

L'excentricité dans les romans de Milan Kundera

Shuko Tanaka

1. L'excentricité et Kundera

Si nous tentons d'analyser les romans de Milan Kundera par le prisme du concept d'« excentricité », ce n'est point pour marquer une énième fois sa marginalité sociale en tant qu'écrivain tchèque immigré en France. Notre but est de cerner ce que Kundera appelle à sa propre manière l'esprit de « non-sérieux », dans lequel vit la particularité de la forme et du fond de ses romans. Il s'agit d'un esprit libre de tout préjugé, qui s'oppose à la crédulité du public vis-à-vis de la norme, « la non-pensée des idées-reçues » selon l'expression kundérienne. Dans un monde où l'homme ne cesse de former des codes pour s'y soumettre, l'esprit de « non-sérieux » est, en quelque sorte, un relativisme qui permet à l'homme de se tenir à l'écart du centre avec un regard critique. De nos jours, le monde est en passe de devenir une totalité homogène en effaçant les frontières. Serait-il encore possible de réaliser un tel relativisme excentrique ? Avant d'examiner l'esprit du roman kundérien et sa raison d'être à l'aide de la notion d'« excentricité », assurons-nous que ce mode d'emploi est applicable à la fois à la forme et au fond.

Provenant du latin médiéval *excentricus*, « hors du centre », le mot « excentrique » s'employait pendant longtemps au sens technique dans la géométrie et dans l'astronomie. C'est au 19^{ème} siècle qu'apparaît le sens figuré pour désigner une valeur morale de non-conformisme, d'où dérivait par la suite l'usage courant d'aujourd'hui, de l'originalité, voire celui de la bizarrerie pour marquer sa connotation péjorative ¹. Cependant, la notion

¹ Emile Littré, *Le Nouveau Littré*, édition dirigée par Jean Pruvost, Paris, édition Garnier, 2004, p.531, article « excentricité » et « excentrique ». L'application du mot à la physique, à la botanique, et au lexique militaire garde le sens technique. Le sens de déviance morale provient du néologisme anglais.

d'excentricité morale n'implique pas originellement des nuances défavorables, comme le remarque Daniel Sangsue². Par exemple, les citations de Théophile Gautier que donne le *Grand Robert*³ comme premières occurrences, sont des expressions d'éloge pour souligner la singularité. Il est à noter que le terme « excentricité » est emprunté au vocabulaire de la littérature pour désigner un style original rompant avec des règles habituelles. Presque au même moment où Gautier diffusait la notion d'excentricité, Charles Nodier l'a défini clairement dans le contexte littéraire.

J'entends ici par un livre excentrique un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant. Ce serait très mal juger Apulée, Rabelais, Sterne, et quelques autres, que d'appeler leurs ouvrages des livres excentriques⁴.

Vu les écrivains cités-dessus, nous aurions pu en déduire que la notion couvre des livres de toute époque. Toutefois, l'excentricité est un terme qui marque la littérature d'une période limitée. Il s'agit surtout des ouvrages produits sous l'influence de la composition rhapsodique de Fielding, de Sterne ou de Diderot. Dans l'histoire de la littérature, sont qualifiés donc, excentriques, des récits qui ont été écrits dans la première moitié du 19^{ème} siècle — l'époque où

² Daniel, Sangsue, *Le Récit Excentrique*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

³ Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert-VUEF, 2001, t.3, p.389, article « excentricité » et « excentrique ». Nous y trouvons : « [...] vous êtes modestes en ne vous croyant pas singulier ; savez-vous donc, monsieur Fortunio, que vous êtes d'une excentricité parfaite ? » (Théophile Gautier, *Fortunio ou l'Eldorado*, Paris, H.-L.Delloy, 1840, chapitre XV, p.192.) ; « Le poème du père Pierre de Saint-Louis est indubitablement l'ouvrage le plus excentrique, pour le fond et la forme, qui ait jamais paru dans aucune langue du monde, et à ce titre, quoiqu'il soit détestable, il méritait qu'on s'en occupât. » (Théophile Gautier, *Les Grottesques*, Bari, Schena-Nizet, 1985, « le Père Pierre de Saint-Louis », p.192.) Les deux textes sont cités par Daniel Sangsue, *op.cit.*, p.40. Sangsue y souligne le double mérite de Gautier, d'employer le terme d'excentricité et de l'introduire dans la langue.

⁴ Charles Nodier, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », *Bulletin du Bibliophile*, nov.1835, Paris, Techner, pp.19-20. Le texte est cité par Daniel Sangsue, *op.cit.*, p.41.

s'établissait graduellement les règles de la composition romanesque —, et qui, contre le courant de l'époque, se caractérisaient par l'alternance du récit, des dialogues, des digressions et des interruptions entre autres.

Cette irrégularité formelle nous fait tout de suite penser à la composition des romans kundériens, à son principe de la « polyphonie romanesque⁵ ». Emprunté à la musicologie, le terme « polyphonie » désigne l'intégration de différents genres de récits dans un roman. C'est une tentative pour réconcilier « la liberté désinvolte de Rabelais ou de Sterne⁶ » avec les exigences conventionnelles, notamment la règle de l'unité de l'action qui est un grand héritage du 19^{ème} siècle. Cependant, la notion d'excentricité ne se borne pas au problème de la forme.

Malgré l'anachronisme certain de l'utilisation du sens figuré du mot « excentricité » appliqué à l'époque de la Renaissance, Patricia Eichel-Lojkin⁷ utilise ce terme pour présenter l'esprit critique chez les humanistes vis-à-vis de toute autorité et des doctrines dominantes. Il s'agit dans son analyse d'un mouvement qui récuse le centre, en adoptant une distance critique qui tire son origine du rire de Lucien, de l'ironie de Socrate, Diogène et Démocrite. En concentrant son étude sur des écrivains comme Alberti, Erasme, Rabelais, l'auteur souligne l'invention de la figure du fou-sage, l'idée de décentrement des codes, le concept de parodie, du dialogisme et du plurilinguisme. Il y a évidemment, des points communs entre l'esprit de ces auteurs humanistes et Kundera⁸.

