

Éva Le Grand, *Kundera ou la Mémoire du désir*

Noël Audet

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision
Volume 28, numéro 3, hiver 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501140ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/501140ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Éva Le Grand, *Kundera ou la Mémoire du désir*.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Audet, N. (1996). Éva Le Grand, *Kundera ou la Mémoire du désir*. *Études littéraires*, 28, (3), 143-150. <https://doi.org/10.7202/501140ar>

Le Grand, Éva, *Kundera ou la Mémoire du désir*, préface de Guy Scarpetta, Montréal, Paris, XYZ éditeur, L'Harmattan, 1995, 237 p.

■ Éva Le Grand aura sans doute signé ici l'essai le plus important parmi les études francophones consacrées à Milan Kundera, en ce sens qu'elle aura produit une magnifique synthèse qui prend en charge toute l'œuvre parue à ce jour, aussi bien romanesque qu'« essayistique », en y traçant des parcours et des rapprochements saisissants, bref en procédant à une série de variations éclairantes sur le texte kundérien. Le préfacier Guy Scarpetta a raison de signaler son « ampleur de vue et une finesse d'analyse tout à fait exceptionnelles » (p. 14).

Pour un admirateur de Kundera, l'aubaine est donc double : on nous rassure sur les motifs de notre attachement à cet auteur unique en son genre et Kundera lui-même, artiste *et* penseur, émerge de l'essai avec la stature de l'un des plus grands romanciers de ce siècle.

L'ouvrage se divise en trois parties intitulées respectivement « Kitsch et désir d'éternité », « Variation » et « Dernier regard de Don Juan ou la Mémoire du désir », qui sont suivies d'un épilogue traitant du dernier roman de Kundera, soit *la Lenteur*. Ces thèmes ou ces objets de réflexion apparemment disparates traversent en fait l'essentiel de la matière kundérienne, englobant à la fois ses thématiques fondamentales, ses personnages et son esthétique particulière. Éva Le Grand réussit en outre une sorte d'exploit en parvenant à lire tous les romans en parallèle, ce qui lui permet de dégager de multiples similarités et différences « musicales » dans cet ensemble, bref d'appliquer à Kundera lui-même son propre procédé de variation et d'écriture contrapuntique. Il en résulte un éclairage puissant des phénomènes chers à Kundera, comme la mémoire, l'oubli, le désir, le rire, le lyrisme, l'amour, l'histoire, la beauté, le kitsch ; ses mots-thèmes, en somme, qui pourraient passer pour des coquetteries ou des obsessions aux yeux d'un lecteur profane, mais qu'Éva Le Grand parvient à arrimer tous ensemble dans un univers conceptuel parfaitement cohérent.

On conçoit d'emblée mon enthousiasme à la lecture de cet essai. Je me ferai pourtant l'avocat du diable pour en savoir plus, pour comprendre mieux encore cet auteur dont la pratique romanesque demeure tout de même un peu étrange pour le commun des mortels, et chez qui Éva Le Grand n'a relevé aucune faille : l'essai souligne à chacun de ses chapitres le génie kundérien en se gardant de marquer les limites possibles de son esthétique ou de sa lecture du monde contemporain.

En effet, madame Le Grand analyse une œuvre avec laquelle elle est en parfaite symbiose. Mikhaïl Bakhtine dirait qu'elle pratique un genre de critique empathique, qui épouse la cause de l'auteur ou du texte pour mieux en saisir les enjeux et nous les transmettre avec clarté — ce qu'elle réussit admirablement. Mais en acceptant d'entrée

