir au sein d'une œuvre concertante. Car les deux principes du contrepoint romanesque sont, pour Kundera, l'égalité des lignes de composition et l'unité de l'ensemble devenu indivisible⁴⁶. C'est cet art de la composition polyphonique, mariant l'hétéroclite et la mesure, qui permet à Kundera de faire ressortir, au gré d'un art de la méditation à la fois ironique et poétique, les paradoxes du moi ou de notre époque.

3 - Polyphonie, ambiguïté et relativisation des discours

Si les romans de Kundera réfléchissent sur l'existence et sur le monde, leur structure formelle

⁴⁵ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 107.

⁴⁶ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 99.

leur permet de répondre de façon originale aux exigences d'un genre littéraire parfois discrédité. Eva Le Grand, dans *Kundera ou la mémoire du désir*, fait bien ressortir le statut des romans kunderiens : il ne s'agit pas de romans «philosophiques», mais leur structure polyphonique et ouverte permet la mise en jeu des autres discours. Pour Eva Le Grand⁴⁷ et Johanne Villeneuve, la polyphonie kunderienne se distingue nettement des théories de Bakhtine sur la polyphonie romanesque⁴⁸ : le travail de Kundera ne relève pas exclusivement de la polyfocalisation⁴⁹, de cette seule juxtaposition, dépourvue de jugement moral, d'une pluralité de «voix», de «consciencés équipollentes»⁵⁰ ou de «focalisations». La définition kunderienne de la polyphonie, beaucoup plus large, inclut non seulement la polyfocalisation, mais aussi l'intégration, au jeu romanesque, de discours oniriques et philosophiques qui lui sont originellement étrangers.

Inspirée du polyhistorisme de Broch, la polyphonie kunderienne suggère que la littérature, comme système d'intégration plurivoque, disposerait de ressources particulières qui transcendent les limites des autres discours⁵¹. La philosophie, par exemple, demeure soumise à des contraintes de véracité et de rationalité. La littérature, quant à elle, peut se permettre d'accueillir l'ambiguïté, l'indétermination et l'ironie qui caractérisent l'existence. C'est cette conception de la littérature comme «suprême synthèse intellectuelle»⁵² qui pousse Hermann Broch à déclarer :

⁴⁷ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 135.

⁴⁸ Pour Johanne Villeneuve, la polyphonie kunderienne relève d'un «fait de composition narrative», tandis que la polyphonie de Bakhtine représente plutôt une «position du sujet par rapport à la matière plurielle du langage» (J. Villeneuve, *L'intrigue et la conscience ironique. Le roman polyphonique de Milan Kundera*, p. 18).

⁴⁹ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 156-158.

⁵⁰ N. Larose, *Narration, variation et polyphonie dans La lenteur de Milan Kundera : Stratégies pour une connaissance «spécifiquement romanesque»*, p. 17.

⁵¹ Voir M. Kundera, «Notes Inspirées par "Les Somnambules" », *L'art du roman*, p. 86.

⁵² M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 32.

Ce à quoi aspire la philosophie : représenter le monde et trouver à partir de cette représentation la voie de l'éthique et du fondement des valeurs, cette mission de la philosophie semble désormais revenir à la littérature et plus particulièrement à la littérature narrative.⁵³

Kundera, tout en délaissant l'aspect moral du projet de son prédécesseur, s'inspirera largement des idées de Broch pour forger sa définition du roman. Comme Broch, il pense que la seule raison d'être du roman, c'est de découvrir ce que seul le roman peut découvrir : «l'être concret de l'homme»⁵⁴. Pour y parvenir, il dispose d'une gamme de procédés dont l'un des plus importants demeure sans aucun doute la polyphonie qui fournit au roman la capacité d'intégrer d'autres formes de discours (essais, articles journalistiques, traités historiques, poèmes, etc.). Le roman, qui possède une structure essentiellement ouverte, représente aujourd'hui, comme le rappelle Guy Scarpetta, «le *dispositif d'intégration maximale*, le comble du métalangage, apte à traiter tous les autres discours (philosophie comprise) comme des sous-ensembles.»⁵⁵ Et c'est cette capacité d'intégration des discours hétérogènes, voire contradictoires, qui lui permet de saisir la complexité souvent paradoxale de notre monde.

La polyphonie kunderienne met donc en présence toute une gamme de voix qui, par leurs différences et leur unité, se relativisent les unes les autres.

Le jeu romanesque consiste dans la création des personnages. C'est donc une confrontation des différents systèmes de valeurs, des différentes visions du monde, c'est une reconstruction de la relativité substantielle du monde humain, cette relativité riche,

⁵³ Broch, cité par Chvatik (K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 10).

⁵⁴ Nous utilisons ici la version «Folio» de ce texte puisque l'édition originale n'indique que «l'être de l'homme» et cette remarque kunderienne prend tout son sens lorsqu'on y ajoute le qualificatif «concret» (Voir M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules" », *L'art du roman*, «Folio», p. 82, et M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules" », *L'art du roman*, p. 86.)

⁵⁵ G. Scarpetta, *L'impureté*, p. 235.

énigmatique et merveilleuse, qui est sans cesse niée par l'esprit idéologique et par sa vérité unique.⁵⁶

Ce que fait ressortir la polyphonie kunderienne, tout comme l'ensemble des techniques romanesques qui y sont liées, c'est que le roman est le lieu par excellence de l'équivoque et de la relativité. Le roman «est irréductible à une formule. Tout y est ambigu et l'ambiguïté est d'après moi la nécessaire atmosphère du roman.»⁵⁷ Le roman est l'espace privilégié où les vérités humaines se relativisent sous le coup d'une ironie mordante qui ne laisse aucun jugement péremptoire indemne. C'est que, pour Kundera, le roman est né de la volonté de comprendre la complexité du monde. Une fois cette hypothèse acceptée, «il accompagne l'homme dans son aventure au sein d'un monde soudainement relativisé.»⁵⁸ Dans le roman, les vérités absolues, mises à l'épreuve de la pluralité des discours et des interprétations, perdent leur caractère de certitude et laissent entrevoir un monde où règnent l'incompréhension et la pluralité des valeurs et des croyances. Un monde, somme toute, qui retrouve une mesure humaine, une dimension où nos idioties et nos bêtises, hautement comiques, ont elles aussi une place de choix.

4 - Ambiguïté et ironie romanesque

En proposant un mot-clé (ou une idée abstraite), et en le mettant à l'épreuve du monde vécu grâce aux personnages, Kundera joue le rôle d'un compositeur minutieux. Il nous propose un thème, «l'identité» par exemple, et, par le truchement d'une multitude de séquences brèves, il

⁵⁶ A. Finkielkraut, «Kundera : l'exode de la culture», p. 93.

⁵⁷ F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident"», p. 56.

⁵⁸ F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident"», p. 56.

nous livre une série de variations sur cette idée initiale. L'art de Kundera repose sur l'habileté incisive avec laquelle il procède au montage de ces variations. En mettant le roman au service d'un questionnement fondamental qui ne dénigre aucun aspect de la réalité phénoménale au nom d'une prétendue morale, Kundera découvre la beauté des phénomènes qui se donnent dans leur complexité et dans leur ambiguïté. Car, si la philosophie est du côté de la raison, «la *poésie phénoménologique* de l'existence»⁵⁹ que l'on retrouve dans le roman, et plus particulièrement dans le roman kunderien, se tient plutôt «de l'autre côté de la causalité. Elle est *sine ratione*, sans raison.»⁶⁰

En donnant «chair» aux idées grâce au contexte existentiel fourni par les personnages, le roman ne peut que déjouer les vieilles aspirations, parfois dogmatiques, de la philosophie. Ce théâtre humain que met en scène Kundera nous laisse entrevoir, de façon ironique, certains des aspects absurdes, contradictoires ou incongrus de notre existence. L'humour est le propre du roman. Il répudie l'esprit de pesanteur et de sérieux de la pensée philosophique en faisant ressortir l'ambiguïté du monde. Kundera sourit en pensant à ce qu'il appelle la bêtise des philosophes dont la grande erreur «réside dans leur pathétique manque d'humour.» Cependant, comme il l'explique, le «manque d'humour est toujours comique.»⁶¹ Cette anecdote est révélatrice :

Je me rappelle une scène de l'autobiographie de Gorki. Il raconte sa balade en Russie. Il entre dans un dortoir où se trouvent des clochards et des étudiants déclassés. Un jeune homme couché en train de lire n'arrête pas de rire. «Que lisez-vous ?», lui demande Gorki. «Hegel», répond le jeune homme, et il se remet à rire. Je dois avouer que les grands philosophes agissent souvent sur moi de la même façon.⁶²

⁵⁹ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 107.

⁶⁰ M. Kundera, «Discours de Jérusalem. Le roman et l'Europe», *L'art du roman*, p. 196-197.

⁶¹ J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 17.

⁶² J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 17.

Dans une veine qui rappelle cette anecdote, Kundera, en comparant Sartre et Gombrowicz, oppose l'humour de ce dernier au sérieux quasi pathétique de l'autre. On pourrait croire en effet que les thèmes abordés par Sartre et Gombrowicz s'apparentent, mais leur traitement diffère totalement :

du début jusqu'à la fin, *Ferdydurke* est un festival d'humour. Les thèmes «philosophiques» sont entièrement délestés non seulement du langage philosophique mais en plus de tout leur sérieux. Car les thèmes qui, chez Gombrowicz, apparaissent «philosophiques» ne sont pas philosophiques, ils sont romanesques; l'orientation existentielle n'est pas, pour Gombrowicz, la projection d'une philosophie dans un roman.⁶³

Cependant, comme l'affirme Kundera lui-même, si on peut sourire devant les philosophes et leur sérieux parfois grotesque, cette entreprise ne cherche pas à ridiculiser l'entreprise philosophique. Elle suppose, au contraire, une grande admiration pour la pensée philosophique⁶⁴. On pourrait même affirmer que Kundera prend, dans ses essais comme dans ses romans, la défense de la cause de la philosophie qu'il juge injustement dénigrée⁶⁵. Son entreprise s'accorde d'ailleurs à celles de Husserl (dans la *Krisis*) ou de Heidegger qui protestaient contre l'oubli de l'histoire de la pensée, oubli qui mène à l'oubli de l'être⁶⁶.

Le propos de Kundera apporte cependant un élément de nouveauté aux revendications des Husserl, Arendt et Patocka qui craignent pour la survie de la grande culture européenne : né de

⁶³ M. Kundera, «Questions et réponses», p. 26-27.

⁶⁴ J.-P. Salgas, «Kundera lit de préférence les philosophes», p. 17.

⁶⁵ Le cas Heidegger y est pour beaucoup. Voir M. Kundera, «Kafka, Heidegger et Fellini».

⁶⁶ Comme le soulignaient Philippe Huneman et Estelle Kulich à propos du projet heideggerien, lire «les philosophes revient à déceler ce qui est en eux l'impensé - une certaine détermination de l'être - qui leur permet de penser comme ils pensent. [...] En interprétant un philosophe, je ne fais pas œuvre d'historien : je retire l'être à son oubli.» (P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, p. 71-72).

l'esprit même des Temps modernes, l'humour est, lui aussi, une des valeurs significatives de l'Occident. L'humour est l'aboutissement d'une certaine lucidité critique qui permet de comprendre les vérités ambiguës et comiques de notre monde. L'humour, selon Kundera, c'est «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.»⁶⁷ Et l'humour, avec son lot d'ironie et de parodie, c'est le jeu qui mène le roman. Grâce à l'humour, le roman sourit devant la bêtise humaine, il la pourfend, il la dénonce et en éloigne la tentation : en nous montrant nos plus comiques erreurs, le roman nous permet d'en réaliser le ridicule. Pour Yves Hersant, si le roman privilégie l'ironie et l'ambiguïté, c'est qu'il s'astreint à un réel «effort de lucidité»⁶⁸.