Or, notre but principal ne consiste pas en une comparaison de Kundera avec d'autres écrivains. A l'aide de la notion d'excentricité, qui s'emploie à la fois dans l'analyse de la forme et du fond, nous

⁵ Milan Kundera, *L'Art du roman* [1986], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, p.92.

⁶ Milan Kundera, *Les Testaments trahis* [1993], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993, p.29.

⁷ *Excentricité et humanisme*, Genève, Droz, 2002.

⁸ Il est en effet naturel de constater chez Kundera « un courant anti-humanisme » plutôt qu'humaniste, comme le montre Marie-Odile Thirouin dans « La Tentation de l'anti-humanisme dans l'œuvre de Kundera » in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, textes présentés par Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann, Grenoble, Ellug, 2009.

allons élucider le sens de l'esprit de « non-sérieux », qui est le moteur de la création romanesque de Kundera. S'il existe chez Kundera, une visée morale de récuser un centre, cette morale d'excentricité ne se transmet aux lecteurs qu'à travers la composition excentrique qui assure à ses romans un « champ imaginaire où le jugement moral est suspendu⁹ ».

2. L'exil du centre

Depuis qu'il a connu le plaisir d'écrire un roman, Kundera aborde continuellement le thème du malaise de personnages vivant dans un monde préalablement ordonné. Qu'il s'agisse de la Tchécoslovaquie à l'époque communiste, ou des sociétés médiatisées de notre époque, Kundera y voit le même système d'« imagologie¹⁰ », qui signifie dans son vocabulaire un propagandisme à l'aide de l'imagerie. De la même manière que l'idéologie marxiste se répandait en se réduisant en « une suite d'images et d'emblèmes suggestifs (l'ouvrier qui sourit en tenant son marteau, le Blanc tendant la main au Jaune et au Noir, la colombe de la paix prenant son vol, etc.)¹¹ », les masses populaires d'aujourd'hui sont réceptives à des images publicitaires, que ce soit de la voiture, de la politique, de la mode, ou de l'alimentation. Par le biais des images, se forme une certaine norme qui freine la vie humaine. Ne serait-ce qu'un style de vie particulier, elle l'étend en une généralité, en étouffant tout scepticisme dans son germe.

Les personnages qui ressentent un malaise sont ceux qui luttent contre les régimes totalitaires : ils doutent, ils interrogent et ils ironisent. Ils sont « le véritable adversaire du kitsch totalitaire¹² ».

⁹ *Les Testaments trahis*, p.16.

¹⁰ Milan Kundera, *L'Immortalité* [1990], traduit du tchèque par Eva Bloch, postface de François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p.171.

¹¹ *Ibid.*, p.172.

¹² Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être* [1984], traduit du tchèque par François Kérel, postface de François Ricard, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p.368.

Pourtant devant ce monde uniformisé, ils sont faibles. Plutôt que des rebelles qui se défient les conventions officielles, ils sont des défaitistes qui lâchent leur vie sociale. Si la plupart des personnages kundériens sont des perdants, ce n'est pas pour leurs allures anarchistes, mais pour leur manque de sérieux vis-à-vis du monde qui les entoure. Certains personnages se font expulser involontairement¹³. D'autres, las des folies du monde, considèrent la vie comme une défaite¹⁴. Bien que les personnages soient dans une marginalité qui leur permet de récuser le centre, ce statut est loin d'être un gain pour eux, mais bien une perte. Sans un désir particulier de changer le monde avec lequel ils sont en désaccord, ils s'éloignent de son centre pour s'installer dans ses marges.

Plusieurs explications sont possibles concernant la source de cet esprit marginal. Kundera est avant tout un écrivain issu de la Moravie, un petit pays géographiquement situé au centre de l'Europe, mais politiquement et culturellement marginal par rapport aux grandes nations centrales. Comme Kundera le mentionne dans ses essais, la culture tchèque se confondait vaguement avec celle d'autres petits pays périphériques sous la notion d'Europe centrale. Or, d'après Kundera, c'est la littérature de ces petits pays d'Europe centrale qui occupe des centres importants au début du 20^{ème} siècle dans l'histoire de la littérature mondiale, et ce justement pour leur marginalité :

¹³ Nous ne manquerions pas d'exemple : Ludvik dans *La Plaisanterie* est exclu du Parti par son imprudence ; le protagoniste méprisant de la nouvelle « Personne ne va rire » est abandonné par ses collègues et son amie ; l'audace de Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli* lui coûte sa vie ; Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* devient chômeur à cause de la hardiesse de ses pensées.

¹⁴ Ici aussi nous pouvons accumuler les exemples : le quadragénaire dans *La Vie est ailleurs* éprouve le sentiment de vivre en dehors du drame de sa vie ; Jakub dans *La Valse aux adieux* est devenu un misanthrope après avoir assisté à plusieurs trahisons dénonciatrices ; Agnès dans *L'Immortalité* souhaite partir dans un monde où le visage n'existe pas ; Pontevin dans *La Lenteur* observe l'humanité sans trop se mêler dans ses affaires ; Jean-Marc se voit mentalement semblable à un clochard sans ambition à la vie ; Milada dans *L'Ignorance* vit dans la solitude en jetant un regard lucide et résigné envers le monde.

Tous ces petits pays [...] ont apporté une vision du monde neuve et surprenante qui a relativement souvent frappé par la lucidité de son scepticisme implacable, né de défaites et d'expériences douloureuses à un degré inconnu des peuples plus grands¹⁵.