de jeu les catégories de Kundera et son regard critique sur le monde, est-ce qu'il n'y a pas danger de s'enfermer dans un discours autoréférentiel qui se justifie en s'explicitant, toujours à l'intérieur du même discours, plutôt que d'être confronté à des principes externes ou hétérogènes ? En d'autres termes, la pratique romanesque de Kundera me semble quasi improbable tellement elle se tient en équilibre sur d'étroites frontières où tout peut basculer à tout moment dans son contraire ou dans une simple destruction du roman. Que l'on songe à la « pensée spécifiquement romanesque », par exemple, qui évite les pièges de l'essai philosophique en demeurant dans le discours romanesque, mais qui n'est pas toujours sans dérouter plusieurs lecteurs par son haut degré d'abstraction... Que l'on songe à ces personnages, « ego expérimentaux », qui pourraient n'être que des caricatures variationnelles mais qui, sous la plume de Milan Kundera, conservent la concrétude que l'on exige habituellement d'un personnage de roman ; que l'on songe encore à la gravité, couplée avec le rire, au sentiment amoureux sous le scalpel du kitsch... Je veux dire en bref que l'art du roman kundérien n'a de sens et n'est possible que sous la plume de Kundera, même s'il participe d'un mouvement plus large en Europe centrale, et ceci surtout : peut-on vraiment considérer l'Europe centrale comme l'unique creuset de la modernité romanesque ? N'y a-t-il pas ailleurs des pratiques fort différentes mais tout aussi significatives pour rendre compte du monde contemporain ? J'avoue avoir un faible pour Kundera, et je rêve du jour où l'on appliquera son regard « d'une sceptique lucidité » à la portion nord-américaine de notre continent, mais il me semble évident que les auteurs d'Europe de l'Ouest ont aussi, à leur manière, participé à une remise en question globale du langage et des enjeux romanesques et que, dans leur sillage, les auteurs sud-américains ont contribué de façon exemplaire et tout aussi universelle à la lecture des valeurs qui s'effondrent sous nos yeux ou qui nous emportent.

En tant que romancier, c'est-à-dire celui qui tente bien modestement de concevoir et d'écrire des romans, j'aurais envie de taquiner un peu Kundera à travers l'image qu'en donne l'auteur de l'essai — image cependant tout à fait exacte, me semble-t-il.

Prenons d'abord le rapport à l'universel et au national. Éva Le Grand écrit que « pour Kundera [...] il n'y a de *valeur esthétique* que " transnationale " » (p. 130). Elle a raison en ce sens que l'art de la variation même obligeait Kundera à chercher ses comparants au-delà des frontières nationales et à travers les époques les plus variées, puisque ces rapprochements constituent déjà à eux seuls la moitié du sens. Cela dit, il me paraîtrait erroné de croire que l'auteur naît dans l'universel : le Kundera que nous lisons est tchèque de part en part, et n'est-ce pas en confrontant ce regard tchèque à d'autres lectures du monde qu'il devient universel ? J'en donnerai ici quelques exemples. Il n'est pas indifférent que l'auteur de *la Plaisanterie* ou de *l'Insoutenable légèreté de l'être* (on pourrait nommer tous ses titres) ait été d'abord imprégné de la culture et de l'histoire de la Tchécoslovaquie. Je dirais que les auteurs ont appris à développer un usage très particulier de l'humour en pays occupé par l'Union soviétique (cet humour-là était d'abord un moyen de survie intellectuelle) de même qu'une certaine dérision face à l'histoire, que les citoyens d'Amérique notamment n'ont jamais perçue de façon

semblable. Et plutôt que de gommer ces différences nationales, Kundera les cultive, au contraire, il en fait à la fois un puissant moyen esthétique et une vision critique du monde — et c'est alors seulement qu'il rejoint le « transnational » : après qu'il se soit formé à être lui-même et qu'il se compare aux autres. Je n'ai jamais conçu autrement les rapports entre national et universel. Je crois toujours que prétendre s'installer d'emblée dans une sorte de condensé (abrégé) de la culture mondiale, c'est n'en saisir que l'écume. On imagine déjà dans quel cul-de-sac nous mènerait l'uniformisation des cultures à la suite de la mondialisation des marchés. L'abstraction canadienne conçue par un Pierre Elliot Trudeau nous en donnait déjà un avant-goût.

Bref, si Kundera avait commencé à réfléchir au monde par le biais de l'universel, soit la somme ou le résidu standardisé d'un ensemble de pratiques culturelles, il en serait demeuré à ce degré d'abstraction et... il serait devenu philosophe.