Mais qu'est-ce que l'ironie selon Milan Kundera ? Il s'agit d'une attitude anti-lyrique, d'une attitude qui refuse d'adhérer entièrement aux choses telles qu'elles nous sont proposées. L'ironie, c'est le refus de se soumettre à cette bêtise, consubstantielle à l'être même, que l'on nomme kitsch ou lyrisme.

L'attitude anti-lyrique, c'est la conviction qu'il y a une distance infinie entre ce qu'on pense de soi-même et ce qu'on est en réalité; une distance infinie entre ce que les choses veulent être ou peuvent être et ce qu'elles sont. Saisir ce décalage, c'est l'art de l'ironie. Et l'ironie, c'est la perspective du roman.⁶⁹

L'ironie, en d'autres mots, c'est l'art de faire ressortir la distance qui existe entre nos convictions et la réalité qui demeure toujours bien plus complexe que l'on n'oserait le croire.

⁶⁷ M. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les testaments trahis*, p. 47.

⁶⁸ Y. Hersant, «Kundera chez les misomuses», p. 110.

⁶⁹ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 17.

Mais l'ironie, c'est aussi une attitude qui refuse d'adhérer béatement aux vérités que proposent les idéologies, une attitude indocile et insubordonnée dont se réclame le romancier qui adopte le «point de vue de Satan»⁷⁰ : «ce qui est décisif chez moi, soutient Kundera, c'est la perspective de l'ensemble qui comprend la perspective de l'ironie, la perspective de la démystification, la perspective de la "relativisation" des vérités, des sentiments, des attitudes.»⁷¹

Enfin, l'humour est un principe salvateur, un instrument qui nous empêche de nous appesantir sur les évidences et les certitudes de notre époque et qui nous délivre du sérieux écrasant des idéologies monolithiques. Le rire, puisqu'il permet de repousser la bêtise et le dogmatisme, Kundera le chérit comme l'un des éléments fondateurs de l'esprit occidental moderne, comme l'un des piliers de cette grande culture menacée par le kitsch et la dégradation des valeurs. Selon ses propres termes, il tient «à ce rire comme on tient aux choses fragiles et périssables, et qui sont condamnées.»⁷² Car en cette fin de siècle monotone, l'ironie, comme la réflexion philosophique, qui exige des individus un réel effort de pensée, semble s'effacer de plus en plus au profit de la facilité, du désenchantement et du dogmatisme.

C - Les personnages pour examiner l'être de l'homme

On a dit de Kundera qu'il était un écrivain politique. On a fait de lui un romancier de l'Histoire, et plus particulièrement de la tragique histoire de la répression soviétique. On l'a

⁷⁰ Voir François Ricard, «Le point de vue de Satan».

⁷¹ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 18.

⁷² M. Kundera, «Introduction à une variation», *Jacques et son maître*, p. 19.

associé à Soljenitsyne, aux grands dissidents du bloc de l'Est. Mais, comme le précisait Kundera à propos de *La plaisanterie*, ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les situations historiques pour elles-mêmes, «mais les problèmes [...] métaphysiques, existentiels, anthropologiques [...], bref, les soi-disant éternels problèmes humains éclairés par le projecteur d'une situation historique concrète.»⁷³ Ce qui le passionne, c'est l'être de l'homme et les situations historiques, en tant qu'elles définissent ses conditions d'existence. Dans ce contexte, l'histoire est bien plus qu'un simple décor de théâtre, elle «est en elle-même une situation humaine, une situation existentielle en agrandissement.»⁷⁴

Pour Kundera, et on retrouve là l'une des grandes propositions de la phénoménologie heideggerienne, l'homme ne comprend pas l'être de son être *in abstracto*. Tout questionnement concernant l'être de l'homme doit comporter une prise en considération du monde qui l'environne, qui l'implique et qui le constitue. On doit tenir compte du revers concret de l'existence humaine pour en saisir le sens. Exister, pour Kundera, c'est vivre dans un champ de possibles; «exister, cela veut dire : "être dans le monde". Il faut donc comprendre [dans le roman] *et le personnage et son monde comme possibilités.*»⁷⁵ De même, à ce commentaire de Christian Salmon voulant que ses romans concilient une méditation poétique sur l'être, un examen de l'énigme de l'existence et une réflexion sur l'histoire et la politique, Kundera répond :

Heidegger caractérise l'existence par une formule archiconnue : *in-der-Welt-sein*, être-dans-le-monde. L'homme ne se rapporte pas au monde comme le sujet à l'objet, comme l'œil au tableau [...]. L'homme et le monde sont liés comme l'escargot

⁷³ N. Biron, «Entretien avec Milan Kundera», p. 19.

⁷⁴ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 57.

⁷⁵ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 61.

et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (in-der-Welt-sein) change aussi.⁷⁶

Selon Kundera, c'est le roman, grâce à ses mises en scène de personnages, grâce à sa portée pratique et concrète, qui est le plus à même de saisir le revers de notre être : le monde. C'est l'art romanesque, misant sur la polyphonie créée par la présence de multiples personnages et de plusieurs discours, qui permet le mieux d'appréhender l'individu comme un «être-dans-le-monde», comme un être se rapportant à son «*Lebenswelt*», à ce monde de la vie qui lui est consubstantiel.

1 - Les personnages comme «egos expérimentaux»

Dans son essai «Soixante et onze mots», Kundera propose cette définition du roman : «ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence.»⁷⁷ À elle seule, cette définition reprend plusieurs des leitmotifs de l'art kunderien. Notons d'abord la présence de cette joute essentielle de l'auteur autour de quelques questions significatives grâce à des entités imaginaires. Pour Kundera, le «personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental.»⁷⁸ Qu'est-ce à dire ? Que le personnage, fruit de l'imagination de l'auteur, permet à ce dernier d'explorer certains thèmes ou certaines situations qui suscitent sa curiosité. Les personnages représentent le moyen, pour un auteur limité

⁷⁶ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 53.

⁷⁷ M. Kundera, «Soixante et onze mots», *L'art du roman*, p. 178.

⁷⁸ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 51.

matériellement (par son corps physique, par l'espace et par le temps de son existence), de sonder les profondeurs d'existences fictives, étrangères, mais dont le sens et la destinée lui importent et le passionnent. Bref, comme le répète inlassablement Kundera, le «roman est une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires.»⁷⁹

Le roman, selon Kundera, procure à l'auteur l'avantage de «posséder [...] comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*», c'est-à-dire qu'il a «à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *egos imaginaires* appelés personnages)»⁸⁰. Le personnage est donc le moyeu de l'interrogation romanesque : c'est grâce à cet être de création que prend chair la polyphonie romanesque, c'est par lui que la réalité humaine concrète donne sens aux propositions existentielles de l'auteur, c'est *par* lui, par ses actes et ses motivations, que le romancier explore certains des aspects de l'existence et du «moi» qui lui sont moins familiers. C'est aussi, et cette remarque est nécessaire à la bonne compréhension de l'art kunderien, à travers ces egos expérimentaux que se révèle graduellement le sens des thèmes et des hypothèses du roman, dont les personnages sont l'axe d'interrogation principal. À partir de ces êtres de fiction naissent des questions qui se développeront sur l'ensemble du roman. Autour d'eux se noue un jeu de thèmes existentiels qui ne leur enlève rien de leur densité individuelle comme êtres d'imagination. «Car rendre un personnage "vivant" signifie : aller au bout de sa problématique existentielle. Ce qui signifie : aller jusqu'au bout de quelques situations, de quelques motifs, voire de quelques mots dont il est pétri.»⁸¹ Bref, du thème au personnage, c'est un rapport de symbiose, et non une forme de domination, qui s'établit. Le personnage se développe dans le roman selon des thématiques qui

⁷⁹ M. Kundera, «Entretien sur l'art de la composition», *L'art du roman*, p. 106.

⁸⁰ M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 21.

⁸¹ M. Kundera, «Entretien sur l'art du roman», *L'art du roman*, p. 53.

lui sont propres et qu'il enrichit de ses actes et de ses pensées. Aucune thèse ne le précède : il est en lui-même sa propre charge de problèmes métaphysiques.

2 - Hypothèses ontologiques et personnages romanesques

Peu importent les arabesques romanesques dont fait preuve un écrivain, il est essentiel que le roman soit porteur de sens et que ce sens se réverbère dans l'esprit des lecteurs. Pour cela, il est indispensable que les lecteurs trouvent dans les romans, malgré l'artifice romanesque, un écho familier. Cette reconnaissance, qui scelle le pacte entre le roman et le lecteur, c'est du côté des personnages qu'il faut la chercher. Ainsi, si le roman kunderien pose nombre de problèmes métaphysiques sur la fragilité humaine, sur l'identité et sur tant d'autres questions encore, il n'en demeure pas moins que ces questions doivent s'incarner et cheminer à l'aide des personnages. Comme l'écrivait Brigitte Fontille, le «roman incarne une interrogation où les personnages sont autant de réponses possibles», mais où aucun d'entre eux ne «propose un "chemin" idéal pour résoudre l'hypothèse posée par l'œuvre»⁸². Les personnages, dans toute leur précarité individuelle, sont au cœur de l'énigme ontologique du roman.

Il apparaît donc clair (malgré les «soupçons» qui ont pesé sur le genre romanesque dans le passé) que les lois qui régissent le jeu romanesque sont d'abord et avant tout celles des personnages. Et les personnages sont soumis au règne d'une fictive «corporéité». Cette donne essentielle de la composition d'un personnage introduit dans le roman la contingence, la

⁸² B. Fontille, *La contamination des genres : L'immortalité de Milan Kundera*, p. 92-93.

précarité, l'ambiguïté, la sexualité et les antagonismes entre le corps et l'esprit. Ces éléments qui, dans les romans de Kundera, donnent lieu à des situations absurdes ou cocasses, font ressortir le ridicule et l'incohérence typiques des pensées et des comportements humains. Soumises aux lois du «monde vécu», les hypothèses ontologiques introduites dans les romans de Kundera n'imposent pas au lecteur un sens définitif sur l'existence et le monde. Ces propositions irrésolues requièrent au contraire une herméneutique chaque fois renouvelée des possibles qu'elles proposent. La légèreté, l'identité, l'oubli, tant de thèmes philosophiques présents dans les romans de Kundera trouvent à se résoudre dans des situations concrètes qui, bien souvent, font fi du sens « absolu » et définitif qu'on pourrait vouloir leur prêter.

Un exemple aidera à mieux saisir cette dialectique. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera présente un petit lexique de mots aux résonances philosophiques : la femme, la fidélité, la trahison, la musique, la lumière, l'obscurité, les cortèges (entendons ici les défilés politiques), la beauté, la patrie, la force, la vérité, etc. Ces termes aux relents métaphysiques prennent une signification radicalement différente selon qu'ils s'appliquent à Sabina ou à Franz, deux des personnages du roman. L'idée n'a de sens que si elle fait «corps» avec celui qui la pense. Une fois prise dans les rets d'un personnage, elle s'incarne, se pervertit, se métamorphose, se distingue. Prenons l'axiome «Vivre dans la vérité»⁸³. Pour Sabina, on ne peut vivre dans la vérité, c'est-à-dire sans mentir, que si l'on cesse de vivre sous le regard des autres. Franz, quant à lui, croit qu'on ne vit dans la vérité que lorsqu'on devient limpide aux yeux de tous. Entre ces deux conceptions de la «vie en vérité», un fossé se creuse : la vérité n'a plus du tout la même

⁸³ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 164-167.

signification existentielle chez cette femme recherchant désespérément l'intimité et chez cet homme qui aspire à vivre dans une maison de verre où les frontières entre le public et le privé seraient abolies. C'est dans cette section intitulée *Petit lexique des mots incompris* qu'on saisit que la relation amoureuse entre Franz et Sabina repose en fait sur une série d'imbroglios sémantiques majeurs. La différence profonde entre les amants et l'impossibilité de communiquer, par delà cette différence, condamnent d'ores et déjà leur liaison et trahissent, par le fait même, certains des thèmes fondateurs de l'écriture kunderienne : la relativité de la vérité et l'incommunicabilité entre les individus.