Les expériences personnelles de Kundera ne sont pas non plus à négliger, d'autant plus qu'elles se reflètent dans la vie de ses personnages. Kundera a vécu en Tchécoslovaquie pendant les années de la Terreur après 1948, l'époque où « le poète régnait avec le bourreau¹⁶ » en incitant la foule à approuver aveuglément le régime totalitaire. Ce fut pour Kundera prétexte à désirer « un regard lucide et désabusé¹⁷ » et à le trouver dans l'art du roman. En 1950, il a été expulsé du Parti à cause de ses pensées défavorables, et pour la même raison, ses recueils de poèmes ont été censurés. Lors de la normalisation sous la direction de Husák, ses œuvres ont été soumises de nouveau à la censure. Et vint l'émigration en France. Bien que les personnages ne soient pas ses doubles, cela n'empêche pas de constater un rapport entre sa création romanesque et sa vie biographique. Tout son vécu personnel apporte à ses romans des sujets pour approfondir des questions existentielles.

[...] j'ai connu et j'ai moi-même vécu toutes ces situations ; d'aucune pourtant, n'est issu le personnage que je suis moi-même dans mon curriculum vitae. Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que les

¹⁵ « The Czech Wager » dans *The New York Times Review of Books*, 22 janv. 1981, p.21. Traduction française : « Le pari de la littérature tchèque », dans *Liberté* (Montréal), n°135, mai-juin 1981. Le texte est cité in Petr A.Bílek, « Littérature tchèque, littérature centre-européenne et littérature mondiale dans l'œuvre essayistique de Milan Kundera », article traduit de l'anglais par Marie-Odile Thirouin, in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de Milan Kundera*, textes présentés par Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann, Grenoble : Ellug, 2009, p.46. Voir aussi « L'Archi-roman, lettre ouverte pour l'anniversaire de Carlos Fuentes » dans *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, pp.88-91. Kundera parle de la parenté entre l'Amérique latine et l'Europe centrale, qui sont tous les deux marqués par l'hypersensibilité des écrivains à « la séduction de l'imagination fantastique, féerique, onirique » et par le rôle décisif que ces écrivains ont joué dans l'évolution du roman du 20^{ème} siècle.

¹⁶ *La Vie est ailleurs*, p.401.

¹⁷ *Les Testaments trahis*, p.189.

aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman¹⁸.

L'émigration est notamment un thème important dans ses romans comme symbole d'un franchissement de frontière. Plus qu'un dépaysement, plus que le fait de passer d'un monde à un autre, de tel régime social à un régime différent, il s'agit d'une incertitude devant la frontière au-delà de laquelle les choses perdent leur sens préconçu et où la force du centre se perd.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve le personnage de Jan qui, ayant dans l'idée de passer la frontière bientôt, pense de plus en plus au mot « frontière » qui lui rappelle une autre frontière que le sens géographique.

Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens : l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire. Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des kilomètres, mais à peine par un millimètre¹⁹.

A l'aide de ce concept de la frontière, Jan voit son passé mieux éclairci. Par un millimètre de différence, le procédé habituel de la séduction se réduit pitoyablement en « pantomime stéréotypée²⁰ » vidée de son sens naturel par la répétition sempiternelle. Ou bien, « le ridicule inopiné²¹ » de la précipitation de se déshabiller avant l'amour dévoile les quelques millimètres qui séparent à peine l'amour physique du rire.

¹⁸ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p.319.

¹⁹ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli* [1979], traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p.330.

²⁰ *Ibid.*, p.334.

²¹ *Ibid.*, p.342.

Cependant, malgré la présence de plusieurs personnages exilés, l'acte d'exil n'est qu'une des formes d'expulsion de la collectivité, et ce par la faute de l'esprit marginal. Dans les romans kundériens, la marginalité des exilés ne provient pas du fait d'avoir émigré à l'étranger, mais elle existait bien déjà dès avant d'avoir dû quitter leur propre pays avec lequel ils étaient en désaccord. Ils étaient marginaux avant d'être exilés. Pour Jakub dans *La Valse aux adieux*, la patrie qu'il quitte est « un lieu où il était venu au monde par erreur et où, en fait, il n'était pas chez lui²² ». Chez Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la façon kitsch que les gens ont de lui coller l'image tragique d'une peintre exilée, n'est pour elle guère une chose nouvelle. Elle a vécu avec bien du dégoût le kitsch communiste qui se couvrait du « masque de beauté²³ » des cortèges. Ceux qui quittent leur patrie sont ceux qui vivent loin du centre de la vie sociale. S'ils finissent par être marginalisés, c'est parce qu'ils se marginalisent d'eux-mêmes.

De même pour le Kundera qui apparaît dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Peu après son émigration en France, il se rappelle les années passées dans son pays natal. En automne 1977 à Rennes²⁴, Kundera est loin du cœur du tumulte, et a un regard observateur. Or, son excentricité est déjà présente avant l'émigration, dans les années peu suivant la révolution de 1948. Lors de chaque anniversaire pour célébrer le triomphe des communistes, les rues étaient remplies de rondes de jeunes qui dansaient. Sans pouvoir entrer dans aucune des rondes enthousiastes exprimant leur joie et leur innocence, Kundera errait dans la ville.

Puis, un jour, j'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas dire, j'ai été exclu du parti et j'ai dû sortir de la ronde. C'est alors que j'ai compris la signification magique du cercle. Quand on s'est éloigné du rang, on

²² Milan Kundera, *La Valse aux adieux* [1976], traduit du tchèque par François Kérel, postface inédite de François Ricard, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, pp.321-322.

²³ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p.358.