Or il n'en est rien. Kundera est un romancier, comme nous le rappelle fort à propos Éva Le Grand : le roman est son métier et l'instrument de sa compréhension et de sa saisie du monde. Sa terrible lucidité fascine, non sans inquiéter un peu toutefois. En parlant de Jaromil, madame Le Grand a cette petite phrase incisive : « sa ressemblance avec les poètes européens pris dans le “ piège du lyrisme ” (celui de la poésie, de l'amour et de la révolution) et dont le parcours s'épuise dans celui de Jaromil » (p. 155). En privilégiant la rigueur intellectuelle, celui pour qui le roman est une « méditation ludique » ne laisse pas beaucoup de chance aux vertiges du cœur, aux sentiments, poésie, amour, révolution, qui ont pourtant toujours été les moteurs de la moindre transformation sociale. Don Quichotte ne fait pas que rêver de sa Dulcinée, en bon idéaliste il rêve aussi de transformer le monde.

En quelques mots, est-ce qu'il n'émane pas de l'univers kundérien une sorte de sentiment d'impuissance, puisque toutes les voies sont minées d'avance par la lucidité de l'auteur ? La technique de la variation lui permettait pourtant d'exposer la pulsion de vie (par ego expérimentaux interposés), mais ce fut pour aussitôt couper leur élan en ayant recours à une dérision très « Europe centrale »...

L'autre question que je voudrais poser à l'auteure de *Kundera ou la Mémoire du désir* concerne la nature de l'œuvre littéraire. Ne peut-on dire qu'il y a chez Kundera une volonté d'imposer le sens, un certain dirigisme idéologique qui va tout à fait à l'encontre de la notion d'œuvre ouverte et surtout de l'idée de polysémie, qui pour moi du moins est liée à l'essence même de toute pratique artistique ou littéraire ? Dès lors qu'il y a dictature du sens, nous sommes dans l'éditorial et non plus en littérature. Le lecteur ne peut plus investir diversement le texte, il n'a plus le droit de produire du sens, le sien propre, à partir d'une certaine opacité de l'objet que lui propose l'auteur. Je sais que madame Le Grand évoque à plusieurs reprises les riches réseaux polyphoniques du roman kundérien, mais la polyphonie recoupe un autre phénomène « qui doit se comprendre comme une écriture composée de discours normalement autonomes, tel le discours philosophique, historique, politique, onirique, érotique [...] » (p. 134). La question que je pose concerne plutôt l'élucidation complète du sens par l'ensemble des

moyens formels et de contenu : dans un roman de Kundera, est-ce qu'il reste du sens à chercher, autre que celui qu'avait prévu l'auteur ?

Enfin, dans le prolongement de cette question, une dernière remarque qui me trouble, mais pour laquelle je sais qu'Éva Le Grand garde en réserve une réponse fulgurante : quand on considère l'ensemble de la thématique kundérienne, ses personnages et surtout les divers aspects de son esthétique, en particulier la variation / reprise, le rejet du lyrisme, la notion de kitsch qui désarçonnerait le plus bel amoureux du siècle, l'ironie qui tue, l'époque « imagologique » qui se plaît à déréaliser le monde au profit d'une image fausse (ce en quoi Kundera a parfaitement raison) ; quand on met tout cela ensemble, ne peut-on dire que cette œuvre obéit à une pulsion de mort, tributaire des conditions historiques de sa genèse ? Qu'elle désignerait la limite ou la fin d'une pratique de l'art et non la fin du roman, comme semble par ailleurs le déplorer Kundera lui-même ?

Kundera nous aura rappelé que l'art romanesque n'est pas un discours de l'illusion en marge de la pensée, mais bien au contraire une forme spécifique de la pensée qui prend en charge la totalité du phénomène humain à travers le temps. Ne serait-ce que pour cela, il mérite toute notre admiration. Et même si je crois avec lui que l'enfer « imagologique » nous conduira le dos au mur, en citoyen des Amériques, plus optimiste sans doute, je pense que l'histoire et l'art rebondiront — il ne peut pas en être autrement — et que rien ne nous autorise vraiment à fermer l'histoire derrière nous, selon une vilaine tendance européenne avant tout.