D - Le roman : éclatement des limites de l'investigation philosophique

I - Richesse «gnoséologique» de l'art romanesque

Selon Kvetoslav Chvatik, toute une mutation de l'esprit européen a permis aux romanciers centre-européens de revendiquer, pour le roman, une potentialité gnoséologique. Ce seraient les impératifs de crédibilité imposés par le positivisme puis la crise de la science européenne qui auraient favorisé le transfert (selon certains auteurs comme Broch et Musil) de la capacité de «représenter le monde»⁸⁴ de la philosophie vers le roman. Kundera, quant à lui, fait état des perspectives mises de l'avant par Husserl et Heidegger afin de réclamer, pour le roman, un véritable statut heuristique. «La connaissance, dit-il, est la seule morale du roman.»⁸⁵ C'est chez

⁸⁴ Broch cité par Chvatik. K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 10.

⁸⁵ M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 20.

Hermann Broch, un ancien disciple de Heidegger, qu'il puise cette idée d'un roman gnoséologique. Comme nous l'avons vu, pour Broch, la polyphonie romanesque permet au romancier d'intégrer différents types de discours. Kundera va encore plus loin en affirmant que la littérature (le roman) partage la visée essentielle de la philosophie telle qu'énoncée par Husserl et Heidegger : dégager ou méditer (selon la terminologie heideggerienne) le sens de l'être⁸⁶. Pour que Kundera puisse définir le roman comme un questionnement sur l'existence et le monde, il aura d'abord fallu que Husserl⁸⁷ pense le monde comme question et que Heidegger compare la méditation philosophique à une promenade sur un de ces petits *chemins qui ne mènent nulle part*.

Mais qu'en est-il de la pensée de l'être ? Pour Heidegger, cette quête «ontologique» ne peut s'accomplir qu'en analysant le sens de l'ouverture de l'être où se produit ce dévoilement. L'homme, ou celui qu'il appellera le *Da-sein*, est le seul à pouvoir avoir une compréhension de ce qui est. Pour comprendre le sens de l'être, il faut d'abord saisir comment s'effectue, chez l'homme, cette compréhension. Notons ici que les conclusions méthodologiques auxquelles en arriva Heidegger en firent sourciller plus d'un. En effet, pour l'auteur de *Être et temps*, l'art, comme la science ou la philosophie, met en œuvre la vérité de ce qui est. À la faveur de l'œuvre, qui n'est toujours que langage, mise en forme (μορφή) ou *Gestalt*, se dévoile une part de la vérité de ce qui est. Ou, si l'on préfère, l'œuvre d'art, comme les autres discours à prétention «scientifique», nous donne, à sa manière, accès à un pan de la vérité. Et la vérité, puisque nous sommes humains et non divins, ne se dévoile jamais entièrement.

⁸⁶ Le «pouvoir de la culture réside là : il rachète l'horreur en la transsubstantiant en sagesse existentielle» (M. Kundera, «Les chemins dans le brouillard», *Les testaments trahis*, p. 273).

⁸⁷ M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 17-18.

S'il fallait tirer une conclusion générale de ces remarques, elle se formulerait ainsi : Kundera s'appuie sur les revendications épistémologiques de la phénoménologie pour revendiquer, pour le roman, un statut gnoséologique supérieur. En effet, Kundera intègre la critique de la rationalité entreprise par la phénoménologie. Pour celle-ci, la raison, valorisée par le discours philosophique traditionnel, n'est pas suffisante pour pénétrer la complexité et l'ambiguïté du monde. L'utilisation des ressources du roman ne pourra donc que nous aider à approcher les paradoxes de notre existence. Mais comprendre ce que nous sommes, n'est-ce pas la tâche fondamentale de la littérature comme de la philosophie ? Gardons-nous de ne voir dans ces remarques qu'un cercle vicieux. Au contraire, peut-être cette circularité est-elle indispensable si nous cherchons à comprendre l'essence véritable du problème qui nous occupe.

Nous avons fait remarquer que le roman pouvait se pencher sur le sens de l'être de ce que nous sommes et du monde, mais que, en tant qu'art, il présuppose nécessairement une mise en forme ou une composition de son discours. Ensuite, en tant qu'art «romanesque», il se doit de présenter un discours significatif et inédit sur le monde⁸⁸. Chez Kundera, cette tâche est encore plus complexe puisqu'il s'agit explicitement de mettre côte à côte, dans une forme littéraire esthétique (donc «belle»), des objets littéraires (personnages, actions et métaphores originales) et des thèmes à caractère philosophique (j'entends ici des réflexions métaphysiques, des questionnements existentiels, des méditations essentielles). C'est sur cette relation dynamique entre le fond, le sens et la forme, en tant que mise en œuvre de ce sens, que repose le projet de Kundera. Guy Scarpetta formule ainsi sa conception de l'art du roman, inspirée des réflexions de Kundera :

⁸⁸ «Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral» (M. Kundera, «L'héritage décrié de Cervantès», *L'art du roman*, p. 20).

Ainsi, en ce qui me concerne, ce que je tiens pour un «grand roman», c'est un roman qui : 1°) explore un territoire encore inconnu de l'expérience humaine (et, pour reprendre l'idée de Broch et de Kundera, produit un «effet de vérité» qui ne pourrait pas être obtenu par d'autres voies que celles du roman); 2°) invente ou renouvelle la forme narrative; 3°) rend indissociables ces deux aspects.⁸⁹

On peut considérer qu'il existe, chez Scarpetta comme chez Kundera interprété par Scarpetta, une relation puissante entre le roman et la vérité. Précisons : le roman ne peut prétendre explorer l'existence moderne sans accepter le fait que ce qu'il dévoile, il le dévoile comme vérité. Mais soulignons : la vérité qui apparaît dans l'œuvre d'art, comme vérité phénoménale, est une vérité relative, hypothétique, sans prétention à l'apodicticité. Heidegger s'était penché sur le sens des œuvres d'art et sur leur participation à la découverte de la vérité. Selon lui, c'est à la faveur de l'apparition de la vérité dans l'œuvre d'art que naît la beauté de l'œuvre comme œuvre⁹⁰.

La vérité est la vérité de l'être. La beauté ne se rencontre pas à côté de cette vérité : car lorsque la vérité se met en œuvre, elle apparaît. C'est dans l'apparaître qui, en tant que cet être de la vérité à l'œuvre dans l'œuvre, est la beauté. [...] Pourtant, le beau réside bien dans la forme.⁹¹

Glosons un peu sur cette citation : la vérité qui apparaît⁹² dans l'œuvre d'art se distingue de toute conception de la vérité comprise au sens strict de vérité scientifique, apodictique et certaine. La vérité présente dans l'œuvre d'art (qu'elle soit littéraire ou autre) laisse entrevoir le sens de l'être de ce qui est tout en admettant qu'une part de cette vérité lui échappe et lui échappera

⁸⁹ G. Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, p. 15.

⁹⁰ Beauté que recherche aussi Kundera (Voir M. Kundera, *Les testaments trahis*, p. 89 et 161).

⁹¹ M. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, p. 92 (Nous soulignons).

⁹² Et n'est-ce pas l'essence de la phénoménologie que de chercher à la débusquer partout où elle apparaît ?

toujours. Cette conception de la pensée récuse toute volonté de système totalisant et englobant. Kundera le rappelle dans *Les testaments trahis* : le roman est aux prises avec des situations humaines, et «l'analyse de l'existence humaine ne peut devenir système»⁹³. Ainsi, la «pensée authentiquement romanesque [...] est toujours asystématique; indisciplinée; elle est proche de celle de Nietzsche; elle est expérimentale; elle force des brèches dans tous les systèmes d'idées qui nous entourent; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux.»⁹⁴ C'est peut-être pour s'incliner devant cette nécessité que les romans de Kundera se composent de fragments asystématiques⁹⁵, concis et incisifs. Et ces œuvres reflètent peut-être aussi la relativité de la réalité phénoménale qui est, quant à elle, par définition, singularisée et interprétative.

Les propos de Heidegger rapportés précédemment pourraient facilement être rapprochés des commentaires de Kundera sur la potentialité de découverte et de révélation que l'on trouve dans le roman.

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

⁹³ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 196.

⁹⁴ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 206.

⁹⁵ À propos du caractère asystématique de l'existence, voir M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 206-208.

tout autre forme de beauté : la beauté hors de la connaissance [...] ce qui, à mon avis, constitue le kitsch.⁹⁶

Pour Kundera, le sens du roman réside dans cette capacité de connaissance qui sait confronter les contradictions de l'existence. Lorsqu'une attitude morale ou esthétisante cherche à aplanir les aspérités de l'être, on n'a plus affaire à une réelle connaissance, mais à un sentimentalisme lyrique qui déforme le savoir et le pervertit. Connaissance et beauté sont indissociables chez Kundera dans la mesure où la beauté, contrairement au kitsch⁹⁷, se trouve par-delà le bien et le mal, et où la connaissance est dévoilement des paradoxes de l'existence.

2 - Roman et connaissance

La finalité des romans kunderiens, leur «telos», c'est bien de se pencher sur l'énigme fuyante et mouvante de l'existence humaine qui, contrairement à ce que veulent faire entendre certaines philosophies analytiques ou mécanistes, ne peut se laisser saisir sans ramener avec elle une constellation de significations se référant à l'ensemble de ce qui caractérise notre être en ce monde. Et le roman, grâce à sa capacité de préhension de la vie concrète de l'homme, permet d'éclairer la complexité souvent paradoxale de l'existence humaine que certains systèmes

⁹⁶ Milan Kundera en entrevue avec Jordan Elgraby (E. Le Grand, *Kundera et la mémoire du désir*, p. 59-60).

⁹⁷ «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» (M. Kundera, «Discours de Jérusalem. Le roman et l'Europe», *L'art du roman*, p. 198). Pour Yves Hersant, le kitsch «se définit comme un viol de l'esthétique, comme une vaste braderie du beau et des valeurs établies; comme l'élimination de l'authentique pas les succédanés et les ersatz» (Y. Hersant, «Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch», p. 878).

philosophiques, par définition, doivent absorber, aplanir, intégrer à une pensée explicative. Le cas de Tolstoï, relaté par Milan Kundera, rend bien compte de la nature précaire et étrange des intentions humaines que devrait s'efforcer de saisir le romancier :

d'une façon radicalement nouvelle dans l'histoire du roman il [Tolstoï] a posé la question de l'action humaine; il a découvert l'importance fatale, pour une décision, des causes rationnellement insaisissables. Pourquoi Anna s'est-elle suicidée ? Tolstoï va jusqu'à utiliser un monologue intérieur presque joycien pour démontrer le tissu des motivations *irrationnelles* qui ont téléguisé son héroïne.⁹⁸

La découverte de Tolstoï est d'une importance considérable pour les théoriciens du roman : c'est cette conjugaison de réel et d'irrationnel qui donne son épaisseur sémantique au roman et qui lui confère toute l'ambiguïté qu'il requiert pour éviter de sombrer dans le dogmatisme idéologique et pour transcender les limites de la pensée philosophique⁹⁹. C'est que, contrairement aux systèmes philosophiques soumis à une formule magique du genre «le réel est rationnel», le roman ne vise point l'intégration de tous les discours à l'intérieur d'un système discursif unifiant. Au contraire, il cherche à exprimer ceux-ci dans toutes leurs contradictions et dans toute leur complexité.

Le roman découvre des voies d'exploration de l'existence sans prétendre fonder une Vérité définitive. Ainsi, l'œuvre romanesque de Kundera s'échafaude sur une «ontologie romanesque pour laquelle le monde est une question et non pas une réponse»¹⁰⁰. Si le roman fait œuvre de

⁹⁸ M. Kundera, «Introduction à une variation», *Jacques et son maître*, p. 15.

⁹⁹ Comme l'écrivait Yves Hersant, l'approche «philosophique [de Kundera] n'implique nul assujettissement à une philosophie rigoureuse» (Y. Hersant, «Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch», p. 880).

¹⁰⁰ M. Kundera, «À bâtons rompus. Witold Gombrowicz : *journal*; Guy Scarpetta : *La suite lyrique*; Philippe Muray : *Céline*; Céline : *D'un château à l'autre*», p. 69.

curiosité, il n'en demeure pas moins que certains discours, au lieu de s'ouvrir à la complexité du monde, cherchent à en proposer une définition ou une acception réductrice. Cette attitude, qui tend à réduire la densité sémantique du monde, Kundera la redoute autant en philosophie qu'en politique. Qu'il l'appelle «kitsch», «sentimentalisme» ou «lyrisme»¹⁰¹, il note que, dans tous ces cas, cette façon d'être et de penser tend à niveler les contradictions de l'être et à produire un discours embellissant sur l'existence. François Ricard remarque que ce type de disposition existentielle s'apparente à l'Idylle, au désir inconsideré d'un monde sans faille et sans tache, d'un monde aplani et docile dont rêvent les régimes totalitaires : «l'imagination idyllique» représente «le désir (inscrit dans chaque personnage de cette œuvre comme à l'intérieur de chacun de nous) d'un monde apaisé, accordé, débarrassé de tout manque et de tout conflit et dans lequel l'être éprouve qu'il réalise pleinement sa nature.»¹⁰² L'être du lyrisme, du kitsch ou de l'Idylle se caractérise par ceci que, sur le plan politique, dans sa lutte pour conquérir la beauté, la vérité ou l'harmonie¹⁰³, il n'hésitera pas à sacrifier ses semblables. C'est pour cette raison

[qu'il] n'y a rien de plus opposé à l'esprit du roman (profondément lié à la découverte de la relativité du monde) que la mentalité totalitaire (qui veut ériger une nouvelle vérité unique). [...] Le roman y est mort [sous le totalitarisme soviétique] parce qu'il est, par son essence même, incompatible avec la mentalité qui ne considère plus le monde comme un problème et l'art n'est pour elle qu'un moyen de distribuer la vérité au peuple.¹⁰⁴

Comme le soulignent Broch, Arendt et Kundera, le kitsch, le lyrisme et le totalitarisme font preuve d'un manque de jugement et de goût potentiellement dangereux lorsqu'ils servent des fins

¹⁰¹ Voir E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 40-41.

¹⁰² F. Ricard, «Mortalité d'Agnès», p. 523.

¹⁰³ Le kitsch est «le rêve d'un rapport stabilisé et confortable entre les êtres et leur milieu» (Y. Hersant, «Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch», p. 879).

¹⁰⁴ F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident"», p. 57.

amoraux¹⁰⁵. Le kitsch, note Guy Scarpetta, incarnait, pour Hermann Broch, «le principe même du "mal" en art, lié à la séparation entre les valeurs artistiques et les autres valeurs (politiques, morales, religieuses) de la vie sociale»¹⁰⁶. Dans la même veine, Hannah Arendt, dans son essai «La crise de la culture» qui porte sur les dangers de l'absence de goût et de jugement dans le monde moderne, faisait état de ce parallèle : chez les Romains, on associait la faculté de juger en politique à la capacité de discerner la beauté et à la sagesse.

Serait-ce [...] que l'amour de la beauté demeure barbare s'il n'est accompagné par l'εὐτελεία, par la faculté de viser dans le jugement, le discernement et la discrimination, bref, par cette faculté curieuse et mal définie que nous appelons le goût ? Et finalement, serait-ce que ce juste amour de la beauté, mode approprié de relation aux belles choses - la *cultura animi* qui rend l'homme apte à prendre soin des choses du monde et que Cicéron, contrairement aux Grecs, assignait à la philosophie - a quelque chose à faire avec la politique ? Serait-ce que le goût compte parmi les facultés politiques ?¹⁰⁷

C'est le jugement, tant dans le domaine esthétique que dans le monde politique, qui permet aux hommes «de s'orienter dans le domaine public, dans le monde commun»¹⁰⁸, bref dans un univers dont la complexité les dépasse parfois. Et, pour Hannah Arendt et pour Broch, comme pour Kundera d'une certaine manière, cette capacité de lucidité et de jugement est tributaire de notre relation au monde et de notre capacité de repousser la tentation du kitsch. Ainsi, l'exercice du libre jugement et l'apparition de la pensée autonome chez l'individu lui apprennent à «prendre soin, préserver, et admirer les choses du monde»¹⁰⁹. Si, comme le souligne Arendt, Cicéron

¹⁰⁵ Si Kundera refuse de voir le roman comme un engagement politique ou moral, il demeure néanmoins qu'il défend des causes éthiques précises. Sa lutte contre le kitsch et le totalitarisme en constitue la preuve la plus éloquente. (Voir G. Scarpetta, «Écritures», *L'impureté*, p. 282).

¹⁰⁶ G. Scarpetta, «Écritures», *L'impureté*, p. 280-281.

¹⁰⁷ H. Arendt, «La crise de la culture», *La crise de la culture*, p. 274-275.

¹⁰⁸ H. Arendt, «La crise de la culture», *La crise de la culture*, p. 282.

¹⁰⁹ H. Arendt, «La crise de la culture», *La crise de la culture*, p. 288.

attribuait le goût à l'usage de la raison philosophique, Kundera, lui, place cette sagesse du côté du roman¹¹⁰ qui contre les effets dangereux du lyrisme naïf et du sentimentalisme de la Terreur.

Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un «genre littéraire» parmi d'autres; ce fut une attitude, 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 [...] comme résistance, défi, révolte.¹¹¹

Grâce à son ironie et à la pluralité des opinions qu'il présente, le roman permet aux individus de relativiser leur jugement. Kundera valorise d'ailleurs cette lucidité et ce regard désabusé qu'il trouve dans le roman et qui permettent, selon lui, de contrer l'abêtissement politique et esthétique. N'écrit-il pas sur un ton qui rappelle étrangement les propos de Hannah Arendt sur la «*cultura animi*», que «le pouvoir de la culture réside là; il rachète l'horreur en la transsubstantiant en sagesse existentielle»¹¹².

L'un des grands leitmotifs de Kundera, c'est que le roman est porteur d'un certain savoir existentiel qui, comme on le découvre dans son essai intitulé «Les chemins dans le brouillard», aide les individus à accéder à une plus grande maturité de jugement et à un plus haut niveau de lucidité. Lieu de l'ambiguïté, de la relativité des vérités, le roman n'impose pas une vérité unique,

¹¹⁰ Pour Yves Hersant, «*L'insoutenable légèreté de l'être* [...] est le combat du romanesque contre le kitsch - conçu à la manière de Broch comme un enjolivement du monde accompagné du refus de le connaître, comme remplacement de l'ambiguïté des choses par le conformisme des certitudes, comme l'illusion lyrique du sujet qui dissimule l'intolérable réalité» (Y. Hersant, «Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch», p. 879).

¹¹¹ M. Kundera, «Des œuvres et des araignées», *Les testaments trahis*, p. 187.

¹¹² M. Kundera, «Les chemins dans le brouillard», *Les testaments trahis*, p. 273.

un système de pensée, mais il permet de penser le monde, d'approcher les plus hétéroclites phénomènes de l'existence. Avec l'avènement du roman moderne,

la sagesse ne consiste plus dans la possession d'une vérité préexistante et donnée, mais dans la faculté de comprendre la complexité des vérités relatives qui se confrontent dans ce vaste espace du monde où il n'y pas de juge suprême.¹¹³

3 - Un roman où l'on se reconnaît ?

Certes, nos esprits se sont aujourd'hui familiarisés avec l'idée que la littérature peut rendre compte de l'espace qui nous définit et des êtres que nous sommes. L'idée du récit, le fait de raconter, n'est-il pas l'un des moyens privilégiés d'accéder à la compréhension de notre existence et de celle des autres ? Pour Charles Taylor, «another basic condition of making sense of ourselves [is] that we grasp our lives in a *narrative*.»¹¹⁴

De fait, le roman tel que le conçoit Kundera parvient à reproduire ce genre d'expérience qui nous permet de mieux nous comprendre nous-mêmes et de mieux saisir le monde qui nous entoure. C'est que le roman cherche à explorer, dans toutes leurs sinuosités, les mystères et la sottise des hommes et ses moyens d'exploration privilégiés sont justement ceux de la pensée, de la narration et de l'imagination. Pour raconter la rencontre inventive entre pensée et récit, entre imagination et intellection, Brigitte Fontille parlera de «contamination des genres», d'un mouvement permettant à la parole romanesque d'investir le «"mouvement de l'esprit" propre à

¹¹³ F. Scianna, «Milan Kundera : "Le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident"», p. 56.

¹¹⁴ Nous traduisons. C. Taylor, *Sources of the Self*, p. 47.

l'essai»¹¹⁵. Pour Guy Scarpetta, l'essence de l'innovation littéraire de Kundera se manifeste par cette dialectique entre la connaissance et la mise en forme explicite de cette connaissance :

Tel est, sans doute, l'intérêt majeur d'une telle esthétique romanesque : savoir conjuguer les effets représentatifs du roman classique avec l'avènement de l'«ère du soupçon» introduite par la modernité, revendiquer la fonction de connaissance (ou de vérité) du genre romanesque, sans pour autant cesser d'assumer (voire d'exhiber) les artifices de l'écriture (la vérité, en somme, n'est pas chez Kundera le contraire de l'artifice, mais son effet).¹¹⁶

Grâce à leur capacité de préhension de l'existence, les romans et les analyses de Kundera se permettent de poser des questions décisives sur l'essence de ce que nous sommes. Un exemple, emprunté aux réflexions suscitées par Tolstoï : «Les décisions graves et courageuses d'un homme indubitablement intelligent et sympathique peuvent-elles être enracinées dans une sottise ? »¹¹⁷ Mais à cette grave question, l'auteur s'empresse d'ajouter : Et vous, que pensez-vous de l'homme ? Et que pensez-vous de vous-mêmes ? C'est que l'existence humaine est pleine de non-sens, d'ambiguïtés et de drames irrésolus dont ne peuvent rendre compte les grandes théories qui doivent, à des fins explicatives, se commettre dans des généralisations. L'essence de l'homme nous interroge, elle suscite une multitude de questions aussi essentielles qu'insolubles.

[À] toutes ces questions le roman n'apporte, bien sûr, aucune réponse. La réponse, ce sont ces questions elles-mêmes; car, comme Heidegger l'a dit, l'essence de l'homme a le caractère d'une question.¹¹⁸

¹¹⁵ B. Fontille, *La contamination des genres : L'immortalité de Milan Kundera*, p. 2.

¹¹⁶ G. Scarpetta, *L'impureté*, p. 283.

¹¹⁷ M. Kundera, «Les chemins dans le brouillard», *Les testaments trahis*, p. 256.

¹¹⁸ M. Kundera, «Préface pour les éditions américaine, italienne et allemande de *La vie est ailleurs*», p. 228.

La sagesse du roman, c'est de refuser de résoudre unilatéralement ces questions. Le roman expose des bribes d'existence, des fragments de l'énigme que nous sommes. Le «jeu romanesque cultive les ambiguïtés, réconcilie les contraires, déploie les polysémies»¹¹⁹. Sa connaissance vient du fait qu'à travers ses personnages imaginaires, nous nous reconnaissons nous aussi et nous trouvons, grâce à un point de vue sur ce que nous sommes et sur ce que nous devenons, la possibilité de mieux nous comprendre. La connaissance romanesque n'est pas didactique; il s'agit plutôt d'une reconnaissance : reconnaissance de notre être, de notre monde, de nos paradoxes. Comme le dit Kundera, dans cet univers où s'affaisse la pensée comme le souci de soi, «le roman est un des derniers postes où l'homme peut encore garder des rapports avec la vie dans son ensemble»¹²⁰.

¹¹⁹ Y. Hersant, «Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch», p. 884.

¹²⁰ M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules" », *L'art du roman*, «Folio», p. 85 (Nous utilisons ici la version «Folio» de ce texte puisque l'édition originale indique que le «roman est une des dernières positions» et il nous semble plus approprié d'utiliser ici le terme «postes». Voir aussi M. Kundera, «Notes inspirées par "Les Somnambules"», *L'art du roman*, p. 89).

CONCLUSION

Il est indéniable que l'esprit et la pensée philosophiques hantent l'œuvre de Kundera. Romans et essais, ses écrits ne cessent de faire signe vers des problématiques contemporaines qu'affectionne aussi la philosophie. Notre réflexion visait justement à déterminer la nature complexe des liens que Milan Kundera entretient avec la pensée philosophique tant dans sa conception de la littérature que dans sa pratique littéraire. À travers l'examen de l'œuvre critique de Kundera, ce qu'il appelle son «autoexplicitation», et de certains de ses romans où sont inclus des «essais spécifiquement romanesques», nous croyons avoir démontré que l'omniprésence de la pensée, chez Kundera ne relève pas d'un simple amusement, mais plutôt d'une réelle prise en considération des enjeux impérieux dont traite la méditation philosophique actuelle.

Nos considérations portant sur les relations entre la philosophie et la littérature et sur l'interprétation phénoménologique du phénomène littéraire nous auront permis de mieux saisir sous quels auspices sont nées les réflexions d'essayiste et de critique de Kundera. Exposés dans certains de ses romans, dans *L'art du roman*, dans *Les testaments trahis* ainsi que dans de nombreux autres articles parus dans *L'infini*, *L'atelier du roman*, *Le nouvel observateur* et quelques autres périodiques, les essais de Kundera proposent une évaluation à nouveaux frais de plusieurs perspectives inexplorées de l'histoire de la littérature et de l'histoire de la philosophie. Ces deux histoires, nous l'avons constaté, Kundera les met côte à côte et leur adresse de nouvelles interrogations. Il existe, nous l'avons compris, une interaction réelle entre les écrits de Kundera et les travaux de certains grands philosophes.

Ainsi, nous croyons que si les romans de Kundera sont bien de «*purs romans*»¹, il n'est pas «*insupportable*»², mais au contraire essentiel de poser cette question : quelles sont et comment se présentent les assises philosophiques de l'art romanesque de Kundera³ ? Cette interrogation nous est apparue d'autant plus nécessaire que c'est en fonction de la solidité de ces références philosophiques et de sa position à l'égard du devenir de la pensée et de l'art littéraire modernes que peut se légitimer la définition kunderienne du roman comme lieu d'interrogation existentielle et ontologique.

Retenons d'abord que Kundera s'associe au projet global de Husserl et de Heidegger visant à préserver le souci de l'être et du monde, projet qui prenait chez Husserl la forme d'une dénonciation de la crise de l'humanité européenne et, chez Heidegger, celle d'une lutte contre l'oubli de l'être et contre l'avilissement dû aux progrès de la technique. Dans *L'art du roman*, Kundera commente les thèmes de la crise de la culture européenne et de l'oubli de l'être, pour faire du roman le moyen par excellence de lutter contre l'oubli de l'être et l'affaiblissement de la grande culture européenne. La nouvelle tâche du roman : est de préserver l'héritage de la grande culture européenne en continuant d'interroger l'être de l'homme et du monde.

Nous avons vu que, grâce à sa capacité d'intégration des différents discours (selon le modèle proposé par Broch et approfondi par Kundera), le roman peut devenir une véritable méditation interrogative polyphonique dont les visées s'apparentent à celles de la philosophie et qui fait

¹ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 23.

² Guy Scarpetta se plaint de voir Kundera, comme l'avait été Musil, «*insupportablement annexé par le discours philosophique*» (E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 13).

³ Comme l'ont brièvement fait Eva Le Grand, Kvetoslav Chvatik, Yves Hersant et Guy Scarpetta eux-mêmes.

usage de certaines méthodes philosophiques et plus particulièrement phénoménologiques. Nous avons ainsi constaté qu'il existe des potentialités implicites d'examen de l'être de l'homme à travers les personnages conçus comme «egos expérimentaux». C'est dans cette perspective - qui implique l'autonomie des personnages face aux thèmes philosophiques présents dans le roman et la relativisation des discours par la «polyphonie» ludique et ironique - que Kundera se montre rebelle au discours philosophique et à son désir de vérité absolue. Selon lui, le roman est le lieu de l'ambiguïté, de l'indétermination et de l'étonnement. Ainsi, les hypothèses ontologiques ou les métaphores *phénoménologiques* ou *existentielles*⁴ proposées dans les romans de Kundera n'imposent pas au lecteur un sens définitif, mais requièrent une herméneutique chaque fois renouvelée des possibles qu'elles soumettent au jeu romanesque. C'est à ce niveau qu'entre en jeu l'art de Kundera, art qui implique un souci de la composition et de la musicalité en littérature. Variations, polyphonie, thèmes, motifs : plusieurs techniques de composition sont mises à profit par le romancier qui s'est longuement expliqué sur ce sujet. Dans un texte où il commente *Retours et autres pertes* de Sylvie Richterova, Kundera revient sur ces notions en y ajoutant ces remarques fondamentales qui définissent sa propre conception de l'art romanesque :

La composition [...] romanesque : c'est une confrontation de blocs différents, de styles différents, une synthèse. Mais à l'intérieur de cette «grande composition» on trouve la virtuosité de la «petite forme» : dépouillement; concentration; caractère systématiquement aphoristique de la pensée. On est loin d'un long et difficile essai à la Broch, d'une longue réflexion ironique à la Musil; les réflexions ressemblent là beaucoup plus à la poésie de Rilke ou de Valéry qu'à un essai philosophique⁵;

⁴ Voir le titre du bref chapitre intitulé «La métaphore en tant que définition phénoménologique» d'où provient cette citation non textuelle (M. Kundera, *Les testaments trahis*, p. 128).

⁵ M. Kundera, «Savoir rester dans l'essentiel. À propos de *Retours et autres pertes*, de Sylvie Richterova », p. 90-91.

Là réside peut-être l'art de Kundera : faire de la pensée une musique, lui insuffler une beauté poétique. Car, «assumer les exigences de la poésie est tout autre chose que de *lyriser* le roman (renoncer à son essentielle ironie, se détourner du monde extérieur, transformer le roman en confession personnelle, le surcharger d'ornements).»⁶ Eva Le Grand rappelle d'ailleurs qu'un «message poétique (non kitsch), pour reprendre la distinction d'Umberto Eco, se caractérise par une ambiguïté fondamentale [...] permettant de rétablir une tension interprétative dans laquelle émotion et connaissance critique agissent simultanément.»⁷ C'est cette ambiguïté salvatrice, faudrait-il ajouter, que semble rechercher Kundera lorsqu'il écrit. Selon lui, rien n'est plus dangereux pour le roman que le dogmatisme idéologique qui abolit toutes les tensions inhérentes à ce qui existe. Et, comme nous l'avons constaté, ce sont les moyens du roman (ambiguïté, polyphonie et humour) qui permettent de décupler les possibilités de véritables méditations sur l'existence. Nous pouvons donc affirmer que notre étude a permis non seulement d'établir l'apport de la philosophie à l'art romanesque de Kundera, mais aussi la contribution de Kundera lui-même à une certaine tangente de l'histoire de la pensée occidentale. Pensée qui connaît en cette fin de siècle de graves perturbations.

Selon Kvetoslav Chvatik, le drame de notre époque est d'être une époque de «défabulation»⁸ : elle a perdu la «sagesse»⁹ du récit qui constituait jadis le témoignage d'un lien intersubjectif entre les individus d'une même communauté. Pourtant, les métamorphoses du roman moderne, grâce aux Broch, Musil et Kundera, ont rendu à cet art la capacité d'intégrer une «pluralité de sens»¹⁰, ce qui lui permet de s'ouvrir à une potentialité heuristique réelle. En

⁶ M. Kundera, «Soixante et onze mots», *L'art du roman*, p. 178.

⁷ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 59.

⁸ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 7.

⁹ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 7-8.

¹⁰ K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 12.

soumettant la pensée philosophique au monde (aléatoire et imprévisible) des personnages, les romans de Kundera ne cherchent pas à imposer une compréhension « monosémantique » de l'existence. Ils permettent, bien au contraire, de « reconnaître », dans la vie fictive d'un personnage, le comique et les angoisses de nos propres existences. Le ridicule, qui appartient à la vie de l'homme, Kundera ne s'en détourne pas. Au contraire, il s'en sert pour esquiver et braver l'étroitesse d'esprit, voire les tendances totalitaires de certains des grands récits sur le monde. La vérité totalitaire ne supporte pas l'ambiguïté et la relativité de l'existence humaine ! À ce titre, rien de tel que la lucidité et l'ironie, résultant de la variation romanesque, de la polyphonie et de son corollaire, la relativisation des discours, pour pourfendre et renverser les fanfaronnades des discours qui prétendent détenir le monopole de la vérité. C'est à la faveur de cette subversion, où chavirent la pensée et nos certitudes aveugles, qu'éclate le rire frivole et diabolique de Kundera. Là, grâce à l'imagination et à l'ironie ludique du roman, se trouve une nouvelle sagesse existentielle, une nouvelle « σοφία » qui aide les hommes à mieux comprendre la nature de leur monde et des autres individus. « Et si, comme le proposait Eva Le Grand, la véritable "liberté de la philosophie" se jouait [...] dans l'espace romanesque ? »¹¹

Notre étude, essentiellement consacrée aux travaux d'essayiste de Kundera, ne nous a pas vraiment permis de nous attarder à toute la portée de l'introduction *concrète* de la philosophie dans le roman. Une étude subséquente, plus complète et plus étendue, pourrait en effet examiner de façon exhaustive la nature des thèmes et des références philosophiques que l'on retrouve à l'intérieur des romans de Kundera. Il pourrait être passionnant de soumettre à une analyse rigoureuse et extensive les interrogations métaphysiques dont sont porteurs les écrits romanesques de ce dernier et de les éclairer grâce aux découvertes essentielles de la pensée

¹¹ E. Le Grand, « La liberté de l'imaginaire : *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera », *De la*

contemporaine. Une question, cruciale et indispensable, pourrait être au cœur d'un tel travail : de quelle sagesse le roman kundérien est-il porteur ?

Il est clair qu'une œuvre comme celle de Kundera, qui marie «le plaisir de l'imaginaire et celui de l'intelligence»¹², est nécessaire pour *comprendre* et *élucider* certains aspects de notre époque moderne, faite de chaos, de paradoxes et d'incompréhensions. Le roman est méditation, c'est-à-dire qu'il s'enfonce, du mieux qu'il peut, dans la complexe et insoluble profondeur sémantique d'un monde à travers lequel l'homme s'avance en tâtonnant. C'est cette hésitation, cette confusion, à bien des égards hautement comique, que font ressortir les romans de Kundera. Mais le point de vue de Kundera n'est ni celui du mépris (qui suppose un jugement moral) ni celui du dogmatisme (qui suppose une prise de position radicale et fermée). Le regard que pose Kundera sur nos risibles amours et nos attitudes lyriques est empreint d'éclats de rire désarmants et de sourires nostalgiques. Ces sourires font penser aux œillades que le petit chien Karénine de *L'insoutenable légèreté de l'être* lance à l'intention des hommes et d'un monde qu'il s'apprête à quitter. Ces regards jetés vers ceux qu'il aime, mais qu'il ne comprend pas tout à fait, ressemblent peut-être au regard que pose Kundera sur nos existences, sur la culture européenne et sur son plus grand art aujourd'hui menacé : le roman. Kundera et Karénine se disent peut-être tous deux, à la fois tristes et sereins : «Voilà, il n'y a rien de plus; voilà, "nous sommes à la dernière halte"¹³.»

philosophie comme passion de la liberté, p. 280.

¹² G. Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, p. 85.

¹³ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 394.

BIBLIOGRAPHIE

I

CORPUS DES OEUVRES DE MILAN KUNDERA¹

Essais

KUNDERA, Milan, *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986, 200 p.²

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis. Essai*, Paris, Gallimard, 1993, 325 p.³

¹ Éditions citées dans le mémoire.

² Les deux essais de Kundera regroupent des textes inédits ainsi que des articles que l'on trouve dans des périodiques. *L'art du roman* comprend «L'héritage décrié de Cervantès» («Et si le roman nous abandonne», *Le nouvel observateur*, 26 août 1983), «Entretien sur l'art du roman» («Encore sur le roman», entrevue avec Christian Salmon, *La lettre internationale*, 1985), «Notes inspirées par "Les somnambules"», «Entretien sur l'art de la composition» («L'art de la composition», entrevue avec Christian Salmon, *L'infini*, 5 (mars 1984)), «Quelque part là-derrrière», «Soixante-treize mots» («Quatre-vingt-neufs mots», *Le débat* 37 (novembre 1985)), et «Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe» («Le rire de Dieu», *Le nouvel observateur*, 10 mai 1985). *L'art du roman* a été réédité chez Gallimard dans la collection «Folio» (1986).

³ *Les testaments trahis* comprend : «Le jour où Panurge ne fera plus rire» (*L'infini* 39 (automne 1992)), «L'ombre castratrice de Saint Garta» (*L'infini* 32 (hiver 1990)), «Improvisation en hommage à Stravinski» (*L'infini* 36 (hiver 1991)), «Une phrase» (*L'infini* 35 (automne 1991)), «À la recherche du présent perdu» (*L'infini* 41 (hiver 1993)), «Des hommes et des araignées», «Le mal-aimé de la famille» (*L'infini* 38 (été 1992)), «Les chemins dans le brouillard» (*L'infini* 38 (hiver 1992)), «Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher». *Les testaments trahis* a été réédité chez Gallimard dans la collection «Folio» (1993).

Romans et recueil de nouvelles

KUNDERA, Milan, *La plaisanterie*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, suivi de «Notes de l'auteur», traduction entièrement revue par Claude Courtot et l'auteur ayant la même valeur d'authenticité que l'original tchèque, Paris, Gallimard, 1985 (1^{ère} édition française : 1968), «Folio», 462 p.

KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, traduit du tchèque par François Kérel, postface de François Ricard, traduction entièrement revue par l'auteur ayant la même valeur d'authenticité que l'original tchèque, Paris, Gallimard, 1994 (1^{ère} édition française : 1970), «Folio», 334 p.

KUNDERA, Milan, *La vie est ailleurs*, traduit du tchèque par François Kérel, postface de François Ricard, traduction entièrement revue par l'auteur ayant la même valeur d'authenticité que l'original tchèque, Paris, Gallimard, 1987 (1^{ère} édition française : 1973), «Folio», 474 p.

KUNDERA, Milan, *La valse aux adieux*, traduit du tchèque par François Kérel, traduction entièrement revue par l'auteur ayant la même valeur d'authenticité que l'original tchèque, Paris, Gallimard, 1986 (1^{ère} édition française : 1976), «Folio», 328 p.

KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, traduit du tchèque par François Kérel, traduction entièrement revue par l'auteur ayant la même valeur d'authenticité que l'original tchèque, Paris, Gallimard, 1985 (1^{ère} édition française : 1979), «Folio», 344 p.

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, postface de François Ricard, traduction entièrement revue par l'auteur ayant la même valeur d'authenticité que l'original tchèque, Paris, Gallimard, 1989 (1^{ère} édition : 1984), «Folio», 394 p.

KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, traduit du tchèque par Eva Bloch, postface de François Ricard, traduction entièrement revue par l'auteur ayant la même valeur d'authenticité que l'original tchèque, Paris, Gallimard, «Folio», 1993 (1^{ère} édition : 1990), 411 p.

KUNDERA, Milan, *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, 183 p.⁴

KUNDERA, Milan, *L'identité*, Paris, Gallimard, 1997, 165 p.⁵

Articles

KUNDERA, Milan, «Culture et existence nationale», *Les temps modernes*, 263 (avril 1968), p. 1807-1815.

KUNDERA, Milan, «Littérature et réalité», suivi de «Débats» (auxquels participait Kundera), *Liberté*, 124-125 (juillet - octobre 1979), p. 13 - 40.

KUNDERA, Milan, «Prague : un poème qui disparaît ?», *Le débat*, 2 (juin 1980), p. 48 - 65.

KUNDERA, Milan, «Le pari de la littérature tchèque», *Liberté*, 135 (mai - juin 1981), p. 5 - 12.

KUNDERA, Milan, «Comment le grand roman de l'Europe centrale a détrôné l'histoire», *Le nouvel observateur*, 9 avril 1982, p. 48-51.

KUNDERA, Milan, «L'anti-kitsch américain», *Le nouvel observateur*, 20 novembre 1982, p. 52 - 53.

KUNDERA, Milan, «Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale», *Le débat*, 27 (novembre 1983), p. 3 - 22.

⁴ *La lenteur* a été réédité chez Gallimard dans la collection «Folio» (1995) chez Gallimard.

⁵ *L'identité* a été réédité chez Gallimard dans la collection «Folio» (1997) chez Gallimard.

KUNDERA, Milan, «L'art de la composition», entretien avec Christian Salmon, *L'infini*, 5 (mars 1984), p. 21-31.

KUNDERA, Milan, «La nostalgie du Baroque», *Le nouvel observateur*, 5 octobre 1984, p. 56 - 57.

KUNDERA, Milan, «Connaissez-vous Seifert ?», *Le nouvel observateur*, 19 octobre 1984, p. 52 - 54.

KUNDERA, Milan, «La plaisanterie était amère», *Le nouvel observateur*, 19 mai 1985, p. 72 - 85.

KUNDERA, Milan, «Kafka, Heidegger et Fellini», *Le messager européen*, 1 (avril 1987), p. 134 - 136.

KUNDERA, Milan, «On Criticism, Aesthetics, and Europe», traduction de Lois Oppenheim, dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 13 - 16.⁶

KUNDERA, Milan, «Beau comme une rencontre multiple», *L'infini*, 34 (été 1991), p. 50 - 62.

KUNDERA, Milan, «Letter to Antonin Liehm» *Salmagundi*, Saratoga Springs, 92 (automne 1991), p. 188 - 189.

KUNDERA, Milan, «À propos du XVIII^e siècle», *La règle du jeu*, 6 (janvier 1992), p. 59 - 60.

KUNDERA, Milan, «Rabelais et les misomuses», *La règle du jeu*, 9 (janvier 1993), p. 31 - 36.

KUNDERA, Milan, «Lettre sur Fellini», *La règle du jeu*, 11 (septembre 1993), p. 59 - 60.

⁶ La première et la troisième parties de ce texte proviennent de la «Préface» de Milan Kundera au livre de François Ricard, *La littérature contre elle-même* (1985). La seconde est extraite d'une entrevue accordée par Kundera à Werner Paul pour le *Suddeutsche Zeitung* (1987).

KUNDERA, Milan, «La "parole" de Milan Kundera», entrevue écrite, *Le monde. Sélection hebdomadaire*, 30 septembre 1993, p. 11.

KUNDERA, Milan, «Savoir rester dans l'essentiel. À propos de *Retours et autres pertes* de Sylvie Richterova», *L'atelier du roman*, 1 (novembre 1993), p. 88 - 92.

KUNDERA, Milan, «Questions et réponses», *L'atelier du roman*, 2 (mai 1994), p. 25 - 27.

KUNDERA, Milan, «À bâtons rompus. Witold Gombrowicz : *Journal* ; Guy Scarpetta : *La Suite Lyrique* ; Philippe Murray : *Céline* ; Céline : *D'un château l'autre*», *L'atelier du roman*, 4 (mai 1995), p. 61 - 76.

KUNDERA, Milan, «À bâtons rompus (suite), Witold Gombrowicz : *Journal* ; Honoré de Balzac : *Le Père Goriot* ; Joromir John : *Le Monstre à explosion* ; Kafka ; Cervantès : *Don Quichotte*», *L'atelier du roman*, 5 (hiver 1995), p. 121 - 131.

KUNDERA, Milan, «La bonne humeur. Dialogue écrit avec Guy Scarpetta», *La règle du jeu*, 16 (mai 1995), p. 16 - 21.

KUNDERA, Milan, «À bâtons rompus (suite). Adalbert Stifter : *L'Été de la Saint-Martin* ; Kafka», *L'atelier du roman*, 6 (Printemps 1996), p. 67 - 76.

KUNDERA, Milan, «Benoît Duteurtre : *Gaieté parisienne. Conversation*», *L'atelier du roman*, 6 (Printemps 1996), p. 93 - 103.

KUNDERA, Milan, «La frontière invisible», entretien écrit avec Guy Scarpetta, *Le nouvel observateur*, 15 janvier 1998, p. 78 - 79.

Postfaces, préfaces et parties de livres

KUNDERA, Milan, «Préface», dans Skvorecki, J., *Miracle en Bohême*, Paris, Gallimard, 1978, p. VII - XIV.

KUNDERA, Milan, «Il fallait détruire Candide», in Vaclav Havel, *Audience. Vernissage. Pétition*, traduit du tchèque par Marci Aymonin et Stephen Meldegg, Paris, Gallimard, 1980, p. 7 - 13.

KUNDERA, Milan, «Introduction à une variation», *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes*, «Le Manteau d'Arlequin», Paris, Gallimard, 1981, p. 7 - 19.

KUNDERA, Milan, «Préface», dans François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, 1985, «Papiers collés», p. 7 - 12.

KUNDERA, Milan, «Postface pour les éditions américaine, italienne et allemande de *La vie est ailleurs*», «Kafka, Heidegger et Fellini», «Ciel étoilé de l'Europe centrale», «De la *Note de l'auteur* pour la première édition tchèque de *La Plaisanterie* après la libération du pays de l'occupation russe», «De la *Note de l'auteur* pour la première édition tchèque de *Risibles amours* après la libération du pays de l'occupation russe», «Diabolum», «Testament trahi de Goethe», «La francophobie, ça existe», «L'exil libérateur», «La phrase de Schlegel», dans Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, «Arcades», p. 225 - 257

KUNDERA, Milan, «Préface» dans Lakis PROGUIDIS, *La conquête du roman. De Papadiamantis à Boccace*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. IX - XIII.

Entrevues

BIRON, Normand, «Entretien avec Milan Kundera», dans «Spécial : Milan Kundera», *Liberté*, XXI - 121 (janvier - février 1979), p. 17 - 33.

ELGRABLY, Jordan, «Conversation with Milan Kundera», *Salmagundi*, Saratoga Springs, 73 (hiver 1987), p. 3 - 24.

FINKIELKRAUT, Alain, «Kundera : l'exode de la culture» *L'express*, 28 juin 1980, p. 86 - 89 et 93.

KRAL, Petr, «Aux racines de la modernité», *Quinzaine littéraire*, 352 (juillet 1981), p. 6 - 7.

KUNDERA, Milan, «Entretien», *Le monde*, 19 janvier 1979, p. 19.

OPPENHEIM, Lois, «Clarifications ; Elucidations. An interview with Milan Kundera», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 7-11.

ROTH, Philip «Afterword. A Talk with the Author», dans Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, traduit du tchèque par Michaël Henri Heine, New York, Penguin Books, 1981, p. 229-237.

SCIANNA, Ferdinando, «Milan Kundera : Le roman ? Une des plus grande conquête de l'Occident», *La quinzaine littéraire*, n° 286 (16-30 septembre 1978), p. 56-57.

SALGAS, Jean-Pierre, «Kundera lit de préférence les philosophes», *La quinzaine littéraire*, 411 (août 1984), p. 16-17.

II

CORPUS CRITIQUE

ÉTUDES TOUCHANT AUX RELATIONS ENTRE LA PHILOSOPHIE, L'ESSAI ET
LA LITTÉRATURE CHEZ KUNDERA*Livres et parties de livres*

BANERJEE, Maria Nemcova, *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weindenfeld, 1990, IX et 294 p.

CHVATIK, Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, en annexe 10 textes inédits de Milan Kundera, Paris, Gallimard, 1995, «Arcades», 261 p.

FONTILLE, Brigitte, *La contamination des genres : L'immortalité de Milan Kundera*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1998, III et 108 feuillets.

GIBEAULT, Stéphan, *Vers une esthétique romanesque de Milan Kundera : Variations de l'Éternel retour*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1997, VI et 77 feuillets.

LAROSE, Nathalie, *Narration, variation et polyphonie dans La lenteur de Milan Kundera : Stratégies pour une connaissance «spécifiquement romanesque»*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1998, v et 75 feuillets.

LE GRAND, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, préface de Guy Scarpetta, Montréal, XYZ / Paris, L'Harmattan, 1995, «Théorie et littérature», 237 p.⁷

LE GRAND, Eva, «La liberté de l'imaginaire : L'insoutenable légèreté de l'être», *De la philosophie comme passion de la liberté. Hommage à Alexis Klimov*, présentation de Jacques Parent, Québec, Édition du Beffroi, 1984, p. 269 - 281.

SCARPETTA, Guy, «Écritures», *L'impureté*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1985, «Figures», p. 228 - 304.

SCARPETTA, Guy, «Préface», dans Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ / Paris, L'Harmattan, 1995, «Théorie et littérature», p. 13 - 24.

SCARPETTA, Guy, «Introduction : pour la critique» et «Une ironie désenchantée», *L'âge d'or du roman*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1996, «Figures», p. 9 - 26 et 77 - 93.

TADIÉ, Jean-Yves, «Le roman et la pensée», *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990, «Les dossier Belfond», p. 173 - 200.

Articles

BÉDARD, Suzanne, «La sagesse de l'incertitude», *L'analyste*, 18 (été 1987), p. 81 - 82.

BRULOTTE, Gaëtan, «Le roman de la pensée : autour de Kundera», *Liberté*, XXXVI - 213 (juin 1994), p. 88-94.

⁷ Le chapitre «Voyage dans le temps de l'Europe» est paru originalement dans *L'infini*, 44 (hiver 1993).

EAGLETON, Terry, «Estrangement and Irony», *Salmagundi*, 73 (hiver 1987), p. 25 - 32.

FERNANDEZ, Dominique, «L'insoutenable vérité de Milan Kundera», *Le nouvel observateur*, 1150 (21 novembre 1986), P. 52 - 53.

FINKIELKRAUT, Alain, «Kundera dans l'atelier de Don Quichotte», *L'express*, 1846, p. 58 - 59.

GIRARD, René, «Le jeu des secrets interdits», *Le nouvel observateur*, 1150 (21 novembre 1986), p. 54 -55.

HERSANT, Yves, «Kundera chez les misomuses», *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 560-561 (janvier-février 1994), p. 108 - 114.

HERSANT, Yves, «Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch», *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 450 (novembre 1984), p. 878 - 887.

LE GRAND, Eva, «L'esthétique de la variation romanesque chez Kundera», *L'infini*, 5 (mars 1984), p. 56 - 64.

MORSTEIN, Petra von, «Eternal Return and *The Unbearable Lightness of Being*», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 65 - 78.

RICARD, François, «Des fleuves et d'un chien», *La littérature contre elle-même*, préface de Milan Kundera, Montréal, Boréal express, 1985, p. 75 - 82.

RICARD, François, «Le regard des amants», *La nouvelle revue française*. 540 (janvier 1998), p. 88 - 96.

SCARPETTA, Guy, «Les variations Kundera», *Le nouvel observateur*, 1507 (23 septembre 1993), p. 56 - 57.

STRAUS, Nina Pelikan, «Erasing History and Deconstructing the Text : Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*», dans Aron Aji (dir.), *Milan Kundera And The Art of the fiction. Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, inc., 1992, «Garland Reference Library of the Humanities», vol. 1156, p. 248 - 266.

VERY, Bertrand, «Milan Kundera and the Hazards of Subjectivity», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 79 - 87.

WAWRZYCKA, Jolanta W., «Betrayal as Flight from Kitsch in *The Unbearable Lightness of Being*», dans Aron Aji (dir.), *Milan Kundera And The Art of the fiction. Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, inc., 1992, «Garland Reference Library of the Humanities», vol. 1156, p. 267 - 280.

AUTRES ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE MILAN KUNDERA

Livres et parties de livres

AJI, Aron (dir.), *Milan Kundera And The Art of the fiction. Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, inc., 1992, «Garland Reference Library of the Humanities», X et 354 p.

ANDERS, Jaroslaw, «Milan Kundera», *European Writers. The Twentieth Century: «Jean Anouilh to Milan Kundera»*, George Stade (dir.), New York, Charles Scribner's Sons / Toronto, Collier Macmillan Canada, 1990, vol. 13, p. 3389 - 3413.

BOURGAULT, Marc, *Mise en scène du sujet et figuration de l'essai. Trois romanciers postmodernistes face à la mort de l'intrigue*, suivi de *Stazione Guignol's*, thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 1994, 443 p.

BRAND, Glen, *Milan Kundera. An Annotated Bibliography*, introduction de Glen Brand, New York et London, Garland Publishing, 1988, «Garland Reference Library of the Humanities», XXXV - 133 p.

BRUNEL, Pierre, «Œdipe laveur de vitres (Milan Kundera, *Nesnesitelna Lehkost Byti*, 1984, *L'Insoutenable légèreté de l'être*)», *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1997, p. 245 - 268.

CHAPMAN, Jeff et Pamela S. DEAR (dir.), «Milan Kundera», *Contemporary Authors. A Bio-Bibliographical Guide To Current Writwers in Fiction, General Nonfiction, Poetry, Journalism, Drama, Motion Pictures, Television, and Other Fields*, Detroit, Gale, 1996, «New Revision Series», vol. 52, p. 253 - 262.

LE GRAND, Eva, *Séductions du kitsch*, Montréal, XYZ, 1996, «Documents», 184 p.

- LIEHM, Antonin, «Milan Kundera : Czech Writer», dans William E. Harkins et Paul I. Trensky (dir.), *Czech Literature Since 1956. A Symposium*, New York, Bohemica, 1980, p. 40-55.
- MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, P.U.F., 1998, «Écritures», 314 p.
- MERTENS, Pierre, *L'agent double. Sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*, [Bruxelles], Complexe, 1989, «Le regard littéraire», 310 p.
- MISURELLA, Fred, *Understanding Milan Kundera. Public Events, Private Affairs*, Columbia (South Carolina), University of South Carolina Press, 1993, «Understanding Modern European and Latin American Literature», XV et 216 p.
- MOHRT, Michel, *L'air du large. Essais sur le roman étranger*, Paris, Gallimard, 1970, 359 p.
- O'BRIEN, John, *Milan Kundera and Feminism. Dangerous Intersections*, New York, St. Martin's Press, 1995, XIII et 178 p.
- POCHODA, Elisabeth, «Introduction», dans Milan Kundera, *The Farewell Party*, traduit du tchèque par Peter Kussi, New York, Viking Penguin, 1977, p. IX - XIV.
- PORTER, Robert C., *Milan Kundera. A Voice From Central Europe*, Aarhus (Denmark), Arkona Press, 1981, 95 p.
- RICARD, François, «Le point de vue de Satan», dans Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, nouvelle édition revue par l'auteur, traduction de François Kérel, Paris, Gallimard, 1987, (1^{re} édition française : 1973, postface de François Ricard : 1982), «Folio», p. 465 - 474.
- RICARD, François, «Variation sur l'art de la variation», *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, 1985, «Papiers collés», p. 45 - 49.

RICARD, François, «Mortalité d'Agnès», dans Milan Kundera, *L'immortalité*, nouvelle édition revue par l'auteur, traduction de Eva Bloch, Paris, Gallimard, 1993, (1^{re} édition française : 1990, postface de François Ricard : 1990), «Folio», p. 507 - 536.

RICARD, François, «Le recueil du collectionneur», dans Milan Kundera, *Risibles amours*, nouvelle édition, traduit du tchèque par François Kérel, traduction entièrement revue par l'auteur, Paris, Gallimard, 1994, (1968 : 1^{re} édition, 1970 : 1^{re} édition française, 1986 : traduction révisée par l'auteur, 1994 : postface de François Ricard), «Folio», p. 305-334.

RICARD, François, «Le roman où aucun mot ne serait sérieux. Notes sur *La Lenteur* de Milan Kundera», dans Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Miscellanees en l'honneur de Gilles Marcottes*, Montréal, Fides, 1995, p. 241 - 250.

RINALDI, Angelo, «Kundera, mort pour la gloire», *L'express*, 2010 (19 janvier 1990), p. 60 - 61.

SCARPETTA, Guy, «Divertimento à la française», *L'âge d'or du roman*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1996, «Figures», p. 253 - 270.

VILLENEUVE, Johanne, *L'intrigue et la conscience ironique. Le roman polyphonique de Milan Kundera*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1986, VII et 139 feuillets.

Articles

ANQUETIL, Gilles, «La vie de château de Milan Kundera», *Le nouvel observateur*, 1575 (12-18 janvier 1995), p. 50 - 51.

BANERJEE, Maria Nemcova, «The Impossible Don Juan», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 37 - 45.

BAYLEY, John, «Fictive Lightness, Fictive Weight», *Salmagundi*, Saratoga Springs, 73 (hiver 1987), p. 84 - 92.

- BAYLEY, John, «Kundera and Jane Austen», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 58 - 64.
- BEDIENT, Clavin, «On Milan Kundera», *Salmagundi*, Saratoga Springs, 73, (hiver 1987), p. 93 - 108.
- BRAND, Glen, «Selective Annotated Bibliography of Kundera Criticism», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 97 - 107.
- CALDWELL, Ann Stewart, «The Intrusive Narrative Voice of Milan Kundera», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p.46 - 52.
- CALVINO, Italo, «On Kundera», traduit de l'italien par Loï's Oppenheim et Nicolas Masciangelo, dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 53 - 57.
- CITATI, Pietro, «La joyeuse froideur de Milan Kundera», *La nouvelle revue française*, 540 (janvier 1998), p. 84 - 87.
- CHVATIK, Kvetoslav, «Milan Kundera and the Crisis of Language», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 27 - 36.
- DONAHUE, Bruce, «Viewing the West from the East. Solzhenitsyn, Milosz, and Kundera», *Comparative Literature Studies*, 20 (automne 1983), p. 247 - 260.
- DONAHUE, Bruce, «Laughter and Ironie Humour in the Fiction of Milan Kundera», *Critique. Studies in Modern Fiction*, XXV - 2 (1984), p. 67 - 76 .

- FINKELKRAUT, Alain, «Sur la formule "je t'aime"», *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 348 (mai 1976), p. 520 - 537.
- FOREST, Philippe, «Kundera et l'ironie romanesque», *L'infini*, 44 (hiver 1993), p. 98 - 105.
- GORAND, François, «Kundera face au Kitsch», *Commentaire*, 27 (automne 1984), p. 616 - 621.
- IONESCO, Eugène, «Dissidence, littérature et vérité : À propos de Milan Kundera», *Commentaire*, XXXI - 11 (automne 1980), p. 468 - 470.
- KIMBALL, Roger, «The Ambiguities of Milan Kundera», *New Criterion*, janvier 1986, p. 5 - 13.
- LE GRAND, Eva, «Kitsch, amour et séduction», *L'atelier du roman*, 3 (novembre 1994), p. 47 - 57.
- LE GRAND, Eva, «Milan Kundera, auteur de *Jacques le fataliste*», *Stanford French Review*, VIII - 2-3 (automne 1984), p. 349 - 362.
- LE GRAND, Eva, «De l'essai au roman en sept mouvements», *Spirale*, 72 (septembre 1987), p. 11 - 15.
- LE GRAND, Eva, «Le kitsch dans l'art du vrai et du faux en double exposition», *Vice et Versa*, 37 (avril-mai 1992, p. 13 - 15.
- LEPAPE, Pierre, «La valse des espions», *Le monde*, vendredi 16 janvier 1998, p. 2.
- LODGE, David, «Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism», *The Critical Quarterly*, XXVI - 1-2, (printemps-été 1984), p. 105 - 121.
- MISURELLA, Fred, «Central European Style», *Salmagundi, Saratoga Springs*, 73 (hiver 1987), p. 33 - 57.

- MOLESWORTH, Charles, «Kundera and The Book : The Unsaid and the Unsayable», *Salmagundi*, Saratoga Springs, 73 (hiver 1987), p. 65 - 83.
- POPESCU, Nicolae, «La mortelle condition de M. Kundera», *Liberté*, 191 (octobre 1990), p. 154 - 156.
- PROGUIDIS, Lakis, «Milan Kundera : L'immortalité», *L'infini*, 44 (hiver 1993), p. 66 - 72.
- RABATÉ, Jean-Michel, «Le sourire du somnambule de Broch à Kundera», *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, XXXIX - 433 - 434 (juin - juillet 1983), p. 504 - 521.
- RICARD, François, «Roman et trahison», *Spirale*, décembre 1993 - janvier 1994, p. 3.
- RICHTEROVA, Sylvie, «Les romans de Kundera et les problèmes de la communication», traduit de l'italien par Philippe Guilhon, *L'infini*, 5 (mars 1984), p. 32 - 55. (Publication originale : «I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione», *Strumente Critici* (juin 1983), p. 308 - 334).
- ROY, Fernand, «Vers une sémiotique du texte romanesque», *Protée*, 3 (automne 1987), p. 116 - 119.
- SCARPETTA, Guy, «Nouveaux jeux de l'amour et du hasard», *Le nouvel observateur*, 1732 (15 janvier 1998), p. 56 - 57.
- SLAMA, Alain-Gérard, «Kundera, romancier européen», *Le spectacle du monde*, 300 (mars 1987), p. 82 - 85.
- SLAMA, Alain-Gérard, «Kundera, démolisseur, constructeur», *Le spectacle du monde*, 336 (mars 1990), p. 73 - 75.

SOLLERS, Philippe, «Le diable mène la danse», *Le nouvel observateur*, 11-17 janvier 1990, p. 73 - 74.

STAVANS, Ilian, «Jacques and His Master : Kundera and His Precursors», dans «Milan Kundera, Zulfikar Ghose Number», *Review of Contemporary Fiction*, IX - 2 (été 1989), p. 88 - 96.

VOISINE-JECHOVA, Hana, «La langue souterraine. Quelques réflexions à partir de l'œuvre de Jean Kolar, Vaclav Jamek et Milan Kundera», *Revue de littérature comparée*, LXIX (1995), p. 39 - 54.

SUR LES RAPPORTS ENTRE LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE

Livres, parties de livres et articles

BIER, Jean-Paul, *Hermann Broch et "La mort de Virgile"*, Paris, Larousse, 1974, «Collection "thèmes et textes"», 224 p.

BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance. Essais*, édition et introduction de Hannah Arendt, traduit de l'allemand par Robert Kohn, Paris, Gallimard, 1966 (1^{ère} édition française dans «Bibliothèque des Idées»), «Tel», 378 p.

CASCARDI, Anthony J. (dir.), *Literature and the Question of Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, 333 p.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 440 p.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996 (1976), 370 p.

HABERMAS, Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, X et 484 p.

HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, 2 t., traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, «Bibliothèque de philosophie», 512 p et 402 p.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, «Tel», 260 p.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, nouvelle édition, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1983 (1962), «Tel», 463 p.

INGARTEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par P. Secretan, Lausanne, Paris, L'Âge d'homme, 1983, 341 p.

JAUSS, Hans Robert, *Aesthetic Experience And Literary Hermeneutics*, introduction par by Wlad Godzich, traduit de l'allemand par Michaël Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, XI et 357 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, 109 p.

MAGLOLIA, Robert, *Phenomenology and Literature. An Introduction*, West Lafayette (Indiana), Peurde University Press, 1977, XI et 208 p.

MAGLIOLA, Robert, «Like the Glaze on a Katydid-Wing : Phenomenological Criticism», dans ATKINS, Douglas G. and Linda MORROW (dir.), *Contemporary Literary Theory*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1989, p. 101-116.

MAGNUS, Bernd, STEWART, Stanley et Jean-Pierre MILEUR, *Nietzsche's Case. Philosophy as / and Literature*, Routledge, New York / London, 1993, 284 p.

MARSHALL, Donald G., *Literature as Philosophy. Philosophy as Literature*, Iowa, University of Iowa Press, 1987, X et 346 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Parcours. Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1965 (1948 : 1^{ère} édition), 331 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, «Tel», XVI et 531 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, 438 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et L'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, «Folio Essais», 93 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et L'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, avertissement et postface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1964, «Tel», 360 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, texte établi et présenté par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1969, XVI et 221 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Notes de cours au Collège de France. 1958-1959 et 1960-1961*, Préface de Claude Lefort, texte établi par Stéphanie Ménassé, Paris, Gallimard, 1996, «Bibliothèque de philosophie», 403 p.

PATOCKA, Jan, *L'écrivain, son «objet»*, textes rassemblés, présentés et traduits du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams, Paris, P.O.L., 1990, «Agora», 288 p.

PLATON, *La République*, introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier Flammarion, 1966, 510 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, 3 t. (1. *Temps et récit*, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, 3. *Le temps raconté*), Paris, Seuil, 1991 (1^{ères} éditions : 1983, 1984 et 1985), «Points Essais».

RICŒUR, Paul, «Préface», dans PATOCKA, Jan, *Essais hérétiques*, Paris, Verdier, 1981 («Préface» et 1^{ère} édition française), p. 7-15.

SPANOS, William V. (dir.), *Martin Heidegger and the Question of Literature. Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*, Bloomington, Indiana University Press, 1979 (1976), xix et 327 p.

SCARPETTA, Guy, «Introduction à Hermann Broch», *L'infini*, 4 (68-80), p. 68-80.

TAMINIAUX, Jacques, *Le penseur et le peintre : sur Merleau-Ponty*, Bruxelles, La part de l'œil, 1991, «Dossier : art et Phénoménologie», p. 38-46.

TAYLOR, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, 601 p.

VALDÉS, Mario J., *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1987, x et 143 p.

VALDÉS, Mario J., *World-Making. The Literary Truth-Claim and the Interpretation of Texts*, Toronto, University of Toronto Press, 1992, 178 p.

WALLOT. Hubert, *L'accès au monde littéraire ou éléments pour une critique littéraire chez Maurice Merleau-Ponty*, précédé de *Une philosophie de la perception*, Naaman, Sherbrooke, 1977, 135 p.

ZIOLKOWSKI, Theodore, *Hermann Broch*, New York, Columbia University Press, 1964, «Columbia Essays on Modern Writers», 48 p.

SUR LE ROMAN

Livres

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, «Pluriel», 312 p.

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, «Littérature», 314 p.

PROGUIDIS, Lakis, *La conquête du roman. De Papadiamantis à Boccace*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, 396 p.

Articles

HERSANT, Yves, «Le roman contre le romanesque», *L'atelier du roman*, 6 (Printemps 1996), p. 145-153.

PROGUIDIS, Lakis, «Le roman est un art. Ou ma lecture de *L'Âge d'or du roman* de Guy Scarpetta», *L'atelier du roman*, 6 (Printemps 1996), p. 50-63.

SCARPETTA, Guy, «De l'artifice au sens et vice versa. Guy Scarpetta répond à Lakis Proguidis», *L'atelier du roman*, 8 (automne 1996), p. 22-143.

SOLLERS, Philippe, «Le roman à la fin du XX^e siècle», *L'infini*, 44 (hiver 1993), p. 5-17.

SUR LA PHILOSOPHIE ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE

Livres, parties de livres et articles

DERRIDA, Jacques, «Introduction» dans HUSSERL, Edmund, *L'origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962, «Essais philosophiques», p. 3-171.

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, P.U.F., 1993, «Quadrige», 117 p.

HUNEMAN, Philippe et Estelle KULICH, *Introduction à la phénoménologie*, Paris, Armand Colin, 1997, «Cursus», 190 p.

HUSSERL, Edmund, *La philosophie comme science rigoureuse*, introduction, traduit de l'allemand et commentaire par Quentin Lauer, P.U.F., 1955 (1954), «Épiméthée», 199 p.

HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, 3 v. (1. *Prolégomènes à la logique pure*, 2. *Recherches sur la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, 3. *Éléments d'une élucidation phénoménologique de la connaissance*), traduit de l'allemand par Hubert Élie avec la collaboration de Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, P.U.F., 1959 pour le t.1, 1972 pour le t.2, 1969 pour le t.3 (1^{ères} éditions : 1959-1963), «Épiméthée».

HUSSERL, Edmund, *La crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale*, traduit de l'allemand et préface par Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1989 (1936), «Tel», 589 p.

HUSSERL, Edmund, *La crise de l'humanité européenne et la Philosophie*, «Annexe III» de la *Krisis*, traduit de l'allemand par Paul Ricœur, édition bilingue, préface de S. Strasser, postface de J.-M. Guirao, Paris, Aubier Montaigne, 1977 (1935), «La philosophie en poche», 172 p.

HUSSERL, Edmund, *L'idée de la phénoménologie. Cinq leçons*, traduit de l'allemand par Alexandre Lowit, Paris, P.U.F., 1985 (3e éd.), «Épiméthée», 136 p.

PATOCKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, préface de Paul Ricœur, postface de Roman Jakobson, traduit du tchèque par Erika Abrams, Paris, Lagrasse Verdier, 1981 (1975), 171 p.

SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, 1992, «Petite bibliothèque Payot», 313 p .