²⁴ Kundera précise son lieu d'observation dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, p.210.

peut encore y rentrer. Le rang est une formation ouverte. Mais le cercle se referme et on le quitte sans retour. Ce n'est pas un hasard si les planètes se meuvent en cercle, et si la pierre qui s'en détache s'en éloigne inexorablement, emportée par la force centrifuge. Pareil à la météorite arrachée à une planète, je suis sorti du cercle et, aujourd'hui encore, je n'en finis pas de tomber. Il y a des gens auxquels il est donné de mourir dans le tournoiement et il y en a d'autres qui s'écrasent au terme de la chute. Et ces autres (dont je suis) gardent toujours en eux comme une timide nostalgie de la ronde perdue, parce que nous sommes tous les habitants d'un univers où toute chose tourne en cercle²⁵.

Les personnages sont, comme leur créateur, des « exilés » errants autour d'un point éloigné du centre, auprès duquel gravite le grand reste du monde. L'excentricité en tant que prise de distance vis-à-vis de la norme va de pair avec l'instabilité de l'errance. C'est en s'exposant à l'instabilité d'être libre de tout préjugé, que les personnages adoptent l'esprit de « non-sérieux », un esprit autant agréable que désespérant, qui délivre l'homme de toute contrainte en déstabilisant tout repère de vie. Excentriques à la marge du monde, ils ont, pour la première fois, la possibilité de concevoir le monde et de choisir leur vie sans aucun donné préalable.

3. La morale excentrique

Le fond des romans kundériens consiste principalement dans la conversion des personnages au « non-sérieux ». Quelque soit la situation, les personnages s'exilent loin de la multitude, comme s'ils étaient pris dans le piège du processus irréversible que leur créateur a établi. Ce processus est d'autant plus schématique et péremptoire, que certains personnages jeunes et avides de gloire au monde finissent par subir un échec misérable. Jaromil dans *La Vie est ailleurs* est pitoyablement battu dans une soirée où « chacun voulait être au centre de l'attention²⁶ ». Pour le jeune cameraman insolent

²⁵ *Le Livre du rire et de l'oubli*, p.114.

²⁶ *La Vie est ailleurs*, p.440.

dans *La Valse aux adieux*, la grossièreté est le seul moyen de se réconcilier avec le monde « qui [lui] fait peur, [lui] fait mal et [le] repousse sans cesse de son centre²⁷ ». Vincent dans *La Lenteur* est vaniteux, mais par la faute de sa voix faible et par manque d'humour, il ne peut jamais se faire entendre. Comme s'il s'agissait d'un châtement, ces personnages deviennent un objet de risée. Et c'est Kundera au titre de narrateur qui, comme un expérimentateur, entraîne les personnages dans des situations telles, qu'il ne leur reste plus qu'à se retirer du monde et devenir excentrique. Son regard d'observation se situe dans le champ du « non-sérieux », et c'est dans ce territoire marginal qu'il invite ses propres personnages à s'installer.

On aurait pu déduire par là un concept manichéen du monde et une leçon moralisante, voire un prêche, qui seraient en contradiction avec ce que doit être un monde romanesque :

Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale*. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre. Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable bêtise, le plus pernicieux mal. Non que le romancier conteste, dans l'absolu, la légitimité du jugement moral, mais il le renvoie au-delà du roman²⁸.

Néanmoins, si Kundera introduit une morale dans le genre antimoral du roman, c'est précisément pour annuler l'affirmation de cette morale par le moyen de la composition romanesque.

De nombreuses études existent concernant la composition des romans de Kundera : la « polyphonie romanesque » est avant tout formellement excentrique et attirante, ce qui pourrait être la raison pour laquelle la plupart de ces études se bornent à analyser la particularité de la forme sans mentionner le rapport avec le fond. Comme d'autres récits « excentriques » que cite Daniel Sangsue, le

²⁷ *La Valse aux adieux*, p.226.

²⁸ *Les Testaments trahis*, p.16.

style polyphonique de Kundera est l'antipode de la narration continue d'une histoire. Plusieurs histoires se déroulent indépendamment l'une de l'autre, étant interrompues sans cesse par des digressions non-romanesques telles que des essais critiques, des réflexions philosophiques, des mémoires. Au sens métaphorique du terme, il s'agit non pas de la simultanéité des voix — qui est d'ailleurs irréalisable dans le roman — mais de leur égalité. Plusieurs récits s'alignent indépendamment dans un seul roman, et ne sont liés que par un thème commun. Inversement, dans les romans kundériens, tout thème est examiné sous plusieurs aspects dont aucun n'est ni plus ni moins juste que d'autres, et par conséquent un certain relativisme y est assuré.

C'est ce relativisme de la polyphonie qui joue un grand rôle quant au mécanisme de la suspension des jugements moraux. Les réflexions développées autour des situations de chaque personnage sont différentes l'une de l'autre, et le narrateur n'en prend part à aucune d'elles, à l'exception d'une certaine sympathie pour ses propres personnages. Il en va de même des récits autobiographiques et des réflexions qui s'en dégagent. Sans qu'un point de vue soit privilégié parmi d'autres, Kundera reste neutre dans cette mosaïque de pensées multiples. C'est par le moyen de la neutralité absolue que tout jugement est relativisé, exempt de tout dogmatisme.

Prenons comme exemple *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le roman dans lequel le narrateur Kundera déclare que « le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde²⁹ ». A travers les quatre personnages qui sont des « égos expérimentaux », nés de « quelques phrases évocatrices³⁰ » ou d'« une situation clé³¹ », Kundera tente d'élucider des situations fondamentales que l'homme pourrait connaître.

²⁹ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p.319. Quant au « piège », il l'explique lors d'un entretien avec Christian Salmon in *L'Art du roman*, p.39.

³⁰ *Ibid.*, p.63.

³¹ *Ibid.*, p.63.

