

Lire en traduction

Rire, oublier, perdre (Milan Kundera, Julio Cortazar)

François Ricard

Volume 21, Number 4-5 (124-125), July–October 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60193ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ricard, F. (1979). Review of [Lire en traduction : rire, oublier, perdre (Milan Kundera, Julio Cortazar)]. *Liberté*, 21(4-5), 243–251.

Lire en traduction

Rire, oublier, perdre

(Milan Kundera, Julio Cortazar)

par FRANÇOIS RICARD

La critique* a dit du *Livre du rire et de l'oubli*⁽¹⁾ que c'était le chef-d'oeuvre de Milan Kundera. Qu'est-ce que cela peut bien signifier, je me le demande. Le mot de « chef-d'oeuvre » peut-il vraiment s'appliquer à tel livre plutôt qu'à tel autre d'une oeuvre aussi constante dans son évolution que celle de Kundera ? N'est-ce pas déprécier quelque peu ce qui a précédé et préjuger de ce qui viendra, alors que tout, dans cette oeuvre, est intimement lié à tout le reste ? Certes, *le Livre du rire et de l'oubli* est un ouvrage de maturité, de plénitude, mais à « chef-d'oeuvre » je préférerais, pour le désigner, le mot de « somme ».

Somme, c'est-à-dire rassemblement, synthèse, en vue de ce qui doit encore venir. Les fidèles de Kundera auront en effet remarqué, en lisant ce dernier livre, comme s'y retrouvent, comme s'y fondent des échos de tous les livres précédents, que ce soit par les personnages (Mirek-Ludvik-Edouard ; l'étudiant-Jaromil ; Jan-Jakub ; etc.), par les situa-

* française, car pour la québécoise, elle est beaucoup trop occupée des grands poètes et des grands débats d'ici pour se laisser distraire par les vagues bourdonnements de la littérature dite étrangère.

(1) Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1979, collection « Du monde entier ». La troisième partie du volume, *Les anges*, avait d'abord paru dans *Liberté*, No 121, janvier-février 1979, pages 35-57.

tions (la « revanche », l'exil, la copulation, le rêve, etc.), par le style (cette sobriété et cette précision toutes classiques), par la composition (impaire comme partout ailleurs, et plus précisément en sept parties, comme dans *la Plaisanterie*, *la Vie est ailleurs* et *Risibles amours*⁽²⁾), et surtout par le ton, qui est ici plus que jamais celui de l'ironie et de la pitié.

Mais plus qu'un rappel ou qu'un rassemblement, *le Livre du rire et de l'oubli* est une sorte de raffinement, une épuration par laquelle l'écrivain, de ses ouvrages antérieurs considérés comme une « gangue », dégage à la fois ce qu'ils avaient d'essentiel et quelque chose de plus, qu'ils contenaient déjà, certes, mais plus obscurément, avec moins de précision et d'évidence qu'ici. Si bien qu'entre ce nouveau livre et ceux qui l'ont précédé s'établit une profonde réciprocité. Si on n'a pas lu *la Plaisanterie*, *la Vie est ailleurs* ou *la Valse aux adieux*, *le Livre du rire et de l'oubli* ne révélera peut-être pas entièrement toute sa profondeur et toute sa richesse. Mais l'inverse est également vrai : la lecture du *Livre du rire et de l'oubli* renouvelle et enrichit notre compréhension des autres ouvrages, elle la prolonge, elle l'approfondit. Comme quoi il n'y a d'œuvres que complètes.

Je reviendrai tout à l'heure sur ce « quelque chose de plus », sur cette augmentation de sens que je crois distinguer dans *le Livre du rire et de l'oubli*. Jouissons d'abord de sa beauté. Rarement lecture se rapproche autant de la contemplation, musicale ou picturale. A première vue, c'est une oeuvre morcelée, fragmentée, une manière de recueil. Les sept parties semblent tout à fait autonomes : elles racontent chacune une histoire différente et complète par elle-même, avec — sauf exception — des personnages et des lieux toujours différents. Et même à l'intérieur de chaque récit règne une grande variété : on passe constamment et presque sans transition du récit proprement dit à l'évocation autobiographique ou historique, ou encore à l'essai (littéraire, artistique, politique, philosophique, etc.). Bref, une esthétique de la rupture, du mélange, de la diversité.