Noël Audet

Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal

■ Je suis heureuse que Noël Audet lise mon essai comme une critique *empathique*, au sens bakhtinien du terme, car mon intention fondamentale visait précisément une analyse sensible à l'esprit de l'œuvre, à sa dynamique interne, à ses jeux et enjeux tant sémantiques que formels. Or, on s'en doute, une telle approche reste indissociable de ce « plaisir du texte » dont parlait Roland Barthes et qui, en l'occurrence, se conjugue toujours avec une *connaissance* que Milan Kundera tient pour l'unique « morale » du roman, à l'instar de Hermann Broch et de Robert Musil. Le seul « danger » qui guette, selon moi, une analyse de l'œuvre kundérienne serait de l'enfermer dans un *-isme* critique particulier qui ferait oublier à l'analyste que l'*objet* de son étude est une œuvre *romanesque* ou, comme le dit Henri Mitterand, qui ferait oublier sa *romanité*. S'il est vrai, par ailleurs, que j'applique à Kundera son propre procédé variationnel, comme le constate Noël Audet (ce dont je n'ai pas été vraiment consciente en rédigeant mon

livre...), je pourrais me réjouir d'avoir trouvé la forme d'essai adéquate pour Kundera puisque « correspondant aux formes analysées », exigence jadis réclamée par Georges Lukács, on s'en souvient, pour toute forme d'essai.

Je remercie mon commentateur aussi bien pour sa critique si bienveillante que pour son questionnement qui, à travers l'œuvre de Kundera, examine en fait l'essence même de l'art romanesque : sa *valeur esthétique*, la saisie du *sens* de l'œuvre et, finalement, la possibilité de la « fin du roman ». En premier lieu, je crois que le commentaire sur « l'universel et le national » que Noël Audet établit ici à partir de la *valeur esthétique* repose en fait sur un malentendu terminologique. Car, si je suis tout à fait d'accord pour dire qu'un romancier, comme tout artiste d'ailleurs, (se) crée à partir du particulier avant d'atteindre l'universel, c'est tout autre chose que j'entends par *valeur esthétique*. Lorsque j'écris que « pour Kundera (comme ce fut le cas de Musil, Gombrowicz ou Kantor), il n'y a de *valeur esthétique* que “ transnationale ” », je ne parle ni d'un élément particulier de l'œuvre (d'un thème, d'un personnage, etc.), ni des sources d'inspiration existentielles de l'auteur, mais bien des *innovations* par lesquelles toute son œuvre participe aux découvertes esthétiques qui, tout au long des quatre siècles de *l'histoire du roman européen moderne*, ont contribué à l'évolution du genre. C'est Jan Mukarovsky, fondateur de l'esthétique structuraliste tchèque, qui a souligné (dans son célèbre traité esthétique de 1936, *la Fonction, la norme et la valeur esthétiques en tant que faits sociaux*) l'importance de la valeur esthétique, la seule qui « donne un sens à l'évolution historique de l'art », du genre romanesque en l'occurrence. Or, si on conçoit avec Mukarovsky la valeur esthétique comme une donnée *objective* de l'histoire, elle ne peut être, on en conviendra, que « supranationale ». Cela ne diminue nullement, je tiens à le redire, l'importance qu'une tradition littéraire nationale et qu'un contexte socio-historique particulier puissent avoir dans la *genèse* d'une œuvre individuelle, qu'elle soit tchèque, québécoise, française, américaine ou « latino-américaine ». Kundera va d'ailleurs jusqu'à suggérer que, si l'Europe avait été une nation unique, privée donc de toutes ses « particularités », l'histoire du roman européen n'aurait été ni aussi riche en diversité ni aussi longue. Par contre, je n'aurais pu cerner la *valeur esthétique* de l'œuvre de Kundera (but principal de mon essai) en la situant *uniquement* dans le contexte de sa littérature nationale d'origine ou dans celui de l'Europe centrale, et cela d'autant moins que son écriture *ludique* renoue *programmatically*, on le sait, avec l'expérience formelle du « *premier* temps de l'histoire du roman » (celui d'avant le XIX^e siècle), temps pendant lequel le roman tchèque moderne n'existait tout simplement pas. Kundera souligne d'ailleurs, toujours en lien avec la *valeur esthétique*, l'importance du « *grand contexte* » (celui de l'histoire « supranationale » du roman) dans la compréhension de la nouveauté d'une œuvre romanesque, comme celle d'un Vladimir Nabokov, d'un Witold Gombrowicz, etc. À propos de Broch qui réclamait auprès de son éditeur d'être comparé à James Joyce ou à André Gide (« grand contexte ») et non seulement à Italo Svevo ou à Hugo von Hofmannsthal (« petit contexte »), Kundera écrit : « Voulait-il renier par là sa “ centre-européanité ” ? Non, il voulait seulement dire que les contextes