La rencontre de Tomas et Tereza, et leur vie conjugale sont présentées en deux versions : l'une étant celle vue du côté de Tomas et l'autre du côté de Tereza. Parmi sept parties au total, la première et la cinquième sont consacrées à l'histoire vécue par Tomas, et aux réflexions existentialistes qui proviennent de sa vie. Comme montre le titre commun à ces deux parties, « la légèreté et la pesanteur », la question qui s'y pose est « la légèreté de l'existence dans le monde où il n'y a pas d'éternel retour³² ». Quant au point de vue de Tereza, la deuxième et la quatrième parties sont disposées pour examiner ses soucis qui proviennent de la dualité entre « L'âme et le corps ». Pour le couple de Franz et Sabina, il existe dans la troisième partie un « Petit lexique de mots incompris » pour montrer brièvement leur incompréhension mutuelle. Le contenu de la sixième partie consiste principalement en un essai sur le kitsch, la notion à laquelle Kundera attache une importance personnelle. Par ailleurs, ce passage méditatif sur le kitsch est « la voûte de toute la construction³³ » de ce roman, où l'on trouve une unité thématique qui rassemble les parties. Le récit méditatif du narrateur persiste dans la dernière partie, teintée de sentimentalisme et de poésie. Il s'agit des derniers jours de Tomas et Tereza à la campagne et les réflexions sur l'idylle s'y entremêlent harmonieusement. La plupart de ce que dit l'auteur est lié à un personnage et n'est valable que dans « le champ magnétique d'un personnage³⁴ », ce qui prive son discours d'une dimension affirmative et directe. Même dans les cas où l'auteur intervient directement, sans intermédiaire d'un personnage, sa voix est soustraite de tout dogmatisme. Ses réflexions s'expriment d'« un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif³⁵ », ce qui les rend peu crédibles en dehors du roman. Dépourvu du sérieux, toute affirmation morale sous forme d'« un essai spécifiquement romanesque³⁶ » devient hypothétique, voire non-valable : tel est

³² *L'Art du roman*, p.42.

³³ *L'Art du roman*, p.96.

³⁴ *Ibid.*, p.99.

³⁵ *Ibid.*, p.99.

³⁶ *Ibid.*, p.100.

l'héritage du contrat entre le romancier et le lecteur, conclu à la genèse de l'histoire du roman moderne, comme le présente Kundera dans son dernier livre, *Une rencontre* :

Celui qui parle ainsi à haute voix à son lecteur, qui investit chaque phrase de son esprit, de son humour, de ses exhibitions, peut avec facilité, exagérer, mystifier, passer du vrai à l'impossible³⁷.

Cette manière détournée de s'exprimer est présente dans l'œuvre kundérienne dès les débuts. Dans *La Plaisanterie*, le narrateur identifié à l'auteur est absent. En revanche, quatre protagonistes narrent chacun leur histoire sous forme de monologue, une composition qui représente le concept d'un monde relativiste : les « quatre univers communistes personnels³⁸ » qui y sont présentés par chaque protagoniste sont complètement différents l'un de l'autre, et néanmoins chaque univers est le seul véritable pour celui qui le croit. Il s'ensuit l'impossibilité d'une Histoire, d'une vérité, et même d'un centre. Chacun est prisonnier de sa vision subjective, et dans un tel chaos d'ambiguïté, personne n'est détenteur de la vérité, personne n'a le droit de juger quoi que ce soit. Les réflexions s'ancrent sur le territoire romanesque, au travers de ces personnages qui développent les théories kundériennes sur la musicologie ou sur l'histoire.

Quant à des sujets récurrents que Kundera traite dans ses romans et dans les publications non-romanesques ainsi que dans des entretiens ou des recueils d'essais, il est difficile d'estimer leur degré de crédibilité. Or, même dans les cas extrêmes comme à propos de son indignation contre la négligence de Paul Eluard qui a laissé mourir Kalandra, accusé de menées hostiles à l'Etat, un tel sujet personnel et émotionnel est tout de même interprété comme une des situations-clé qui lui fournissent des questions à méditer, puisqu'il est présenté dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, sous forme d'« essais romanesque ». Comme l'explique Kundera, tous ses romans sont

³⁷ *Une rencontre*, p.117.

³⁸ *Les Testaments trahis*, p.23.

construits sur « l'interrogation méditative³⁹ » qui provient de son propre vécu.

Si l'esprit de « non-sérieux » désigne à la fois le fond et la forme de l'œuvre romanesque de Kundera, ce n'est pas une simple coïncidence. Autant dire que le fond se reflète dans la forme, mais on pourrait aller plus loin : ce fond ne peut pas exister sans sa forme. La morale de l'excentricité et la composition polyphonique sont consubstantiels l'une à l'autre. Son conseil de l'excentricité se complète par la composition qui ébranle la validité de ce conseil même, et au final, c'est la polyphonie qui incarne cette mentalité marginale de récuser une autorité centrale. Ainsi, dans le roman, Kundera peut se permettre d'avancer sa visée morale d'excentricité, sans prendre le risque de bâtir lui-même un contre-centre qui ne serait qu'un autre centre. Le roman est pour Kundera un lieu excentrique où il incorpore son esprit excentrique. Toutefois cette attitude d'une manifestation discrète de dire sans vouloir se faire entendre, s'accompagne d'une ambiance mélancolique, conjuguée avec l'amertume des personnages qui ne peuvent vivre à leur gré que dans les marges du monde. Comme dit Kundera, le romancier naît « sur les ruines de son monde lyrique⁴⁰ », en quittant le cercle sans retour.

4. La réception de la fiction

Face à un penchant totalitaire, omniprésent dans la collectivité humaine, le roman est, pour Kundera, le seul moyen non-totalitaire de récuser le centre. La construction polyphonique d'un monde relativiste, qu'est le roman, est un système qui démontre l'absence d'un centre quelconque, et qui évidemment bouleverse le centre préexistant. Or « dans la pratique », cette théorie de l'excentricité romanesque invite les lecteurs à se détourner provisoirement du

³⁹ *L'Art du roman*, p.45.