(2) Sur la composition impaire, voir ce qu'en dit Kundera dans *Liberté*, No 121, janvier-février 1979, pages 23-25.

Mais ce n'est là, évidemment, qu'une première impression. Il ne faut pas s'y tenir. Mais il ne faut pas non plus l'éluider trop rapidement ; plutôt, consentir à ce désordre, s'y laisser docilement et longuement conduire, se surprendre de chaque nouveau virage, de chaque brisure, tirer des conclusions provisoires, en douter dès la page suivante, mais rester toujours et partout aux aguets. C'est ce qui s'appelle lire : cette patience, faite de recherche et de déception sans fin, ce labyrinthe.

Mais aussi cette admiration. Car plus on avance, plus le chaos s'organise. C'est comme une création du monde. D'abord quelques nébuleuses apparaissent, des récurrences, des débuts de correspondances. Ici, les titres de certaines parties se répètent ; là, des phrases se dédoublent à intervalles ; ailleurs, des indices, des clés nous sont donnés ; et ainsi, peu à peu, une figure prend forme.

Figure au sens architectural, mais aussi au sens concret : c'est le visage de Tamina. Ce personnage, en effet, n'apparaît pour la première fois qu'à la quatrième partie, mais déjà tout le reste, tout ce qui s'est passé jusque-là, vient secrètement se concentrer, se cristalliser autour d'elle ; de sorte que quand elle revient plus tard, à la sixième partie, elle se trouve aussitôt à résumer en elle seule tout le livre, et l'auteur peut écrire :

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 (...). Toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir.

Le désordre, ainsi, fait place à l'ordre, mais c'est un ordre encore tout parcouru de désordre, un ordre *ouvert*, qui n'annule pas le désordre, qui ne le fige pas, mais qui se contente en quelque sorte de le circonscrire et de lui donner une direction. C'est, pour tout dire, un ordre *vivant*, comme est vivante la figure féminine qui le représente. Tamina, imagine

le narrateur, *est belle, grande, elle a trente-trois ans et elle est de Prague*. Or, pour le lecteur, contempler Tamina, la beauté pleine et charnelle, la maturité et l'équilibre, la réalité de Tamina, c'est contempler en même temps la perfection du livre lui-même, un peu comme dans *Perdita* ou dans *Hendrickje Stöffels* c'est à la fois la femme que j'aime et tout l'art de Gainsborough ou de Rembrandt.

Ce que je cherche à traduire par ces approximations, c'est l'*expérience* de lire *le Livre du rire et de l'oubli* : cette progression qui me fait passer de la diversité à l'émergence d'une unité, sans que pourtant la diversité (image de cette « immensité » dont parle la citation de tout à l'heure) disparaisse jamais complètement. A la fin du volume, une fois Tamina connue, tout ce que j'ai lu, chaque élément, chaque détail, chaque allusion me paraît d'une nécessité absolument irrévocable. Bien que les rapports, dans leur précision, puissent me demeurer encore en grande partie informulables, je *sais*, de science certaine (et implicite), que ces rapports et que cette unité existent pleinement. Je suis visité alors par le sentiment — concret — d'une plénitude. Car la beauté de Tamina, centre et résumé de tout le livre, a beau me rester énigmatique et inépuisable, *elle est*.

Mais que dit donc *le Livre du rire et de l'oubli* que ne disaient pas les autres livres de Kundera ? A proprement parler, rien, aucun contenu nouveau. Mais une lumière plus directe et plus concentrée, me semble-t-il, y est jetée sur le contenu de l'oeuvre de Kundera. J'emploie à dessein ce terme un peu neutre de « contenu », car il ne s'agit ici ni d'idées ni de messages, mais bien plutôt, dirais-je, d'un *sentiment* (si ce mot n'était pas si galvaudé), un regard, ou encore un *angle de vision*. Notons, à cet égard, la progression qui marque les quatre romans de Kundera quant au lieu d'où se situent les protagonistes pour se voir et voir le monde autour d'eux. Dans *la Plaisanterie* (1967) et *la Vie est ailleurs* (1973), tout se passe à l'intérieur du Pays. Dans *la Valse aux adieux* (1976), on est toujours dans le Pays, mais le lieu psychologique a commencé à se déplacer vers les parages frontaliers : Jakub est sur le point de quitter le Pays, et le roman se termine même avec son départ. Or c'est justement dans le pro-

longement de ce mouvement que s'inscrit *le Livre du rire et de l'oubli*, dans le prolongement et le dépassement : Tamina, cette fois, est bel et bien hors du Pays, elle a franchi la frontière, son espace est maintenant celui de l'Exil.

Cette progression, dira-t-on, correspond simplement à l'itinéraire personnel de Kundera, *le Livre du rire et de l'oubli* étant le premier qu'il publie depuis sa rupture définitive avec la Tchécoslovaquie. Cela est vrai, sans doute, mais ne nous empêche quand même pas de voir dans cette « émigration » un déplacement qui n'est pas purement géographique, mais aussi bien d'ordre moral ou intellectuel, un changement (un aboutissement) de la pensée et de l'âme.

D'ailleurs, c'est ce qu'indique clairement la dernière partie du roman, intitulée précisément *La frontière*, et où il s'agit bel et bien d'une frontière intérieure, vitale, de l'entrée dans un monde autre, ou plutôt dans un autre espace du monde, d'où celui-ci, soudainement, se montre à nu — comme ces idéalistes dérisoires qui, au dernier paragraphe du volume, se déshabillent pour proclamer hautement la venue d'un temps nouveau alors que « leurs sexes dénudés regardent bêtement et tristement vers le sable jaune »...

Il est difficile de décrire ce lieu de la pensée, qui est pourtant le lieu le plus simple, au fond. C'est, si l'on veut, l'anti-Paradis, la conscience et non l'oubli de la Faute, le domaine de Tamina, c'est-à-dire de l'adulte blessé et solitaire. Là ne sont ni joie de vivre ni *litost*, ni anges ni enfants, ni surtout les lendemains qui chantent. Rien d'autre que le rire et que la mémoire.

Valéry, dans sa *Note et digression*, a évoqué lui aussi le franchissement d'une frontière, par où l'homme se dépêtre de ses illusions. Mais l'exil valéryen était celui d'un dieu, c'était une élévation. Pour Kundera, la frontière est *en bas*. Celui qui la traverse ne monte pas : il *descend*, il *tombe* même. Jusque dans les bras de Satan, le grand Emigré.

De même, si l'on peut dire que *le Livre du rire et de l'oubli* est aussi un réquisitoire contre l'époque contemporaine (voir les pages sur la musique, sur la libération sexuelle, sur le féminisme, sur le « sens de l'histoire », sur la « graphomanie », etc.), il faut cependant préciser que l'auteur ne

grimpe pas, comme font les prophètes, sur les hauteurs de l'avenir pour décrier le présent. Au contraire, c'est d'en bas qu'il voit les choses, de derrière, du passé, qui est notre moins fragile certitude, n'est-ce pas ?

*

Façons de perdre⁽³⁾, le dixième volume de Julio Cortazar à paraître en français, est aussi le premier à ne pas avoir été publié dans son Argentine natale. L'ouvrage compte onze nouvelles. De ce nombre, deux ont particulièrement frappé les censeurs, et il se trouve que ce sont peut-être les deux meilleures du recueil : *La deuxième fois* et *Apocalypse de Solentiname*. Les censeurs auraient-ils du goût ? Peut-être. Toujours est-il qu'ils ont interdit la publication de ces deux nouvelles, lesquelles ont aussi, il faut le dire, une portée politique assez subversive. Aussitôt, Cortazar a accepté les coupures exigées, mais à une condition : que mention en soit faite au début du livre. Evidemment, ces messieurs ont refusé, et le volume a dû finalement paraître en Espagne, qui deviendra peut-être la prochaine terre d'exil de la littérature sud-américaine.

On savait déjà, par *les Armes secrètes, Gîtes, Tous les feux le feu, Octaèdre* et *Cronopes et fameux*, on savait que Cortazar est l'un de ceux qui ont le plus contribué à renouveler l'art de la nouvelle, lequel ne faisait plus guère, depuis des décennies, que ronronner doucement et reprendre toujours les mêmes vieux procédés (le fameux « punch » final, entre autres). Or la parution de *Façons de perdre* augmente encore cette certitude : d'emblée, ce livre fait de son auteur le plus grand, peut-être, des nouvellistes contemporains.

L'on considère volontiers Cortazar comme un auteur fantastique. Cette opinion a sans doute du vrai, mais elle tronque la réalité. On pourrait tout aussi bien dire, en effet, que Cortazar est un grand réaliste. D'ailleurs, l'opposition vaut-elle vraiment devant un livre comme *Façons de perdre*, qui

(3) Julio Cortazar, *Façons de perdre*, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, 1978, collection « Du monde entier ».

allie — et souvent dans le même récit — le fantastique le plus étonnant au réalisme le plus cru ? Exemple : *Apocalypse de Solentiname*. Le narrateur (nul autre que Cortazar lui-même), en visite au Nicaragua, photographie innocemment quelques toiles de primitifs locaux. De retour à Paris, il s'empresse de visionner ses diapositives, et que voit-il ? Des scènes qui n'ont plus rien à voir avec les peintures naïves qu'il a (qu'il croyait avoir) photographiées : au contraire, ce ne sont maintenant que massacres, horreurs, sang et cadavres. Mais sa femme, quand elle regarde à son tour les diapositives, n'y voit que les jolies toiles nicaraguéennes. Que s'est-il donc passé ? Qui se trompe, qui a raison, lequel des deux spectacles est véridique, lequel est « fantastique » ?

L'illusion, l'incertitude de l'illusion, tel est bien le thème de tout le recueil. Chaque nouvelle raconte, comme le titre général le dit, une « façon de perdre » : de perdre une amante (*Eclairages*), de perdre un fils (*Au nom de Bobby*), de perdre la vie (*Le soir de Naples*), mais surtout, et toujours, de perdre son innocence ou de posséder la certitude que l'on a eue jusque-là d'être ou de posséder quelque chose. C'est, en ce sens, un livre foncièrement ironique, puisque tous les personnages (et le lecteur avec eux) y font l'expérience de leur fragilité, de leur ignorance, de la distance qui les sépare (et les séparera toujours) de la connaissance du monde et d'eux-mêmes. Chaque fois qu'une nouvelle s'achève, revient en effet la même question : où est le vrai, où est le faux ?

C'est peut-être pourquoi la plupart des nouvelles refusent ou esquivent le « punch » final, qui a généralement pour fonction, tout en surprenant le lecteur, de le rassurer malgré tout, car le « punch » est le plus souvent une sorte de *révélation*, qui met fin au suspense et éclaircit le problème précédemment posé. Ici, point de tels « dénouements », ou alors ce sont des dénouements purement provisoires, qui ramènent le lecteur au « noeud », à l'incertitude, plutôt qu'ils ne l'en délivrent. On ne sait pas plus qu'au début, lorsque s'achèvent *La deuxième fois*, *Au nom de Bobby* ou *Quelqu'un qui passe par là*, si Maria-Elena, le petit Bobby et Jimenez ont compris ce qui leur arrivait, on ne sait pas si leur illusion dure ou non, s'ils ont pris conscience de l'écart, de la discordance qui

les coupe de la réalité, comme si celle-ci devait à jamais leur (nous) demeurer étrangère.

Une autre constante renforce ce motif de la discordance : c'est que presque tous les personnages sont, à un degré quelconque, des étrangers, exilés ou voyageurs, séparés de leur lieu de naissance et, métaphoriquement, de ce lieu mental qu'on pourrait appeler l'innocence, la parfaite unicité de l'être. Vera et Maurice (*Vents alizés*) quittent Paris pour découvrir l'Afrique, mais surtout leur propre et commune déréliction. Touristes ou émigrés, Denise et Roberto (*Vous vous êtes allongée à tes côtés*), Cortazar (*Apocalypse de Solentiname*), Valentina et Dora (*La barque ou nouvelle visite à Venise*), Jacobo (*Réunion avec un cercle rouge*), Xavier (*Les faces de la médaille*), Estevez (*Le soir de Naples*) le sont aussi, nouveaux Adams et Eves congédiés du paradis et jetés dans un espace et un temps faits de doute et de désarroi. Anges devenus hommes, leur virginité envolée, il ne leur reste plus alors que le très commun lot de l'humanité : nostalgie, perplexité, chaos.

Mais la grande réussite de *Façons de perdre* est aussi d'ordre formel, plus précisément dans l'emploi des pronoms, qui est ici d'une originalité et d'une variété rarement égalées. Certes, on trouve des nouvelles écrites au « je » (*Eclairages*, *Apocalypse de Solentiname*), mais c'est parfois un « je » piégé, comme dans *Au nom de Bobby*, où la narratrice réussit à ne presque rien dire d'elle-même et à centrer toute l'attention sur les héros, Bobby et sa mère, si bien que la première personne n'est qu'une troisième personne déguisée, en quelque sorte. Il y a aussi des nouvelles classiquement racontées au « il », comme *Vents alizés*, *Le soir de Naples* et *Quelqu'un qui passe par là*, ou au « tu », comme *Réunion avec un cercle rouge*. Tout cela reste, somme toute, assez normal et ne surprend guère. Mais il en va tout autrement dans les quatre autres nouvelles, où l'on assiste à des inventions assez audacieuses. Tantôt, la première personne du pluriel encadre une troisième personne du singulier qui lui est tout à fait étrangère (*La deuxième fois*). Tantôt, le récit utilise ensemble deux deuxième personnes du singulier (un « vous » et un « tu »), comme si l'on parlait à la fois à deux interlocuteurs égale-

ment présents (*Vous vous êtes allongée à tes côtés*). Ailleurs, Cortazar se sert d'une de ses anciennes nouvelles, plutôt conventionnelle, pour, tout en la reproduisant telle quelle, la transformer radicalement par l'introduction nouvelle des monologues, réflexions et commentaires d'un des personnages resté muet dans la première version (*La barque ou nouvelle visite à Venise*). Enfin, dans *Les faces de la médaille*, la triste histoire de Xavier et Mireille est narrée au « nous », mais, contrairement à ce qui se passe normalement (alors que le « nous » signifie soit la réunion de plusieurs « je », soit l'addition d'un « je » et de toute autre personne grammaticale), sans qu'ici aucun des deux protagonistes parle jamais à la première personne : Xavier est désigné par « il », et Mireille par « elle ». L'effet est particulièrement puissant, car cette distorsion renforce directement la signification du récit, qui est celui de deux êtres profondément épris l'un de l'autre en esprit mais incapables, par délicatesse, de se rejoindre. Et telle est la règle : tous ces jeux pronominaux, toutes ces trouvailles n'ont rien à voir avec la virtuosité ni avec le simple désir d'épater ou d'égarer le lecteur. Ils ne sont jamais gratuits, mais toujours commandés par la cohérence globale du récit, par la nécessité d'ajuster étroitement la forme et la signification, bref, par la rigueur de l'écriture.

Et tel est bien, finalement, le mot qui qualifierait le mieux l'art de Cortazar et sa puissance d'invention : la *rigueur*.