nationaux, régionaux ne servent à rien quand il s'agit de saisir le sens et la valeur de l'œuvre¹ ». Réponse qui vaut, me semble-t-il, pour toute œuvre artistique.

Je m'arrête brièvement à la question de la « modernité centre-européenne » qui, il va sans dire, ne représente ni pour Kundera ni pour moi l'unique creuset de la modernité romanesque. Elle est cependant très importante pour la compréhension de l'art kundérien dans la mesure où sa pratique de *l'essai spécifiquement romanesque* s'inscrit dans le prolongement d'une découverte esthétique spécifiquement centre-européenne du « roman pensé » (Musil, Broch). Cette découverte constitue un des quatre *appels* de l'histoire du genre auxquels Kundera reste toujours sensible. D'ailleurs, on pourrait aussi se demander si l'humour sceptique de Kundera, « très Europe centrale » comme le souligne Noël Audet, n'est pas en fait beaucoup plus tributaire de sa pratique ludique du roman comme « méditation interrogative » ou « pensée expérimentale » que de la genèse de son œuvre dans le contexte national tchèque.

Ce qui m'amène directement au questionnement soulevé par mon critique quant à la nature de l'œuvre kundérienne et quant à la possibilité d'y trouver un sens *autre* que celui prévu par l'auteur. Je dois avouer que cette question me laisse quelque peu dubitative car, ayant traversé l'œuvre de Kundera plusieurs fois de part en part, je n'y trouve aucune trace de « dirigisme idéologique » ou de « dictature du sens », bien au contraire. Car contrairement à un « roman à thèse », chez Kundera, aucun des multiples discours qui fondent sa polyphonie ne peut être compris comme dominant, aucune des idées (qu'elles soient énoncées par un personnage ou par le narrateur) ne peut être perçue comme plus vraie ou plus fausse qu'une autre, et cela pour la simple raison que tous ces discours, idées ou thèmes (aussi affirmatifs qu'ils puissent paraître pris séparément) se trouvent reliés *ironiquement* (et sont donc *relativisés*) dans une structure régie par la seule dynamique des *hasards* d'une incessante interrogation de *l'existence*. D'ailleurs, le fondement même de la polysémie d'une *œuvre ouverte* ne présuppose-t-il pas justement, selon Umberto Eco, le hasard et l'ambiguïté — celle de l'existence comme de l'écriture ? Et s'il est vrai que le terme « polyphonie » désigne chez Kundera une technique poétique particulière, c'est aussi grâce à lui que son œuvre acquiert sa *densité sémantique* hors du commun.