⁴⁰ Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p.107.

centre pour y jeter un regard « non-sérieux ». Et c'est la fiction du roman qui apporte ici sa contribution.

La fiction dans le roman, ne signifie pas forcément une histoire inventée. Au moins, dans le contexte kundérien, on entendrait par fiction plutôt l'in vraisemblable. Pour Kundera, dont le but n'est pas de présenter un individu dans un milieu social concret, mais de méditer sur une problématique existentielle, l'obligation classique de « donner à ce qu'il raconte l'apparence de la réalité⁴¹ » ne compte pas. Au contraire, il est même avantageux de présenter un monde « franchement invraisemblable⁴² » où la loi du monde réel ne passe pas. Car la présentation d'un monde invraisemblable est une des visions possibles du monde, qui par sa présence même dévoile l'impossible d'un concept unique du monde. Pour Kundera, la fiction représente le jeu, la liberté, le « non-sérieux », tout ce qui contraste avec le système réel. On peut constater ici de nouveau une tentative de construire un espace en dehors du centre qui n'est pourtant pas un contre-centre : la création du champ imaginaire dans le roman.

[...] là seulement peuvent s'épanouir des personnages romanesques, à savoir des individus conçus non pas en fonction d'une vérité préexistante, en tant qu'exemples du bien ou du mal, ou en tant que représentations de lois objectives qui s'affrontent, mais en tant qu'êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leurs propres lois⁴³.

De la même manière que des personnages qui optent pour un regard lucide en s'installant en marge du monde, les lecteurs adoptent une mentalité marginale en s'exposant à la fiction romanesque, ne fût-ce que provisoirement.

A ce propos, *La Valse aux adieux* pourrait servir de bon exemple pour examiner le côtoïement du sérieux et du frivole, autrement dit, de la réalité et de la fiction. On y trouve le personnage sérieux de

⁴¹ *Ibid.*, p.90.

⁴² *Ibid.*, p.90.

⁴³ *Les Testaments trahis*, p.16.

Jakub qui se trouve déconcerté dans un environnement dépourvu de ce même caractère sérieux. Profondément écœuré de la vie, Jakub n'a aucun regret en quittant sa patrie. Pour dire adieu à deux amis, il passe dans une ville d'eaux avec une mine morose conforme à son passé et à la décision qu'il a prise. Mais un tel sérieux est déplacé dans cette ville où chacun ne se préoccupe que de ses propres intérêts. Le premier ami de Jakub, le docteur Skreta, le reçoit dans un cabinet gynécologique et l'invite à examiner avec lui ses patientes en lui prêtant une blouse. Il s'avèrera plus tard qu'il leur injecte secrètement son sperme. C'est dans une telle situation improbable et frivole que Jakub proclame son départ et souhaite lui rendre un poison, un comprimé bleu pâle, qu'il gardait pour avoir la certitude d'être « maître de sa mort⁴⁴ ». Le docteur Skreta est surpris de cette nouvelle, mais reste tout de même insouciant de la gravité qui émane de Jakub. Puis il visite son amie, Olga, qui n'est pas non plus sérieuse vis-à-vis de sa déclaration. C'est une orpheline dont Jakub se charge généreusement de tuteur. A l'encontre de Jakub qui craignait que l'adieu ne soit trop sentimental, elle manifeste la joie qu'elle a de le voir recevoir la permission de partir à l'étranger. Et le comprimé qui est « un accessoire symbolique⁴⁵ » de son passé souffrant n'attire aucune attention. Par ailleurs, à l'insu de Jakub, Olga guette le bon moment de faire l'amour avec Jakub pour s'arracher d'un statut de « pupille⁴⁶ » ; une entreprise évidemment plus importante que l'exil de son tuteur. Et comme s'il était influencé par cette frivolité inconnue, par fantaisie, il mélange son comprimé toxique dans un tube de comprimés de Ruzena, une infirmière antipathique. Sans faire de véritable effort pour la sauver, il laisse échapper toute occasion de le récupérer et quitte la ville. Le meurtre s'est commis aisément sans motif particulier, et Jakub n'éprouve aucun remords. En se dirigeant vers la frontière, il s'étonne de la

⁴⁴ *Ibid.*, p.123.

⁴⁵ *Ibid.*, p.153.

⁴⁶ *La Valse aux adieux*, p.108.

légèreté de son acte, et se sent dans un étrange état d'esprit, celui de ne plus pouvoir être sûr de ses convictions.

Il en va de même des lecteurs qui, dans le cours de la lecture, rencontrent toute une série d'improbabilité, qui vont à l'encontre de tout ce qu'ils attendent. Premièrement, le fondement de sa composition qui repose sur l'unité traditionnelle de lieu et de temps, n'est pas le respect de la loi de la vraisemblance, mais sa parodie. L'action qui se déroule en cinq jours consécutifs dans une ville thermale, est un encadrement pour montrer l'invraisemblance des rencontres opportunes entre les personnages. En empruntant les termes à Květoslav Chvatík, Kundera « *joue délibérément ici avec le caractère conventionnel de la forme romanesque*⁴⁷ ». Ensuite, malgré l'abondance des dialogues où les personnages développent leur opinion qui diffère l'une de l'autre, le narrateur ne procure aux lecteurs aucun fil conducteur pour interpréter l'histoire. L'intention de l'auteur est invisible, si ce n'est de les amener dans l'incertitude en ne donnant aucun repère. Et enfin, le contraste entre le caractère « vaudevillesque » et la gravité de la question posée. Contrairement à l'incipit frivole qui s'ouvre par les ennuis entre une infirmière enceinte et un célèbre trompettiste marié à qui elle attribue sa grossesse, la question plus profonde est de demander si l'homme a le droit d'exister sur la terre. Comme le personnage de Jakub, il se peut que les lecteurs perdent pour un moment le repère de la vie et du monde, et mettent en question leur certitude. En dépit du risque que le roman soit considéré comme une œuvre ratée qui manque de réalisme ou de crédibilité⁴⁸, la proximité de l'invraisemblance et de la réalité est le foyer qui nourrit l'esprit excentrique chez les lecteurs.

Dans un certain sens, la fiction romanesque kundérienne joue un rôle semblable à celui des personnages de « fou excentrique⁴⁹ » dans

⁴⁷ Květoslav Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard coll.« Arcades », 1995, p.115.

⁴⁸ Dans *Les Testaments trahis*, Kundera présente une anecdote d'un docteur qui a critiqué sérieusement *La Valse aux adieux* en y remarquant la manque de puissance pour exprimer « la beauté morale du don de semence ». (*Les Testaments trahis*, p.15.)

⁴⁹ Patricia Eichel-Lojkine, *op.cit.*, p22.

la littérature des humanistes. A la différence de la fonction divertissante des bouffons de cour médiévale, les personnages fous de la Renaissance constituent une figure d'intellectualité paradoxale, le « fou-sage ». C'est par la folie de leur comportement socialement dévié qu'ils tentent de renverser la hiérarchie des valeurs préconçues dans la société. On pourrait évidemment se référer à l'analyse de Bakhtine sur la figure du sot dans le roman.

Dans le roman, la sottise (l'incompréhension) est toujours polémique : elle est dialogiquement corrélée à l'intelligence (à la fausse « intelligence supérieure »), elle polémique avec elle et la dénonce. [...] Mais le sot est nécessaire à l'auteur : sa présence incompréhensive « singularise » le monde des conventions sociales. En représentant la sottise, le roman s'instruit sur l'esprit de la prose, la sagesse de la prose. Le regard du romancier qui observe le sot ou le monde empêtré dans la convention du pathétique et le mensonge. L'incompréhension des langages usuels et paraissant signifiants pour tous enseigne à percevoir leur objectalité et leur relativité, à les extérioriser, à découvrir leurs limites⁵⁰.

De la même manière que les fou-sages démontrent la possibilité d'une vision du monde qui va à rebours du sens commun, la fiction représente la possibilité même d'un monde dont les valeurs ne correspondent pas à celles admises communément. Leur fonction se fonde sur l'esprit de l'excentricité qu'est une conscience critique démystificatrice par le biais de la folie.

A ce propos, il est intéressant de retrouver les personnages de fou-sage dans les romans de Kundera. L'excès d'originalité chez docteur Skreta est évident. Pourtant, la raison de Jakub finit par demander si son projet extravagant est réalisable.

Jakub pensa : dans dix, dans vingt ans, il y aura dans ce pays des milliers de Skreta. Et de nouveau, il eut le sentiment étrange d'avoir vécu dans son pays sans savoir ce qui s'y passait. [...] Il croyait

⁵⁰ *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par D.Olivier et préface de M.Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978 [Moscou 1975], pp.215-216.

toujours écouter le cœur qui battait dans la poitrine du pays. Mais qui sait ce qu'il entendait vraiment ? Était-ce un cœur⁵¹ ?

Dans *L'Immortalité*, le professeur Avenarius est un fou-sage qui se rebelle contre ce qu'il appelle « Diabolum ». Caractérisé par « une totale absence du sens de l'humour⁵² », Diabolum rassemble toute organisation figée sous la même dénomination. Lors d'un dîner avec le narrateur Kundera, il lui explique sa résistance personnelle.

Que peut encore faire celui qui a compris l'impossibilité de toute lutte organisée, rationnelle et efficace contre Diabolum? Il n'a que deux solutions : ou bien il se résigne et cesse alors d'être lui-même, ou bien il continue de cultiver son intime besoin de révolte, et le manifeste de temps à autre. Non pour changer le monde,[...] mais poussé par un intime impératif moral⁵³.

Avenarius est celui qui manifeste son désaccord, et ce d'une manière purement ludique. Sa résistance consiste à crever les pneus des voitures garées pendant la nuit en respectant une certaine régularité géométrique.

Sans doute moins singulier que ce dernier, Leroy dans *L'Identité* est aussi un fou-sage excentrique. Muni d'un ton provocateur et d'un fondement sur la tradition sacrée, ce personnage renverse le rapport entre les vérités les plus provocatrices et les vérités les plus conventionnelles. Devant une femme distinguée et pudique, il lui inspire d'une manière démoniaque et ludique une méfiance vis-à-vis de sa vision de la vie.

Pour quoi vivons-nous? Pour procurer à Dieu de la chair humaine. Car la Bible ne nous demande pas, ma chère dame, de chercher le sens de la vie. Elle nous demande de procréer. Aimez-vous et procréez. Comprenez bien : le sens de ce « aimez-vous » est déterminé par ce « procréez ». Ce « aimez-vous » ne signifie donc aucunement amour caritatif, compatissant, spirituel ou passionnel, mais veut dire très

⁵¹ *La Valse aux adieux*, pp.287-288.

⁵² *L'Immortalité*, p.486.

⁵³ *Ibid.*, p.337.

simplement : « faites l'amour ! » « copulez ! »... (il fait sa voix plus douce et se penche vers elle)...« baisez⁵⁴ ! »

Tous ces personnages du fou-sage sont fort excentriques, marginaux et ambivalents. Ils conçoivent le monde comme un jeu et le transforment en aire de jeu par leurs allures déraisonnables. Il va sans dire que ces fou-sages sont des personnages fictifs, mais bien au-delà de cela, ils incarnent la fiction romanesque.

L'expérience d'un roman ressemble à une aventure vagabonde en compagnie d'un maître fou-sage. Au cours de la lecture, les lecteurs désertent leur centre qu'est la réalité, et errent dans le champ marginal de la fiction. Toutefois, la vie en tant que telle ne serait-elle pas semblable à ce vagabondage ? Le processus de revisiter la vie réelle à l'occasion de la visite de l'in vraisemblance de la fiction, ne consisterait-il pas à comprendre que cette invraisemblance représente justement le monde en tant que tel, un monde privé de rideau. En effet l'homme est né sans l'avoir demandé, en tant que corps mortel qu'il n'a pas choisi. Dans un système de valeurs ordonné où il s'installe sans l'avoir choisi, ce qu'on appelle un choix personnel n'existe pas. Ce qui détermine ses actes n'est pas sa volonté, mais les circonstances extérieures. Et il reste totalement ignorant de ce que ses actes pourraient avoir comme conséquences.

Une telle vie humaine est similaire aux aventures de don Quichotte et Sancho, ou bien de Jacques et son maître. Empêchés par les nombreuses digressions fantaisistes de leur créateur, ils n'arrivent jamais à gérer leurs aventures. Don Quichotte, un des premiers héros du roman moderne européen, est un personnage qui ne se prête à aucun exemple de vertu. A la différence des grands héros d'épopées, les personnages romanesques ne sont pas là pour être admirés mais pour être compris. Ainsi le sont-elles aussi leurs aventures, qui reflètent exactement la vie humaine.

⁵⁴ Milan Kundera, *L'Identité* [1997], postface de François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p.175.

Don Quichotte est vaincu. Et sans aucune grandeur. Car d'emblée, tout est clair : la vie humaine en tant que telle est une défaite. La seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la *raison d'être* de l'art du roman⁵⁵.

5. Le crépuscule de l'excentricité

L'excentricité romanesque secoue la certitude des codes sur lesquels repose notre conception de la vie. Elle nous procure l'occasion de s'écarter du monde, de ne pas le prendre au sérieux, et d'acquérir la faculté de penser sans idées reçues. C'est ce que Kundera souhaite transmettre dans le roman, et c'est aussi ce que seul le roman peut exprimer grâce à sa composition polyphonique et sa fiction ludique. L'excentricité est à la fois le moteur et le fruit de la création romanesque.

Or, Kundera ne cache pas son appréhension de la fin de l'histoire du roman, c'est-à-dire du jour où le roman perd l'humour : en se faisant l'apôtre de l'idée d'Octavio Paz, Kundera assure que l'invention de l'humour est liée à la naissance du roman et par conséquent, sa perte à la mort du roman.

L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude⁵⁶.

Si le roman est en péril, et avec lui son humour, ne serait-ce pas parce que l'excentricité est devenue une mentalité introuvable, invraisemblable, voire inexistante ? L'humour naît en effet d'une mentalité excentrique, libre de tout préjugé, comme le symbolise les personnages du fou-sage. D'ailleurs, Avenarius qui est le

⁵⁵ *Le Rideau*, p.23.

⁵⁶ *Les Testaments trahis*, p.45.

représentatif des fou-sage kundérien, est attristé de voir que le monde s'ajuste à l'unanimité sur le ton sérieux, et n'y trouve plus sa place.

L'humour ne peut exister que là où les gens discernent encore la frontière entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Aujourd'hui, cette frontière est indiscernable⁵⁷.

Quand le roman devient un mort vivant en perdant sa nature excentrique face à un monde envahi par le sérieux, ce crépuscule de l'excentricité n'est pas sans rapport avec le phénomène en cours que l'on appelle la mondialisation. Le centre élimine les marges : dès lors le monde devient uniforme et homogène ne possédant plus ni centre ni marge. Patricia Eichel-Lojkine doute de la présence de l'excentricité dans notre temps.

Une différence essentielle nous éloigne de l'humanisme : nous doutons de la possibilité même d'adopter un regard de biais qui décentrerait une vision frontale des choses, parce que nous vivons dans une organisation symbolique qui tend à effacer de plus en plus les différences entre le centre et la dissidence⁵⁸.

D'après Eichel-Lojkine, l'efficacité de l'excentricité comme moyen de décentrement des codes à la Renaissance, s'explique par la présence d'un centre solide qui se prêtait à un objet de renversement total. Les règles du jeu étaient bien claires et simples. En revanche, aujourd'hui, le problème ne réside pas dans la puissance d'un centre mais dans sa propagation. Sans contours fixes, le centre s'étend jusqu'à ce que se dissolvent les marges. Un tel centre n'est plus un centre mais la totalité. Dans un monde totalement totalitaire, personne n'imaginerait qu'il y aurait une invraisemblance au-delà de la réalité certaine, personne ne demanderait la fiction dans le roman. Comme dit Chvatik en citant Walter Benjamin, le « plaisir de fabuler » est insignifiant, en un temps où les mass média remplacent le récit par l'information, un « ensemble de messages factuels, qui ne

⁵⁷ *L'Immortalité*, p.487.

⁵⁸ Patricia Eichel-Lojkine, *op.cit.*, p.44.

laissent pas de place pour l'étonnement, la réflexion ni la rêverie chez le récepteur⁵⁹ ».

Loin de l'époque de Cervantes ou de Rabelais, il n'existe aucune marge de refuge pour les romans dignes de ce nom. Le territoire du jeu et des hypothèses n'est plus assuré. A la fin de *L'Immortalité*, Kundera trouve une métaphore juste pour le professeur Avenarius : « Tu joues avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère⁶⁰ ». Mélancolique, parce qu'il joue dans un monde où il ne trouve aucun écho à son rire. Si l'excentricité ne pourrait plus exister dans le roman d'aujourd'hui, c'est parce que le centre à l'heure de la mondialisation envahit même le territoire de la fiction.

⁵⁹ Květoslav Chvatík, *op.cit.*, p.7.

⁶⁰ *L'Immortalité*, p.505.