Je suppose que le malaise qu'exprime mon critique tient sans doute au statut particulier du narrateur kundérien. Mais, là encore, omniprésence n'est point synonyme d'« autorité idéologique » de l'ensemble. En fait, le narrateur (et même lorsqu'il se nomme, par dérision, Kundera !) n'est qu'une *subjectivité* parmi d'autres, gardant toujours une *distance ironique* aussi bien face aux autres personnages que face à lui-même, ne serait-ce que par un ton moqueur ou encore par une ironique « destitution » au titre de simple personnage, comme on le voit notamment dans *l'Immortalité*. En fait, le narrateur kundérien réclame le plaisir d'être une *subjectivité* à part entière (à la fois ludique et méditative et donc bien différente d'une « subjectivité qui se confesse »), plaisir dont

1. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 160.

jouissent pourtant les narrateurs chez François Rabelais, Miguel de Cervantes, Laurence Sterne ou Denis Diderot (et même chez Noël Audet, dans son dernier et magnifique roman *Frontières ou les Tableaux d'Amérique...* !), sans qu'on leur en tienne rigueur. De plus, même lorsqu'il s'exprime dans un *essai spécifiquement romanesque*, le narrateur de Kundera reste toujours *contrapuntiquement* relié à la « structure thématique » objective du roman ; il participe ainsi activement au *processus de transformation continue du sens* que sa variation et sa polyphonie opèrent simultanément à travers l'oeuvre. Qui pourrait prétendre avoir élucidé complètement le sens d'une oeuvre aussi complexe ? Pour ma part, je me suis bien gardée de réduire ce romancier et son oeuvre à une « image » fixe : je n'ai pu — n'ai voulu — tracer qu'une *esquisse*, je n'ai exploré que quelques-uns des multiples chemins du Kundera qu'on mettra encore longtemps à parcourir avant d'en épuiser toutes les possibilités.

Finalement, je suis entièrement d'accord avec Noël Audet pour dire que l'ensemble des moyens mobilisés par Kundera ne désigne nullement la « fin du roman », bien au contraire. Il pourfend d'ailleurs lui-même ceux qui signent à la légère les nécrologies du genre. Mais attention : il ne le fait pas sans sa proverbiale lucidité sceptique car, comme il le précise dans *L'Art du roman*, il a déjà assisté à la mort du roman dans son expérience du monde *totalitaire* : « En tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l'univers totalitaire. [...] La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais *l'esprit du roman* » (p. 29). Or, Kundera montre clairement, notamment dans *l'Immortalité*, qu'une nouvelle forme de cette « vérité totalitaire » fleurit aussi — et de plus belle — dans notre monde démocratique et « imagologique ». C'est là que je vois d'ailleurs sa critique la plus incisive de notre monde contemporain.

Par ailleurs, quant aux possibilités *intérieures* du roman, l'histoire du genre représente plutôt pour Kundera un « cimetière des occasions manquées » que l'épuisement de son parcours, d'où les *quatre appels* spécifiques du passé dont les échos enrichissent aussi bien son art personnel que l'histoire du roman contemporain, sa complexité et sa continuité. Or, par son art *combinatoire* qui explore tous les temps et toutes les différences (loin de toute idéologie de *tabula rasa*), Kundera s'oppose avec force à cette « vision uniformisatrice mondiale de la culture » que Noël Audet craint à juste titre. Voilà pourquoi, au lieu de m'en inquiéter, je trouve la « terrible lucidité » de Kundera plutôt rassurante.

L'extraordinaire vitalité du roman et sa diversité dans notre fin de siècle, en Europe comme dans les Amériques, sont loin de témoigner d'une quelconque « pulsion de mort ». Guy Scarpetta l'exprime magnifiquement en donnant à son tout récent essai sur le roman contemporain le titre *l'Âge d'or du roman*. Cela ne veut pas dire pour autant que tous les « romans » d'aujourd'hui participent encore à « l'histoire du roman » au sens kundérien du terme — qu'ils découvrent encore quelque chose, bref qu'ils résistent tous au kitsch, à l'esprit « imagologique » et « graphomane » de notre époque. « Résister au kitsch », voilà la devise que tout romancier devrait méditer, car cet « enfer

imagologique » dont parle mon critique, incompatible avec la « société du roman » pour reprendre la célèbre expression d'Émile Cioran, est loin d'être simplement une « vilaine tendance avant tout européenne »... La fin du roman ? Je dirais plutôt la fin des illusions sur le roman.

Éva Le Grand

Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal