Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes ou La poétique de la variation chez Milan Kundera

Armelle Roderon

▶ **To cite this version:**

Armelle Roderon. Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes ou La poétique de la variation chez Milan Kundera. Littératures. 2009. dumas-00493874

HAL Id: dumas-00493874

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00493874

Submitted on 21 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR des Lettres et Arts
Département de Lettres modernes

Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes
ou
La poétique de la variation chez Milan Kundera

Mémoire de recherche de Master 1 Lettres et Arts
Spécialité « Littératures »
Parcours « Ecritures et représentations (XIX^{e}-XXI^{e} siècles) »
(30 crédits)

Présenté par

Armelle RODERON

Directeur de recherches

M. Bertrand VIBERT
Maître de conférences

Année universitaire 2008-2009

Table des matières

Introduction 5

Premier chapitre :
Une variation originelle : la transcription d'une œuvre du passé 8

1. De Diderot à Kundera 9

a. La revendication d'un héritage 9
b. Un hommage au roman de Diderot 12

2. De l'hypotexte à l'hypertexte : un dialogue entre deux auteurs 17

a. Une lecture actualisante 18
b. De l'œuvre de Diderot à celle de Kundera : analyse des récits retenus 20
c. L'histoire du poète de Pondichéry : une étude comparative 24
d. L'insertion des figures de Diderot et de Kundera au sein de l'œuvre 30

3. Du roman au théâtre : un dialogue des genres 33

a. L'esthétique théâtrale dans l'œuvre romanesque de Diderot 33
b. Une vision théâtralisée du monde chez Kundera 37
c. De l'inscription du lecteur dans le roman à celle du spectateur dans la pièce de théâtre : exemple d'un dialogue des genres 43

Deuxième chapitre :
Les variations multiples : jeux d'échos et de correspondances au sein de la pièce de théâtre 48

1. L'art de la variation 49

a. La technique de la variation : définition et enjeux 49
b. La composition de *Jacques et son maître* : une variation macro-structurelle 53
c. Répétition et variation 56
d. L'inscription de la technique de la variation au cœur du dialogue 61

2. Les spécificités du genre théâtral au service de l'art de la variation 65

a. Le texte théâtral 66
b. L'espace dramatique 72
c. La métathéâtralité : jeux de rôles et mise en abîme 76

3. Esthétique du recueil narratif et art de la variation 80

a. Un héritage boccacien 81
b. Une logique du fragment et de la totalité 87
c. Le roman à devisants 90

Troisième chapitre
Entre théorie et pratique : étude des liens entre le paratexte et la pièce de théâtre 96

1. L'analyse du péritexte 97

a. Une étude comparative du péritexte dans l'œuvre de Kundera 98
b. Étude de l'instance préfacielle de *Jacques et son maître* : autonomisation et textualisation 104

2. Préfaces et art de la variation 109

a. Écriture de la répétition et de la variation au sein de l'instance préfacielle 110
b. La création de réseaux structurels d'échos entre l'instance préfacielle et le texte théâtral 113

3. Les frontières de l'œuvre 124

a. De l'autoréférentialité externe à la figure de l'auteur 125
b. « En avant, c'est n'importe où » ou la poétique de la variation 127
c. Le *topos* du livre source 130

Conclusion 135

Bibliographie 137

Liste des abréviations utilisées

Pour faciliter la lecture et alléger la mise en page, j'ai choisi d'utiliser les abréviations suivantes :

Jacques le Fataliste et son maître : JF

Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes : J

L'Art du roman : AR

Le Rideau : RI

Les testaments trahis : TT

L'identité : ID

L'ignorance : IG

L'immortalité : IM

L'insoutenable légèreté de l'être : ILE

Introduction

Le théâtre est un lieu de rencontres. Rencontre entre les mots d'un auteur et la vision d'un metteur en scène, rencontre entre des signes verbaux et d'autres signes, rencontre entre des comédiens, rencontre entre un texte dramatique et un lecteur ou encore entre une représentation théâtrale et un spectateur[1]. Il n'est pas anodin que Milan Kundera, romancier et essayiste contemporain majeur, ait justement choisi le genre théâtral pour mettre en mots et en scène cette œuvre qu'il considère comme la rencontre « de deux écrivains, mais aussi celle de deux siècles. Et celle du roman et du théâtre. » (*J*, p. 22) C'est au sein de la pièce *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes* que s'entremêlent ces multiples rencontres.

Milan Kundera est né en 1929 à Brno, une des villes principales de la Moravie. L'invasion de la Tchécoslovaquie par l'armée soviétique en 1968 constitue un tournant dans sa vie d'homme et d'écrivain. Kundera se voit contraint au silence : il perd son poste d'enseignant, ses livres sont retirés des librairies et il est interdit de publication. Vivant l'occupation russe de son pays comme une « désoccidentalisation imposée » (*J*, p. 133), Kundera trouve refuge au cœur d'une œuvre capitale de l'histoire du roman européen : le roman de Denis Diderot *Jacques le Fataliste et son maître*. Le désir d'écrire une variation théâtrale mettant en scène les personnages de Jacques et son maître naît de cette situation particulière. En 1971, Kundera termine la rédaction de cette pièce de théâtre qui se veut un hommage à la fois à Diderot et à l'art du roman, mais également, il me semble, à l'art de la variation.

L'art de la variation est un procédé scriptural essentiel de l'esthétique kundérienne. Au fil de ses œuvres, nous le retrouvons sous la plume de Kundera, toujours semblable et pourtant différent. Par la multiplication des rencontres qu'elle met en place, la pièce de théâtre *Jacques et son maître* apparaît comme une œuvre incontournable dans l'étude de la poétique de la variation. Eva Le Grand considère que cette œuvre de Kundera « dit en majeur ce que ses romans suggèrent en mineur :

[1] J'emprunte cette réflexion à Sophie Labelle. *Dossier d'accompagnement scolaire* : *Jacques et son maître*. [En ligne] 2008 [consulté le 20 avril 2009]. Disponible sur : http://www.nac-cna.ca/pdf/fr/education/Jacques_et_son_maitre.pdf

l'impératif de redire, de varier et de combiner de manière créatrice ce qui a déjà été inscrit dans le roman européen, afin de garder la mémoire[2]. » Ce qui différencie cette pièce de théâtre des romans de Kundera n'est alors pas le genre littéraire, mais bien l'intensité du déploiement de l'art de la variation. Cela peut expliquer pourquoi Kundera rattache cette pièce de théâtre à son œuvre romanesque et souligne que c'est « en tant que romancier » que ce non-roman a eu pour lui « une extraordinaire importance[3] ».

Comme les variations qui traversent l'œuvre, l'objet de notre étude est multiple. Quelles sont, dans cette pièce de théâtre, les différentes formes que prend l'art de la variation ? Quelles rencontres Kundera propose-t-il au lecteur ? De quelle manière renouvelle-t-il son approche de la technique de la variation ? Cet art nous offre-t-il une source d'explication concernant l'annexion de cette pièce théâtrale au corpus romanesque ? Toutes ces questions nous guideront dans notre analyse de la poétique de la variation kundérienne telle qu'elle se déploie dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*.

Notre étude de la poétique de la variation kundérienne se déroulera en trois temps. Nous aborderons dans chaque chapitre une forme particulière de l'art de la variation. Nous débuterons notre analyse par la variation de l'œuvre la plus visible, celle qui est annoncée par le titre de l'œuvre : la variation originelle. Celle-ci résulte de la relation d'hypertextualité qui lie le roman de Diderot et la pièce de théâtre de Kundera. De nombreux dialogues, que nous examinerons l'un après l'autre, naissent de cette variation originelle : dialogue entre la pièce de théâtre et la conception kundérienne de l'histoire du roman européen ; dialogue entre les œuvres de Diderot et de Kundera, entre le XVIII^{e} et le XX^{e} siècle ; dialogue entre le roman et le théâtre. Au côté de ce premier jeu de variations se déploie un réseau d'échos et de correspondances qui traverse l'ensemble du texte théâtral. Nous nous intéresserons à ces multiples variations dans le deuxième chapitre. Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse du paratexte et des liens qui se développent entre celui-ci et le texte dramatique. Il peut paraître surprenant, de prime abord, de terminer l'étude d'une œuvre par l'analyse de son paratexte. Deux raisons nous ont conduits à ce choix. Kundera, poéticien du roman et essayiste, porte souvent sur ses œuvres un regard de critique littéraire et livre à son lecteur des analyses assez précises de son esthétique. Alors que les deux types de variations précédentes sont

[2] E. Le Grand. *Kundera ou La mémoire du désir*. L'Harmattan, « Théorie et littérature », 1995, p. 102.
[3] K. Chvatik. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Gallimard, « Arcades », 1995, p. 140.

mis en lumière par Kundera, notamment dans l'instance préfacielle de l'œuvre, notre étude de la poétique de la variation au sein du paratexte n'est pas une piste de réflexion offerte par Kundera, mais résulte d'une intuition de lecture. La seconde raison de ce choix réside dans le statut particulier du paratexte de cette œuvre théâtrale. Au statut habituel du paratexte s'ajoute une utilisation littéraire de cet énoncé textuel particulier. Kundera nous présente un paratexte autonome qui se textualise au fil des mots : il me semble que ce paratexte est déjà un texte littéraire qui s'inscrit au cœur de la poétique de la variation qui structure l'œuvre. Avant de partir à la découverte des multiples rencontres que nous propose Kundera, notons qu'un dernier jeu de variations traverse l'œuvre : ce sont les variations qui se déploient entre les différentes œuvres de Kundera. Parce que notre analyse porte sur la poétique de la variation dans *Jacques et son maître,* nous ne consacrerons pas un chapitre entier à cette variation particulière. Toutefois, nous ferons de nombreuses références aux diverses œuvres de Kundera qui entrent en résonance avec notre étude de l'œuvre théâtrale.

Premier chapitre

Une variation originelle : la transcription d'une œuvre du passé

François Ricard, à partir des points de rencontre et d'éloignement qui existent entre la pièce de théâtre *Jacques et son maître* et le roman *Le Livre du rire et de l'oubli*, deux œuvres majeures dans l'étude de la poétique de la variation kundérienne, propose une typologie des diverses techniques relevant de l'art de la variation. Il distingue ainsi la « variation originelle », qui prend comme « point de départ » l'œuvre d'un autre écrivain (*J*, p. 126), des variations multiples qui se déploient au sein d'une même œuvre. Comme l'indique le titre *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, la pièce de théâtre est construite sur une variation originelle : Kundera nous propose la « transcription libre d'une œuvre du passé » (*J*, p. 132). Dans ce premier chapitre, dont l'objet d'étude est cette première variation dite « originelle », nous tenterons tout d'abord de comprendre les raisons qui ont conduit Kundera à écrire une variation théâtrale de l'œuvre romanesque de Diderot *Jacques le Fataliste et son maître*. Une étude comparative de l'hypotexte et de l'hypertexte nous permettra, dans un deuxième temps, d'analyser le dialogue qui se noue entre les deux auteurs. Nous nous intéresserons enfin au dialogue des genres qui naît du passage d'une œuvre romanesque à une œuvre théâtrale.

1. De Diderot à Kundera

Avant d'analyser la manière dont la variation originelle se déploie, il me semble important de comprendre les raisons qui ont amené Kundera à écrire une variation de cette œuvre romanesque de Diderot : *Jacques le Fataliste et son maître*. Cette question est inscrite, en négatif, au sein même du paratexte puisque l'*Introduction à une variation*, et par là même l'œuvre entière, débute par le récit de l'épisode qui a conduit Kundera à l'écriture de cette pièce de théâtre. Dans le but de l'aider financièrement, « un metteur en scène est venu [le] voir pour [lui] proposer d'écrire, sous son nom, une adaptation théâtrale de *L'Idiot* de Dostoïevski. » (*J*, p. 9) Kundera a refusé car, selon lui, Dostoïevski a écrit ce que nous pouvons nommer, en référence au concept d'*homo sentimentalis* développé dans *L'Immortalité*, un *opus sentimentalis* dans lequel « le sentiment est élevé au rang de valeur et de vérité. » (*J*, p. 10) *Jacques et son maître* n'est ainsi pas né du désir d'écrire une pièce de théâtre ou de proposer la réécriture d'un roman, mais d'une nostalgie pour l'univers spécifique créé par Diderot. L'attachement de Kundera pour cette œuvre de Diderot nous amène à nous interroger sur la place que celle-ci tient dans son univers littéraire et sur la manière dont il conçoit la relation entre les deux œuvres née de cette variation originelle. Pour poursuivre plus avant cette réflexion, nous nous intéresserons tout d'abord à la conception kundérienne de l'histoire du roman européen. Cette étude, qui permettra d'inscrire la pièce de théâtre de Kundera sous le sceau d'un héritage revendiqué, nous amènera à l'analyse des éléments de l'œuvre de Diderot qui font naître chez Kundera le désir de lui rendre hommage.

a. La revendication d'un héritage

L'Histoire est une des notions clés qui traversent l'œuvre de Kundera. Alors que dans ses romans, cette notion est surtout développée en tant que « *dimension* […] *de l'existence humaine* » (*AR*, p. 50), elle est souvent abordée dans ses essais sous l'angle de l'histoire d'un art, tel que la musique ou le roman. Kundera revient à de nombreuses reprises sur l'histoire du roman européen. L'importance de cette notion transparaît dans le choix du romancier d'en faire une des soixante-treize entrées de son dictionnaire personnel composé de ses « mots-clés », de ses « mots-problèmes » et de ses « mots-amours » (*AR*, p. 146). Cette notion nous intéresse particulièrement en ce qu'elle permet

à Kundera d'établir des liens entre diverses œuvres qui constituent, selon lui, des jalons de l'histoire du roman, et de s'inscrire de cette manière au sein d'un héritage.

Kundera développe à plusieurs reprises l'histoire du roman européen, à chaque fois sous un nouvel éclairage. Nous pouvons essayer de retracer les grands pans de cette histoire en développant la matrice présentée par Kundera dans la première partie des *Testaments trahis*. Tout commence en Italie avec Boccace qui, entre 1348 et 1353, écrit *Le Décaméron*. Grâce à ce recueil de nouvelles, qui allie virtuosité de la composition et liberté de ton, Boccace est considéré par Kundera comme le précurseur du roman européen. Ce dernier prend véritablement ses racines chez Rabelais et Cervantès. Alors que Rabelais a su conjointement mêler le « non-sérieux » et le « terrible » (*TT*, p. 12), faire naître l'humour et « suspendre le jugement moral » (*TT*, p. 16) dans son œuvre, Cervantès a réussi à mettre en lumière « la relativité essentielle des choses humaines » (*AR*, p. 18). De la même manière que ces deux auteurs constituent le point de départ de l'histoire du roman européen, ils débutent la réflexion de deux des essais de Kundera : la première partie de *L'Art du roman* s'intitule « L'héritage décrié de Cervantès », tandis que celle des *Testaments trahis* s'intitule « Le jour où Panurge ne fera plus rire ». Kundera s'intéresse ensuite au XVIII^{e} siècle qui est marqué, selon lui, par le roman anglais et plus particulièrement par Samuel Richardson. Ce dernier donne une nouvelle orientation au roman européen en le menant, par le biais du roman par lettres, vers l'exploration de la vie intérieure de l'homme. Goethe prolonge cette exploration de la vie intérieure durant la fin du XVIII^{e} siècle. Parmi tous les auteurs possibles, il n'est pas anodin que Kundera ait justement choisi celui-là pour incarner un des personnages de *L'Immortalité*. Au XIX^{e} siècle, le roman européen « découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire » grâce à Balzac et « explore la *terra* jusqu'alors *incognita* du quotidien » (*AR*, p. 15) sous la plume de Flaubert. Le dernier tiers de ce siècle voit à la fois l'entrée du roman russe qui s'interroge, notamment avec Tolstoï, sur la part d'irrationnel que comportent les actes de tout un chacun, et celle du roman scandinave. Vient enfin le XX^{e} siècle au sein duquel une partie des romanciers, tels que James Joyce ou Thomas Mann, se constitue en explorateur du temps, tandis que d'un autre côté se déploie l'aventure centre-européenne avec Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz. Kundera revient régulièrement sur les œuvres de ces derniers romanciers au fil de ses essais. Les auteurs clés de l'histoire du roman européen semblent ainsi un matériau littéraire pour Kundera. Qu'ils soient transformés en personnage de roman ou servent de point de départ ou d'illustration à une réflexion essayistique, ces auteurs ne cessent

d'apparaître dans les œuvres de Kundera. Ce dernier semble ainsi, par le biais de la transcription d'une œuvre du passé, explorer une nouvelle manière de s'inscrire au cœur d'un héritage à la fois historique et littéraire qui sert de support à l'acte d'écriture.

Cette histoire du roman européen est découpée par Kundera en trois périodes appelées « mi-temps ». La première mi-temps, qui s'étend du XVI^{e} siècle de Rabelais et Cervantès au XVIII^{e} siècle de Laclos et Sterne, correspond à la période pré-balzacienne du roman. Celle-ci est caractérisée par l'esprit de non-sérieux, auquel s'oppose l'impératif de vraisemblance de la deuxième mi-temps, qui se développe durant tout le XIX^{e} siècle et une partie du XX^{e} siècle. La troisième mi-temps, qui débute avec l'apparition de l'art moderne, cherche à concilier le retour au ludisme de la première période et les découvertes structurelles de la deuxième, ou, pour le dire dans les termes de Kundera, à « réconcilier la liberté de Rabelais ou de Diderot avec les exigences de la composition. » (*TT*, p. 30) Proposer une variation théâtrale de l'œuvre de Diderot *Jacques le Fataliste et son maître*, en prenant en compte à la fois les spécificités de cette œuvre de la première mi-temps et les acquis compositionnels de la deuxième mi-temps, apparaît alors comme l'écriture d'une œuvre programmatique témoignant, par les jeux de parallèles et de décalages, de ce double héritage constitutif de la troisième mi-temps.

Ce survol historique de l'histoire du roman européen met en lumière le caractère supranational de celle-ci. L'histoire du roman européen se déploie au-delà des frontières. Les œuvres répondent à ce qui a été écrit auparavant, découvrant, par le renouvellement des formes, des « aspects jusqu'alors inconnus de l'existence » (*RI*, p. 51). Partant du caractère supranational du roman européen, Kundera développe deux notions étroitement liées : le « petit contexte » et le « grand contexte ». La notion de petit contexte correspond à l'histoire d'une nation. Envisager une œuvre au sein du petit contexte consiste à lire celle-ci et à définir sa valeur par rapport à la nationalité de son auteur. Or, Kundera nous montre que pour saisir la valeur esthétique d'une œuvre et sa véritable place dans l'histoire du roman, il est nécessaire de la replacer dans le grand contexte, c'est-à-dire dans « l'histoire supranationale de son art » (*RI*, p. 49). Dans l'*Introduction à une variation*, Kundera souligne la nécessité de juger le roman de Diderot au sein du grand contexte.

> Je dirais même que cette œuvre souffre d'être examinée exclusivement dans l'ensemble de l'écriture diderotienne et non pas dans le contexte du roman

> mondial ; sa vraie grandeur n'est perceptible qu'à côté de *Don Quichotte* ou de *Tom Jones* ou de *Ferdydurke* (*J*, p. 14).

Kundera donne ici une nouvelle acception à la notion de « petit contexte ». Il lui apparaît aussi réducteur de ne considérer une œuvre qu'au sein du contexte national que du contexte bibliographique d'un auteur. Le choix des œuvres citées par Kundera montre que la notion de « roman mondial » renvoie à celle de « roman européen ». La place que l'œuvre de Diderot tient, selon Kundera, dans l'histoire du roman européen est un facteur clé dans le choix d'écrire une variation de cette œuvre.

Ce passage par la conception kundérienne de l'histoire du roman européen nous a permis de comprendre la manière dont Kundera s'inscrit au cœur de cette histoire. Bien que l'œuvre de Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, n'apparaisse pas dans tous les développements liés à l'histoire du roman européen, elle occupe une place centrale dans la première période de cette histoire au côté des œuvres de Rabelais et de Cervantès, de Sterne et de Richardson. En retraçant l'histoire du roman européen, Kundera trace aussi la lignée des romanciers au sein de laquelle il souhaite s'inscrire et des héritages auxquels il est sensible. *Jacques et son maître* apparaît ainsi comme une nouvelle manière pour Kundera de revendiquer ces héritages, non plus sous la forme théorique de l'essai, mais sous la forme fictionnelle d'une variation originelle.

b. Un hommage au roman de Diderot

Il ressort des essais de Kundera un attachement particulier de celui-ci au roman de Diderot *Jacques le Fataliste et son maître*. Ces essais contiennent de nombreuses références, de la simple allusion au développement de plusieurs paragraphes, à cette œuvre. Cet attachement transparaît également dans le paratexte de la pièce de théâtre. La mise en abyme qui est développée dans l'*Introduction à une variation* en est une nette illustration.

> Ému par cette comparaison, j'ai répété ensuite, avec un empressement un peu enfantin, que j'aimais le XVIII^{e} siècle. À vrai dire, je n'aime pas tellement le XVIII^{e} siècle, j'aime Diderot. Et pour être encore plus sincère : j'aime ses romans. Et encore plus exactement : j'aime *Jacques le Fataliste*. (*J*, p. 14)

La variation originelle que propose Kundera apparaît alors comme un hommage de ce dernier au génie romanesque de Diderot tel qu'il se déploie dans *Jacques le Fataliste et son maître*. Cette hypothèse semble confirmée par le titre même de la pièce. À partir des éléments sur l'œuvre de Diderot, rencontrés au gré des lectures, nous allons tenter de dégager les principales raisons qui font que, selon Kundera, « l'histoire du roman resterait incomprise et incomplète sans *Jacques le Fataliste*. » (*J*, p. 14.)

L'estime de Kundera pour ce roman réside tout d'abord dans la liberté de composition propre au XVIII^{e} siècle que Diderot ne cesse d'explorer dans son œuvre. La progression de *Jacques le Fataliste et son maître* s'effectue par saccades : le récit change constamment d'histoire, de strate temporelle, de narrateur ou de registre. Diderot utilise aussi bien la technique de l'enchâssement des récits que celle de la digression pour développer son roman. La cohérence narrative de l'œuvre ne repose pas sur l'unité d'action, mais sur les récurrences thématiques et l'organisation cyclique de celle-ci. Kundera célèbre à plusieurs reprises cette « liberté euphorique de la composition » (*TT*, p. 97). Selon lui, celle-ci ne résulte pas d'une élaboration préalable et mûrement réfléchie, mais d'un geste d'improvisation de la part de l'auteur. Ce geste n'est plus possible dans la troisième mi-temps de l'histoire du roman européen qui ni ne peut, ni ne doit, oublier les acquis compositionnels du XIX^{e} siècle. Toutefois, la lecture de *Jacques le Fataliste et son maître* a révélé à Kundera la possibilité de concilier, au sein de la composition, liberté et exigences.

> […] une prodigieuse possibilité architecturale est contenue dans cette improvisation enivrée, la possibilité d'une construction complexe, riche, et qui, en même temps, serait parfaitement calculée, mesurée et préméditée comme était nécessairement préméditée même la plus exubérante fantaisie architecturale d'une cathédrale. (*TT*, p. 30)

Cette réflexion est d'autant plus importante que l'art de la composition tient une place centrale dans l'œuvre de Kundera, qu'elle soit romanesque ou essayistique. Écrire une variation théâtrale de *Jacques le Fataliste et son maître*, c'est ainsi rendre hommage à la fois au romancier qu'est Diderot et aux principes de la première mi-temps de l'histoire du roman.

Le deuxième élément qui permet d'expliquer l'intérêt que Kundera porte à cette œuvre se situe dans l'entrelacement, au sein du texte de Diderot, d'une dimension ludique et d'une dimension réflexive. Dans *L'Art du roman*, Kundera définit les quatre

« appels » du roman que sont le jeu, le rêve, la pensée et le temps auxquels il est particulièrement attentif. L'appel du jeu prend sa source dans le roman de Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, et dans celui de Diderot. Kundera salue dans ces deux œuvres l'humour et le non-sérieux qui, en se déployant, transforment le roman en un « jeu grandiose » (*AR*, p. 27). Cet appel du jeu est intimement lié dans *Jacques le Fataliste et son maître* à l'appel de la pensée. Kundera met en lumière le lien entre ces deux appels lorsque, dans *Les Testaments trahis*, il souligne que l'écriture de sa pièce de théâtre est fondée sur l'utilisation de principes propres aux romans de la première mi-temps tels que « le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques » ou « le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant, de ces mêmes réflexions » (*TT*, p. 97). L'œuvre de Diderot épouse de cette manière les formes de la méditation romanesque kundérienne dans laquelle rien n'est affirmé, si ce n'est la relativité de toute chose. Cet aspect de l'œuvre de Diderot, qui entre en résonance avec la poétique kundérienne du roman, apparaît comme un des centres autour desquels la réflexion de Jocelyn Maixent se développe. Bien que J. Maixent ne fasse que peu référence à *Jacques et son maître* puisqu'il a choisi de fonder sa réflexion sur les œuvres *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot et *Risibles amours* de Kundera, il me semble que certaines de ses analyses peuvent être appliquées à la pièce de théâtre. C'est ainsi que « la coexistence du sérieux et du jeu » est, selon lui, « l'héritage diderotien que Kundera choisit de revendiquer[4]. » Il montre que les romans de Diderot et de Kundera se veulent à la fois divertissement et discours sur le monde. Exprimer une vérité sur le monde et enchanter l'imaginaire : tels sont les deux mots d'ordre revendiqués. Par cette double dimension, l'œuvre de Diderot se rapproche de la poétique romanesque de Kundera, ce qui explique le désir de ce dernier de rendre hommage à ce romancier du XVIII^{e} siècle.

Le dernier élément permettant d'expliquer l'inclination de Kundera pour l'œuvre de Diderot réside dans le caractère « irracontable » et, par là même, « inadaptable » de cette œuvre (*RI*, p. 188). Cet aspect de l'œuvre nous ramène à l'esthétique romanesque kundérienne. Le couple thématique « adaptation et variation » apparaît comme un des mots-thèmes sur lesquels Kundera ne cesse de revenir. Dans *L'Art du roman*, cette réflexion prend la forme d'une définition au sein de son dictionnaire personnel :

> REWRITING : Interviews, entretiens, propos recueillis. Adaptations, transcriptions, cinématographiques, télévisées. Rewriting comme esprit de

[4] J. Maixent. *Le XVIII^{e} siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*. Presses Universitaires de France, « Écriture », 1998, p. 30.

> l'époque. Un jour toute la culture passée sera complètement réécrite et complètement oubliée derrière son rewriting. (*AR*, p. 174)

Cette réflexion transparaît sous des éclairages divers au fil des œuvres kundériennes. Elle se retrouve ainsi dans certains passages réflexifs de la pièce de théâtre *Jacques et son maître*. Les deux personnages principaux s'interrogent, à partir de leur propre expérience, sur la pratique de la réécriture, catégorie littéraire se transformant sous « l'esprit de l'époque » en une catégorie existentielle.

> JACQUES : Monsieur, on a réécrit bien d'autres choses que notre histoire. Tout ce qui est jamais advenu en ce bas monde a déjà été réécrit des centaines de fois et personne n'a jamais songé à vérifier ce qui s'était passé en réalité. L'histoire des hommes a été réécrite si souvent que les gens ne savent plus qui ils sont. (*J*, p. 98)

Dans son essai *Le Rideau*, Kundera met en lumière les dangers de cette pratique. L'adaptation ne retient d'une œuvre que sa « story ». De ce fait, elle ne tient compte ni des différentes lignes polyphoniques qui donnent au roman sa profondeur, ni de la composition de celui-ci. Or, « la composition n'est pas un simple savoir-faire technique ; elle porte en elle l'originalité d'un auteur […] ; et elle est la marque d'identité de chaque roman particulier » (*RI*, p. 187). Cette réflexion amène Kundera à inscrire au sein de son esthétique romanesque l'impossibilité de raconter l'histoire et, par là même, de l'adapter. Cette pensée se retrouve dans son roman *L'Immortalité*. Lors d'une conversation avec Avenarius, Milan Kundera développe de nombreuses réflexions sur le roman. Entre une tentative d'explication de la manière dont naissent et se développent les personnages kundériens et une réflexion sur les limites amenées par le respect de la tension dramatique, s'insère une discussion sur l'adaptation des romans.

> De nos jours, on se jette sur tout ce qui a pu être écrit pour le transformer en film, en dramatique de télévision ou en bande dessinée. Puisque l'essentiel, dans un roman, est ce qu'on ne peut dire que par un roman, dans toute adaptation ne reste que l'inessentiel. Quiconque est assez fou pour écrire encore des romans doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter. (*IM*, p. 351)

Kundera est particulièrement attentif à cet aspect des œuvres, ce qui explique son intérêt pour celle de Diderot. Parce que le roman de Diderot est irracontable, Kundera ne peut en proposer qu'une variation personnelle née d'un geste de création littéraire.

La liberté de ton et de composition, le mélange du jeu et de la pensée, la résonance avec les principes esthétiques chers à Kundera, sont autant d'éléments qui permettent d'expliquer le désir de ce dernier de rendre hommage à Diderot. En mettant en valeur ce qu'il juge essentiel de l'œuvre de Diderot, Kundera propose ainsi une vision personnelle de cette œuvre, qui éclaire à son tour les conceptions esthétiques de ce romancier.

Le roman de Diderot *Jacques le Fataliste et son maître* tient ainsi une place centrale dans l'univers littéraire de Kundera. Alors que le choix de ce roman apparaît comme l'inscription au sein d'un héritage et d'une lignée littéraire revendiqués, cette œuvre de Diderot ne cesse de renvoyer Kundera à sa propre esthétique romanesque. Cette variation originelle s'inscrit d'emblée sous le signe du dialogue et de la rencontre. Entre héritage et hommage, *Jacques et son maître* apparaît comme la transcription libre d'une œuvre du passé qui nous éclaire autant sur la poétique de Diderot que sur celle de Kundera.

2. De l'hypotexte à l'hypertexte : un dialogue entre deux auteurs

L'intertextualité est une notion instable qui évolue, selon les critiques littéraires, entre outil stylistique et notion poétique. La pensée de Gérard Genette présente l'intérêt de mettre en place une typologie générale et une terminologie claire des relations que les textes entretiennent entre eux. Dans *Palimpsestes*, il s'intéresse à la transtextualité, c'est-à-dire à « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes[5]. » Il distingue cinq types de relation entre les textes, dont l'intertextualité et l'hypertextualité. L'intertextualité est la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes[6] », ce qui correspond aux phénomènes de citation, de plagiat ou d'allusion. L'hypertextualité, quant à elle, renvoie à la « relation » qui unit un « texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire[7]. » Malgré cette distinction effectuée par G. Genette, le discours théorique continue généralement à utiliser le terme d'intertextualité pour toutes les relations de coprésence et de manifestation. Toutefois, pour éviter tout risque de confusion, nous nous référerons toujours aux définitions proposées par G. Genette dans l'ouvrage cité précédemment. Cette mise en place terminologique nous permet de définir la relation qui unit l'œuvre de Diderot à celle de Kundera. Par l'« opération de *transformation*[8] » qu'elle met en place, la variation de Kundera s'inscrit dans une relation d'hypertextualité avec l'œuvre de Diderot, qui apparaît de ce fait comme son hypotexte. Pour étudier le dialogue qui se noue entre les deux auteurs, nous nous intéresserons tout d'abord à la notion de lecture actualisante sur laquelle notre réflexion s'appuiera. La mise en place de ce fondement théorique nous amènera à proposer une analyse des récits retenus par Kundera, puis à comparer deux extraits pour comprendre le fonctionnement de la lecture actualisante. Nous verrons enfin que cette relation d'hypertextualité apparaît au sein même de la pièce de théâtre par l'insertion ludique des figures de Diderot et de Kundera dans le dialogue entre Jacques et son maître.

[5] G. Genette. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Seuil, « Points Essais », 1992, p. 7.
[6] *Ibid.*, p. 8.
[7] *Ibid.*, p. 13.
[8] *Loc. cit.*

a. Une lecture actualisante

Dans son ouvrage *Lire, interpréter, actualiser*, Yves Citton soumet au lecteur plusieurs réponses à la question de l'utilité des études littéraires. Cette réflexion l'amène à s'interroger plus particulièrement sur la pratique de l'interprétation. Face à « l'approche positiviste de la littérature qui domine, sans trop le dire, dans de nombreux colloques et amphithéâtres d'université, en France du moins, où l'historicisation du texte tend encore souvent à primer sur son sens actuel[9] », celui-ci met en lumière les bénéfices qui découlent d'une autre pratique de l'interprétation : la lecture actualisante. La lecture actualisante est fondée sur le principe que la pérennité d'un texte littéraire dépend de ses possibilités présentes de résonance avec certains thèmes centraux pour une société ou un lecteur : « un texte littéraire ne continue à exister que pour autant qu'il *nous parle*, et qu'il ne nous parle que *par rapport à nos pertinences actuelles*[10] ». La lecture actualisante est ainsi un geste interprétatif qui, ne cherchant pas à restituer le sens donné par l'auteur à son œuvre, est attentif aux phénomènes de connotation linguistique d'un texte. L'évolution des différentes acceptions d'un terme et les nouveaux parallèles qui peuvent être tracés du fait des changements sociétaux ouvrent chaque texte à un sens nouveau en lien avec le contexte du lecteur. Parce qu'il existe « une différence entre ce que l'émetteur *veut dire* (le sens visé) et ce que le signe *peut aussi* servir à transmettre[11] », une lecture actualisante est possible. Le travail d'un écrivain sur la langue peut entraîner la création d'une distance entre un mot et son contenu sémantique, ce qui libère « un espace ludique où deviennent possibles jeux de signes et lectures plurielles[12]. » C'est au centre de cet espace ludique que se développe la lecture actualisante qui établit des parallèles entre des textes historiquement datés et l'actualité d'un lecteur, et construit des réseaux sémantiques à partir de la valeur d'un signe (au sens saussurien du terme), et non de son seul sens dénotatif.

> Actualiser, c'est faire jouer les points d'un texte où mon présent de lecteur semble entrer spontanément en phase avec le passé de l'auteur. [Actualiser, c'est également solliciter] *productivement les problèmes* posés par cette hétérogénéité et par ces déphasages […].[13]

[9] Y. Citton. *Lire, interpréter, actualiser*. Éditions Amsterdam, 2007, p. 43.
[10] *Ibid.*, p. 26.
[11] *Ibid.*, p. 116.
[12] V. Jouve. *La Lecture*. Hachette, 1993, p. 66.
[13] Y. Citton. *Op. cit.*, p. 276-277.

La lecture actualisante est ainsi attentive à la tension qui existe entre le texte passé et le temps présent. Comme le montre Hans Robert Jauss, dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception,* « l'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence[14] ». La réception d'une œuvre correspond à une appropriation active, qui en modifie la valeur et le sens au cours des générations. Cette évolution perpétuelle du sens d'une œuvre montre que celle-ci possède un potentiel de significations qui ne peuvent être actualisées que dans un contexte historique, économique et social précis. Parce que le texte est une structure ouverte qui demande la participation active du lecteur, la lecture apparaît comme une activité productrice de sens. Celle-ci ne peut dès lors plus être considérée comme une réception passive et il est nécessaire de prendre en compte la part respective du texte et du lecteur dans la concrétisation du sens. Ainsi, ce geste interprétatif qu'est la lecture actualisante présente d'une part l'avantage de renouveler l'accès aux œuvres du passé en mettant en avant leur pertinence dans le contexte du lecteur et de modifier notre perception du contexte actuel par sa comparaison avec celui du passé ; d'autre part il permet de prendre en compte à la fois le rôle du lecteur dans la construction d'une œuvre et de son sens, et la dimension projective présente dans l'interprétation.

La variation que propose Kundera de l'œuvre de Diderot peut être décrite comme la mise en mots, sous la forme d'une pièce de théâtre, de sa lecture actualisante. Cette définition pose toutefois la question du lien entre l'acte de lecture et celui d'écriture. Des éléments de réponse nous sont apportés par les théories de Mikhaïl Bakhtine et de Wolfgang Iser. Dans *Esthétique et théorie du roman*, M. Bakhtine développe un concept clé de sa pensée : le dialogisme. Selon lui, tout acte de parole, qu'il soit oral ou écrit, est une réponse à une parole antérieure. Tout un chacun, en apportant une réponse en adéquation avec ses valeurs et ses intérêts personnels, peut renouveler l'approche d'une question. Partant des théories de M. Bakhtine, Y. Citton met en lumière les jeux de « réappropriation » et de « réorientation » qui se trouvent au cœur des actes de lecture et d'écriture. Ces jeux sont particulièrement visibles dans les œuvres fondées sur la relation d'hypertextualité. La pièce de Kundera apparaît ainsi comme une compréhension personnelle des questions à l'œuvre dans *Jacques le Fataliste et son maître* et la proposition d'un nouvel éclairage sur celles-ci, en lien avec son époque et ses intérêts. Le questionnement sur les choix effectués par Kundera nous permet de mettre en valeur un autre lien entre lecture et écriture. W. Iser, dans *L'Acte de lecture*,

[14] H. R. Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, 1978.

montre que la lecture s'inscrit dans une dialectique entre un phénomène de « protention », c'est-à-dire l'attente et l'anticipation de ce qui va arriver, et un phénomène de « rétention », c'est-à-dire la mémoire de ce qui s'est passé. Cette activité prévisionnelle entraîne un travail de synthétisation chez le lecteur. Il me semble que nous pouvons voir dans le travail d'écriture de Kundera un processus en partie similaire. En effet, l'écriture d'une variation originelle nécessite une rétention sélective d'informations, ou plutôt d'épisodes, en vue de l'émergence d'une hypothèse d'écriture cohérente. Cela apparaît comme un travail de synthétisation de la part de cet auteur-lecteur qu'est Kundera. L'interprétation de l'œuvre de Diderot passe par un travail de sélection, Kundera construisant et choisissant les différentes lignes de sens qui lui paraissent les plus pertinentes. Cette succincte réflexion sur les liens entre l'acte de lecture et l'acte d'écriture nous permet de légitimer le passage opéré par notre étude du concept de lecture actualisante à celui d'écriture actualisante.

« C'est ma propre pièce, ma propre "variation sur Diderot", ou bien, puisque conçue dans l'admiration, "mon hommage à Diderot". » (*J*, p. 22) En revendiquant le caractère personnel de la variation qu'il propose, Kundera souligne la continuité qui existe entre son expérience de lecteur et celle d'écrivain. Le rôle du lecteur dans la construction d'une œuvre et de son sens, la dimension projective de l'acte de lecture, les phénomènes de connotation linguistique, sont autant d'éléments qui permettent à Kundera de tracer de nouveaux réseaux de sens au sein de l'œuvre de Diderot. De cette lecture actualisante est né *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*.

b. De l'œuvre de Diderot à celle de Kundera : analyse des récits retenus

L'œuvre de Diderot *Jacques le Fataliste et son maître* est connue pour la multiplication de ses récits et le mélange des genres et des registres. La diversité fait de cette œuvre une mosaïque au sein de laquelle des motifs qui se font écho valent aussi bien pour eux-mêmes que pour la place qu'ils tiennent dans l'œuvre. Indépendance et interdépendance à la fois des récits : il semble bien difficile de proposer une variation de cette œuvre. Quels récits choisir et comment les traiter pour rendre hommage au génie romanesque de Diderot, tout en faisant de cette variation une œuvre personnelle ? Telles

sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre par le biais de l'analyse des récits retenus par Kundera.

Dans l'*Introduction à une variation*, Kundera explique la manière dont il a construit sa pièce de théâtre. De l'œuvre de Diderot, il n'a gardé que les histoires d'amour. Trois actes, trois histoires d'amour, trois tempi.

> Sur l'assise fragile du voyage de Jacques et de son maître reposent trois histoires d'amour : celle du maître, celle de Jacques et celle de M^me^ de La Pommeraye. Tandis que les deux premières sont légèrement (la deuxième même très légèrement) liées au dénouement du voyage, la troisième, qui occupe tout le deuxième acte, est du point de vue technique un pur et simple épisode (elle ne fait pas partie intégrante de l'action principale). (*J*, p. 23)

Il me semble que plusieurs facteurs ont influencé ce choix de construction. Tout d'abord, le passage du genre romanesque au genre théâtral contraint Kundera à une réduction du texte romanesque en vue d'une possible représentation. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera compare la structure d'une conversation réelle avec celle d'un dialogue théâtral. Il montre alors que « le temps limité de la représentation implique une économie maximale de mots dans le dialogue » (*TT*, p. 163). À cette économie de mots s'ajoute une limitation des situations développées dans la pièce. Face à ces contraintes d'écriture, Kundera a choisi de conserver un seul thème, celui de l'amour. Ce choix permet de donner à l'amour différents éclairages, ce qui conduit à la mise en valeur de la complexité et de la polysémie de ce thème ainsi qu'à celle de l'utilisation de la technique de la variation. L'amour est un des thèmes récurrents de l'œuvre de Kundera. Il ne cesse d'apparaître au fil de ses œuvres, se métamorphosant à chaque fois pour nous révéler « une portion jusqu'alors inconnue de l'existence » (*AR*, p. 16). E. Le Grand, dans son ouvrage *Kundera ou La mémoire du désir*, érige l'amour en « catégorie sémantique et existentielle centrale[15] » de l'œuvre kundérienne. L'amour est, selon elle, un des « mots-thèmes » de ce romancier qui en explore toutes les situations à travers ses « ego expérimentaux ».

> De risibles amours à l'amour idyllique, de l'amour d'un homme à l'amour pour un chien, de la sexualité procréatrice à l'érotisme sans amour, de l'amour-sentiment à l'amour-relation, de l'amour-passion à l'amitié érotique, de l'amour de Tristan à l'érotisme donjuanesque ou encore de l'érotisme athlétique à sa phase mystique, le romancier examine ces innombrables situations comme

[15] E. Le Grand. *Kundera ou La mémoire du désir*. p. 206.

> autant de vocables d'une réalité dont la complexité se voit réduite par l'unique mot « amour »[16].

En choisissant de ne retenir pour l'écriture de sa pièce que les histoires d'amour de l'œuvre de Diderot, Kundera effectue un travail de « sélection » et de « configuration »[17] qui atteste d'un geste de création propre. Le thème de l'amour lui permet de continuer l'exploration d'un de ses mots-clés et d'inscrire cette œuvre non-romanesque dans une continuité thématique et méditative avec le reste de son œuvre.

Le dialogue entre Diderot et Kundera trouve une autre manière de s'exprimer que la seule reprise avec variation des histoires d'amour du roman de Diderot. Certains passages de *Jacques le Fataliste et son maître* semblent être un support au développement de l'imagination de Kundera. L'étude de quelques exemples permettra de mieux comprendre ce dialogue particulier qui s'établit entre les deux œuvres. L'œuvre de Diderot est fondée sur le principe du voyage qui offre un cadre dans lequel les rencontres peuvent se multiplier et les récits secondaires s'insérer. Les deux protagonistes que sont Jacques et son maître effectuent la plus grande partie du voyage à cheval. Toutefois, quelques pages après le début du roman, le maître qui attend le retour de Jacques s'endort et quelqu'un lui vole son cheval. Après le retour de Jacques et la constatation du vol, « ils prirent le parti d'aller à pied, le maître s'écriant de temps en temps : "Mon cheval ! mon pauvre cheval !" » (*JF*, p. 69) Cet épisode est absent de l'œuvre de Kundera puisque Jacques et son maître cheminent à pied durant toute la pièce. Le dialogue entre l'hypotexte et l'hypertexte s'effectue alors sur un autre plan que celui de la reprise avec variation. Kundera semble utiliser ces matériaux que sont les exclamations répétées du maître vis-à-vis de son cheval et l'obligation de voyager à pied pendant un temps pour construire sa propre œuvre. C'est ainsi que, dans la pièce de théâtre, le maître s'interroge à deux reprises au cours du voyage sur le fait qu'ils se déplacent à pied : « Bon Dieu, comment se fait-il que nous ne soyons pas à cheval ? » (*J*, p. 57-58), puis « Mais dis-moi, où sont nos chevaux ? » (*J*, p. 97). L'intérêt de ces questions réside dans le débat sur la réécriture qu'elles suscitent et le jeu métalittéraire qu'elles mettent en place. En effet, de chaque question découle une réflexion des deux protagonistes sur la réécriture de l'œuvre dont ils sont les personnages principaux. Voici une partie du dialogue qui suit la première question du maître :

[16] *Ibid*., p. 208.
[17] Ces expressions sont les titres de deux sous-parties de l'œuvre d'Y. Citton citée précédemment.

> JACQUES : Vous oubliez que nous sommes en scène. Comment pourrait-il y avoir des chevaux !...
> LE MAÎTRE : À cause d'un spectacle ridicule, il faut que j'aille à pied. Le maître qui nous a inventés nous avait pourtant attribué des chevaux !
> JACQUES : C'est ce qu'on risque quand on est l'invention de trop de maîtres. (*J*, p. 58)

La suite du récit nous apporte un autre exemple de la manière dont Kundera utilise le matériau littéraire de l'œuvre de Diderot pour créer un tout autre récit. Dans le roman de Diderot, la perte de son cheval ne cesse de tracasser le maître qui s'exclame régulièrement à ce sujet au cours des pages suivantes :

> Mon cheval !...Jacques, mon ami, ne te fâche pas ; mets-toi à la place de mon cheval, suppose que je t'aie perdu, et dis-moi si tu ne m'en estimerais pas davantage si tu m'entendais m'écrier : « Mon Jacques ! mon pauvre Jacques ! (*JF*, p. 70)

Cette phrase, qui met en parallèle le vol d'un cheval et la disparition de Jacques, semble avoir influencé Kundera. En effet, celui-ci met en scène la perte de Jacques, qui n'est que suggérée dans l'œuvre de Diderot. Après avoir tué le chevalier de Saint-Ouen, le maître s'enfuit ; Jacques est arrêté et condamné à sa place. La dernière scène du dernier acte débute par le monologue du maître qui pense avoir perdu Jacques, ne sachant pas qu'il a en fait été libéré par un ami à lui, Bigre le Fils :

> LE MAÎTRE, *entre sur la scène vide ; il a l'air malheureux et il appelle Jacques :* Jacques ! Mon petit Jacquot ! *(Il regarde autour de lui.)* Depuis que je t'ai perdu, la scène est déserte comme le monde et le monde est désert comme une scène vide… (*J*, p. 121)

Malgré les changements de contexte, de tonalité et de place au sein du récit, nous voyons bien le jeu d'échos qui s'établit entre ces deux passages. La reprise du verbe « perdre » et de la double exclamation du prénom « Jacques » met en lumière le dialogue qui s'établit entre Diderot et Kundera. Ce rapprochement met aussi en valeur le travail de création de Kundera qui ne craint pas de s'éloigner de l'hypotexte pour faire de l'hypertexte une œuvre proprement personnelle. La création d'une distance ironique, suscitée par l'utilisation du surnom « Jacquot », en est une nette illustration. Cette variation originelle, mise en mots et en scène par Kundera, passe par un travail de décontextualisation et de reconstruction à partir de quelques mots, d'une phrase clé ou d'une situation particulière de l'œuvre de Diderot. Kundera se laisse porter par son

imagination qui ne cesse d'être relancée par les récits de *Jacques le Fataliste et son maître*.

Le travail de création de Kundera entraîne ainsi la naissance d'un dialogue particulier entre son œuvre et celle de Diderot. La reprise des histoires d'amour de *Jacques le Fataliste et son maître* met à la fois en lumière un réseau sémantique qui structure l'œuvre de Diderot et un mot-thème de l'écriture kundérienne. L'utilisation par Kundera d'autres récits du roman de Diderot comme support au développement de son écriture et de sa réflexion permet de comprendre la manière dont Kundera s'approprie l'œuvre de Diderot pour en proposer ensuite une transcription libre et personnelle.

c. L'histoire du poète de Pondichéry : une étude comparative

Le propre de l'écriture actualisante est de mettre en mots la tension qui existe entre le texte passé et le temps présent. Pour comprendre la manière dont se développe le dialogue entre Diderot et Kundera, il me semble nécessaire de s'arrêter sur les éléments qui font de *Jacques et son maître* une œuvre proprement kundérienne inscrite au cœur du XX^{e} siècle. Kundera souligne à plusieurs reprises, dans le paratexte de cette œuvre, le dialogue mis en place entre le XVIII^{e} et le XX^{e} siècle et, par là même, l'interpénétration de l'univers des deux romanciers. C'est toutefois une œuvre personnelle que Kundera crée à partir de l'œuvre de Diderot.

> Ce que j'ai fait n'était pas une *adaptation* de Diderot, c'était ma pièce à moi, ma *variation* sur Diderot, mon hommage à Diderot ; […] chacun peut découvrir immédiatement qu'il y a là des phrases impensables sous la plume de Diderot ; le XVIII^{e} siècle était optimiste, le mien ne l'est plus, je le suis encore moins, et les personnages du Maître et de Jacques se laissent aller chez moi à des énormités noires difficilement imaginables à l'époque des Lumières. (*J*, p. 133)

Cette réflexion de Kundera sur son œuvre nous amène à nous interroger sur les spécificités de celle-ci par rapport au roman de Diderot. Kundera, pour qui l'Histoire est le sujet de nombreuses réflexions, n'a pas souhaité mettre en avant l'aspect historique de la pièce, que ce soit au niveau du langage, du décor ou des costumes. Cela peut être analysé comme la volonté de s'approprier véritablement une œuvre et d'en proposer une écriture actualisante. Ce n'est point l'historicité du texte qui prime, mais sa pertinence

actuelle par rapport à notre temps présent. Une étude comparative de l'histoire du poète de Pondichéry, traitée par les deux auteurs, permettra de mettre en lumière les différents types d'actualisation mis en place au sein de la pièce.

L'histoire du poète de Pondichéry raconte la rencontre entre Denis Diderot et un poète considéré comme mauvais par celui-ci. Sous la plume de Diderot, le personnage de l'auteur conseille à ce poète, étant donné la médiocrité de ses vers, de s'embarquer pour Pondichéry, d'y faire fortune et de continuer alors la rédaction de ses mauvais vers sans chercher à les publier. Dans la pièce de théâtre, le récit change quelque peu à la suite de l'inversion du rapport de forces entre les deux personnages. Le mauvais poète, loin d'écouter les conseils de Diderot, lui démontre que la qualité des vers importe peu puisque « l'humanité tout entière n'est composée que de mauvais poètes » (*J*, p. 61). Ce premier changement, qui se situe au niveau même de la diégèse, montre comment la question du talent est supplantée par celles de la majorité et de la reconnaissance publique. Un parallèle peut être établi avec la distinction faite par la sociologie institutionnelle entre un champ de production restreinte et un champ de production large au sein de la littérature. Le champ de production restreinte propose des œuvres qui s'installent dans la durée, ne visant pas l'intérêt immédiat mais le bousculement des normes et des horizons d'attentes du lecteur, et qui se constitue donc comme un univers anti-économique mais symboliquement dominant. Le champ de production large, quant à lui, renvoie à la culture de masse dont l'intérêt premier est la vente, et par là même le profit. L'histoire du poète de Pondichéry semble être entrée en résonance chez Kundera avec les débats actuels autour de la culture de masse et du pouvoir de la majorité. Cet épisode prend ainsi une nouvelle orientation dans l'œuvre Kundera, ce dont témoigne l'inadéquation du titre et de l'histoire puisque le voyage à Pondichéry n'est plus mentionné dans la pièce de théâtre.

Poursuivons cette étude comparative qui vise à comprendre la manière dont fonctionne la lecture actualisante en nous intéressant plus particulièrement à la partie de la diégèse qui se retrouve dans les deux œuvres : le dialogue autour du jugement de Diderot. Voici ce qui est écrit dans l'œuvre de Diderot :

> Ce sont des vers, me dit-il. – Des vers ! – Oui, monsieur et sur lesquels j'espère que vous aurez la bonté de me dire votre avis. – Aimez-vous la vérité ? – Oui, monsieur ; et je vous la demande. – Vous allez la savoir. […] Je lis les vers de mon jeune poète, et je lui dis : Non seulement vos vers sont mauvais, mais il m'est démontré que vous n'en ferez jamais de bons. – Il faudra donc que j'en

> fasse de mauvais ; car je ne saurais m'empêcher d'en faire. – Voilà une terrible malédiction ! Concevez-vous, monsieur, dans quel avilissement vous allez tomber ? Ni les dieux, ni les hommes, ni les colonnes, n'ont pardonné la médiocrité aux poètes : c'est Horace qui l'a dit. – Je le sais. (*JF*, p. 74-75)

Et dans l'œuvre de Kundera :

> Mais en voilà une surprise, dit notre maître, ce sont des vers ! – Oui, des vers, Maître, des vers de mon cru, dit le poète. Je vous prie de me dire la vérité, rien que la vérité. – Et vous n'avez pas peur de la vérité ? dit notre maître. – Non », répondit le jeune poète d'une voix tremblante. Et notre maître lui dit : « Cher ami, non seulement il m'est démontré que vos vers ne valent pas leur pesant de merde, mais jamais vous n'en ferez de meilleurs ! – C'est fâcheux, dit le jeune poète, il faudra donc que j'en fasse de mauvais toute ma vie. » Et notre maître de répondre : « Je vous avertis, jeune poète. Ni les dieux, ni les hommes, ni les poteaux indicateurs n'ont jamais pardonné la médiocrité aux poètes ! – Je le sais, dit le poète, mais je n'y peux rien. C'est une impulsion. (*J*, p. 60-61)

La mise en parallèle de ces deux passages permet de mettre en lumière plusieurs éléments qui, par leur entrelacement, inscrivent *Jacques et son maître* au cœur du XX^{e} siècle et de l'univers kundérien. Notre analyse suivra mot après mot le fil du texte ; nous serons toutefois amenés à dépasser le cadre de notre extrait pour montrer que les changements effectués par Kundera sont représentatifs d'une esthétique qui traverse toute la pièce de théâtre et se retrouve dans d'autres œuvres kundériennes.

La transformation du terme « monsieur » en celui de « Maître » entraîne un changement dans la relation entre les deux personnages, qui ne se trouvent plus dans un rapport d'égalité polie mais dans un rapport hiérarchique. L'utilisation du terme « maître » est d'autant plus intéressante que Kundera est désigné, au cours de la pièce, comme le maître des deux protagonistes. Cette multiplication des maîtres au sein de l'œuvre de Kundera fait écho à un passage de l'œuvre de Diderot : « Jacques suivait son maître comme vous le vôtre ; son maître suivait le sien comme Jacques le suivait. […] Bon, est-ce qu'on manque de maître dans ce monde ? Le maître de Jacques en avait cent pour un, comme vous. » (*JF*, p. 84) Cette attention portée aux rapports hiérarchiques est présente dans toute la pièce. C'est ainsi que la relation entre le maître et son valet, qui évolue par rapport à l'œuvre de Diderot, ne cesse d'apparaître sous des angles différents. Kundera met en scène un Jacques plus émancipé. Cette émancipation transparaît notamment à travers le silence de Jacques concernant certains aspects de sa vie, ce qui correspond à un affranchissement de sa part face à l'obligation de raconter tout ce que son maître lui demande : « Il y a beaucoup de choses dont je ne vous ai

jamais parlé. » (*J*, p. 34) Cette relation entre Jacques et son maître nous renvoie au roman *L'Immortalité*. Dans cette œuvre, Kundera présente un personnage de journaliste, Bernard Bertrand. À partir d'une réflexion sur la manière dont s'exerce actuellement ce métier, Kundera met en place la notion d'onzième commandement qui peut être décrit comme le « droit d'exiger d'autrui une réponse. »

> Entre celui qui commande et celui qui doit obéir, l'inégalité n'est pas aussi radicale qu'entre celui qui a le droit d'exiger une réponse et celui qui a le devoir de répondre. (*IM*, p. 166-167)

La relation entre Jacques et son maître se teinte d'une couleur propre à l'univers kundérien et à sa conception des rapports entre les hommes. L'émancipation de Jacques transparaît également à travers une diminution des modalisateurs dans ses paroles, ce qui équivaut à une affirmation de son point de vue. C'est ainsi que face aux tentatives du maître pour deviner la suite de son récit, Jacques répond « Mon maître je crois que vous ne voyez rien du tout » (*JF*, p. 45) dans l'œuvre de Diderot et « Vous ne voyez rien du tout » (*J*, p. 35) dans celle de Kundera. En contrepartie, nous pouvons noter un adoucissement de la parole du maître envers Jacques, notamment par le biais de la diminution des phrases injonctives et de l'augmentation des marqueurs de politesse. C'est ainsi que lorsque Jacques ne cesse de couper la parole à l'aubergiste du Grand Cerf, le maître ordonne : « Jacques, taisez-vous, et laissez parler madame » (*JF*, p. 135) dans l'œuvre de Diderot, tandis que dans celle de Kundera il dit d'un ton réprobateur : « Jacques, s'il vous plaît… » (*J*, p. 65). Cette atténuation du rapport hiérarchique entre le maître et le valet est contrecarrée par les interventions injurieuses de Saint-Ouen qui ne cesse de rabaisser Jacques à un rang inférieur, jugeant qui il est en fonction de ce qu'il fait. L'illustration la plus probante en est cette injonction de Saint-Ouen à Jacques : « Tu vas la fermer, larbin » (*J*, p. 40). La lecture actualisante de Kundera semble passer par la transformation du couple maître-valet et une réflexion sur les rapports sociaux. Dans le contexte actuel, cette variation autour de l'œuvre de Diderot peut aussi bien renvoyer à la prise en compte de l'évolution des relations sociales, de l'inscription au cœur de la loi des droits du travail, mais aussi de l'exploitation actuelle de certains hommes par d'autres et des préjugés véhiculés par la position sociale d'un homme dans la société.

Le deuxième terme sur lequel il convient de s'arrêter est celui de « vérité ». Alors que dans l'œuvre de Diderot la question de la vérité est introduite par le verbe

« aimer », dans celle de Kundera elle est introduite par l'expression verbale « avoir peur ». Comme nous l'avons vu précédemment, Kundera souligne la disparition de l'optimisme du XVIII^{e} siècle, ce siècle des Lumières, des philosophes et de la raison. Ce passage de l'amour à la peur interroge notre relation actuelle à la vérité. Celle-ci ne semble plus en lien avec le savoir et l'accroissement des connaissances mais avec la justice. En effet, le poète souhaite de la part de Diderot « la vérité, rien que la vérité ». Cette expression n'est pas sans rappeler le serment prononcé au tribunal par lequel on jure de « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ». La transformation d'une équation à deux termes – vérité et amour – en un triangle à trois termes – vérité, peur et justice – met en lumière l'écart qui sépare le XVIII^{e} et le XX^{e} siècle. Cet écart nous renvoie au début de la pièce dans laquelle le maître annonce : « J'ai peur, Jacques, de savoir où nous allons. » (*J*, p. 34) Cette réplique du maître lie le savoir à la peur qui s'insinue ainsi, par petites touches, à différents niveaux de l'œuvre. Le pessimisme annoncé dans l'*Introduction à une variation* prend ici toute son ampleur et met en lumière la distance qui sépare les deux œuvres.

Les différences entre les deux œuvres, quant à la réponse de Diderot au poète, mettent en valeur la dimension projective de l'acte de lecture. En effet, nous pouvons noter dans la variation de Kundera à la fois la présence du XX^{e} siècle, par l'introduction d'un registre familier contemporain, et l'inscription de cette œuvre au sein de l'univers kundérien, par la référence à la thématique du kitsch. L'introduction d'un registre familier contemporain correspond à un changement de vocabulaire. Kundera substitue aux invectives de Diderot des insultes que nous qualifierons de plus « actuelles ». Dans notre extrait, cela passe par la transformation de « Non seulement vos vers sont mauvais » en « vos vers ne valent pas leur pesant de merde ». Ce changement de vocabulaire se retrouve tout au long de la pièce. C'est ainsi que l'exclamation du maître, au sujet de la femme qui secourt Jacques blessé au genou, passe de « Ah *! Malheureux ! Ah ! Coquin !… Infâme je te vois arriver* » (*JF*, p. 45) à « *Salaud je te vois venir* » (*J*, p. 35). Il semble s'établir, entre l'œuvre de Diderot et celle de Kundera, un jeu constant de surenchère qui nous renvoie à cette « explosion d'impertinente liberté sans autocensure » que Kundera admire tant dans l'œuvre de Diderot (*J*, p. 19). Outre l'introduction d'un registre familier contemporain et la mise en place d'un effet de surenchère, l'expression « pesant de merde » peut être analysée comme l'introduction d'une des notions clés de Kundera : le kitsch. En effet, la merde est liée dans l'univers de Kundera à la notion du kitsch, comme le montre cette définition proposée par

l'auteur : « le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. » (*ILE*, p. 357) Kundera inscrit ainsi sa pièce de théâtre au sein d'un réseau sémantique plus vaste, qui parcourt toutes ses œuvres, et jette de cette manière un éclairage nouveau sur l'œuvre de Diderot et sur la sienne propre. Ce type d'actualisation met en valeur l'acte de création de Kundera.

Dans les deux œuvres, le poète accepte le jugement proféré par Diderot mais ce jugement ne constitue pas un élément capable de le détourner de l'écriture. Le personnage de Diderot, dans l'œuvre du même auteur, se place alors sous l'autorité d'Horace pour conseiller le jeune poète. Il cite une des réflexions présentes dans *L'Art poétique* selon laquelle « ni les hommes, ni les dieux, ni les colonnes n'ont concédé aux poètes le droit d'êtres médiocres » (v. 372-373). Horace fait ici référence aux colonnes sur lesquelles étaient affichées, dans la Rome antique, les nouveautés littéraires. Alors que la référence à Horace disparaît sous la plume de Kundera, ce qui crée une difficulté supplémentaire dans la compréhension du passage, le terme « colonne » est remplacé par celui de « poteaux indicateurs », ce qui crée un décalage burlesque. Le ludisme qui se trouve au cœur de l'écriture kundérienne et qui traverse la pièce de théâtre apparaît comme une dimension essentielle de la lecture actualisante. En changeant de signifiant, Kundera supprime un référent logique et crée de cette manière un non-sens. Le lecteur a l'impression d'être projeté dans une pièce du théâtre de l'absurde. La présence des poteaux indicateurs jette un discrédit plein d'humour sur les deux termes précédents que sont les dieux et les hommes. Pessimisme et ironie s'allient de nouveau pour faire de la pièce une œuvre proprement kundérienne. De la même manière que le terme « impulsion » renvoie à une théorie psychanalytique historiquement marquée, l'expression « poteaux indicateurs » fait écho à l'important développement de l'automobile durant le XX^{e} siècle. Le changement de vocabulaire qui permet d'inscrire la variation de Kundera dans un temps donné entraîne la multiplication des anachronismes. « Expression d'un désir d'actualisation ou d'une intention comique[18] », l'anachronisme concilie deux dimensions essentielles de la pièce de théâtre. Le travail effectué par Kundera sur le vocabulaire lui permet ainsi de développer un ludisme proprement kundérien, héritier de l'humour de la première mi-temps de l'histoire du roman et de l'atmosphère du XX^{e} siècle.

[18] *Dictionnaire des termes littéraires*. Sous la direction d'Hendrik van Gorp. Honoré Champion, 2001.

Le développement de thématiques spécifiquement kundériennes, la mise en lumière de réflexions actuelles, l'utilisation d'un vocabulaire contemporain, l'introduction d'anachronismes et la création de décalages burlesques au sein de la pièce de théâtre, sont autant d'éléments qui soulignent les différentes voies que l'écriture d'une variation actualisante peut emprunter.

d. L'insertion des figures de Diderot et de Kundera au sein de l'œuvre

Ce dialogue entre Diderot et Kundera, résultat de la relation d'hypertextualité qui unit les deux œuvres, se transforme sous la plume de ce dernier en un matériau de création littéraire. L'insertion, au sein de la conversation entre Jacques et son maître, des figures de Diderot et de Kundera entraîne un questionnement ludique sur des notions liées à l'hypertextualité. De cette manière, Kundera transmue le dialogue entre deux auteurs, inhérent à la pratique de la réécriture, en un dialogue sur ces deux auteurs et sur la question de la réécriture.

Deux figures d'auteur, deux scènes, deux réflexions. L'étude de la composition de la pièce et l'analyse des deux extraits qui introduisent les figures de Diderot et de Kundera mettent en lumière le lien existant entre ces deux scènes. La figure de Diderot est introduite dans la sixième et dernière scène du premier acte. Celui-ci est décrit par Jacques et son maître comme « le maître qui nous a inventés » (*J*, p. 58). Cette périphrase entraîne un glissement de la conversation entre les deux protagonistes qui, du questionnement sur l'absence de cheval sur scène, passent à une réflexion sur les qualités littéraires de Diderot. Quant à la figure de Kundera, elle est introduite dans la première scène du troisième acte. Celui-ci est décrit comme « celui qui s'est permis de nous réécrire » (*J*, p. 97). Comme le montrent les périphrases utilisées pour décrire les deux auteurs, l'inscription au cœur de la pièce des figures de Diderot et de Kundera découle d'une réflexion sur le dialogue qui se noue entre hypotexte et hypertexte. La mise en parallèle de ces deux passages est induite par leur place dans la pièce de théâtre puisque ces deux réflexions encadrent le deuxième acte et semblent de cette manière construites symétriquement autour de l'axe central que constitue ce « pur et simple épisode » qu'est l'histoire de M^{me} de La Pommeraye, et par le texte théâtral qui fait naître ces deux dialogues réflexifs d'une même question du maître sur l'absence de chevaux. L'insertion ludique des figures de Diderot et Kundera, à des moments clés de

la pièce, constitue un travail de création littéraire dans lequel Kundera montre qu'il a conscience de ce qu'est l'acte de réécriture.

Kundera a réussi, au sein de cette variation originelle, à « unir l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme » (*AR*, p. 116). L'introduction, dans les paroles mêmes de ses personnages, d'un questionnement sur les qualités littéraires de Diderot et d'une critique de ce « spectacle ridicule » proposé par un « imbécile » sont autant d'éléments qui favorisent à la fois le déploiement du rire et la création d'une distance ironique. De la même manière que Kundera met en scène dans ses romans la création de ses personnages, il souligne ici la « matérialité de l'élaboration littéraire[19] » de cette pièce de théâtre. Ce rappel de Kundera apparaît à la fois comme la revendication de l'héritage du roman du XVIII^{e} siècle qui, perçu comme divertissement, « savait s'affranchir de la seule réalité au nom du plaisir d'écrire et de lire de la fiction[20] » et comme une « stratégie de distanciation[21] » qui entraîne chez le lecteur un renouvellement de l'attention. Alors que le premier passage se termine sur une tonalité plutôt humoristique, le second extrait se teinte d'une certaine gravité, donnant dans une certaine mesure le ton du troisième acte. Cette seconde scène interroge l'acte de réécriture tel qu'il se déploie sur le plan littéraire et sur le plan existentiel.

> JACQUES : Monsieur, on a réécrit bien d'autres choses que notre histoire. Tout ce qui est jamais advenu en ce bas monde a déjà été réécrit des centaines de fois et personne n'a jamais songé à vérifier ce qui s'était passé en réalité. L'histoire des hommes a été réécrite si souvent que les gens ne savent plus qui ils sont.
> (*J*, p. 98)

Ce passage, qui interroge la vie et les événements passés sous l'angle de la réécriture, entre en résonance avec les réflexions de Kundera sur l'identité, la mémoire, ou l'Histoire. Variation et réécriture sont des mots-clés que Kundera ne cesse d'explorer dans ses œuvres. Sous le caractère ludique de l'insertion des figures de ces deux auteurs se développe une réflexion profonde de Kundera sur la littérature et la vie.

L'introduction des figures de Diderot et de Kundera au sein de la pièce de théâtre entraîne un effacement de la frontière qui sépare la réalité de la fiction. Cet effacement est le résultat de la mise en place d'une métalepse qui peut être définie comme le

[19] J. Maixent. *Le XVIII^{e} siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*. p. 195.
[20] *Ibid.*, p. 2.
[21] *Ibid.*, p. 87.

franchissement d'un seuil, qu'il soit temporel ou diégétique[22]. Kundera utilise ce procédé dans de nombreuses œuvres, ce qui entraîne la création de réseaux d'échos. C'est ainsi que l'insertion des figures de Diderot et Kundera nous rappelle celle des figures de Goethe et d'Hemingway dans *L'Immortalité*. Toutefois, alors que ce sont Goethe et Hemingway qui discutent de leur propre image dans *L'Immortalité*, Diderot et Kundera n'apparaissent pas en tant que personnages mais en tant que support de la conversation de Jacques et son maître qui s'interrogent, eux aussi, sur la question de l'identité et du regard de l'autre. Kundera met ainsi en scène une nouvelle approche du procédé de la métalepse et de la question de l'identité. L'apparition d'un nouveau niveau de réalité entraîne la création d'une nouvelle ligne polyphonique. François Ricard, dans *Le dernier après-midi d'Agnès*, montre que « le propre de la polyphonie romanesque est de faire coexister, sans les hiérarchiser ni attribuer de prééminence à aucun, non seulement une multiplicité de voix, d'histoires et de personnages indépendants ayant le même statut fictif, mais aussi des "lignes" ou des couches de réalité *hétérogènes*[23] ». Cet effacement de la frontière entre réalité et fiction apparaît à la fois comme un procédé permettant de renforcer le caractère ludique du passage et une manière pour Kundera d'inscrire sa pièce de théâtre dans un jeu d'échos avec son œuvre romanesque.

L'insertion des figures de Diderot et Kundera au sein de la pièce de théâtre apparaît donc comme la prise en compte ludique du dialogue qui se noue entre les deux auteurs. Kundera a su utiliser ce dialogue inhérent à l'acte de réécriture pour donner une nouvelle impulsion à sa variation personnelle sur l'œuvre de Diderot. L'appel du jeu et de la pensée est une fois encore renouvelé.

Plus que le dialogue entre les deux œuvres, l'analyse comparative du roman de Diderot et de la pièce de théâtre de Kundera met en lumière le geste de création propre à l'œuvre dans le texte kundérien. La relation d'hypertextualité qui unit les deux œuvres n'est pas de l'ordre de l'imitation, mais de l'inspiration. Au dialogue entre les deux auteurs succède alors un dialogue de Kundera avec l'ensemble de son œuvre. *Jacques et son maître* s'inscrit ainsi à la fois dans le cercle littéraire de l'univers diderotien et dans celui de l'univers kundérien.

[22] G. Genette. *Métalepse: de la figure à la fiction.* Seuil, 2004.
[23] F. Ricard. *Le dernier après-midi d'Agnès : essai sur l'œuvre de Milan Kundera*. Gallimard, « Arcades », 2003, p. 122.

3. Du roman au théâtre : un dialogue des genres

Comme le montre Muriel Plana dans son ouvrage *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, le roman et le théâtre entretiennent des liens étroits depuis longtemps. Selon elle, récit et théâtre sont liés par le contenu même de leurs histoires puisque les dramaturges s'inspirent des mythes fondateurs de l'antiquité, c'est-à-dire de récits. La transmodalisation, qui peut être définie comme le passage d'un mode à un autre, apparaît comme un processus de création courant durant le Moyen-Âge, la Renaissance tardive et le XVII^{e} siècle baroque français. Cette souplesse disparaît peu à peu au cours du XVII^{e} siècle au profit de la mise en place de normes. La tradition classique, fondée sur la notion de genre et le respect des normes établies, entre peu à peu en crise et les premières hybridations apparaissent au XVIII^{e} siècle et au début du XIX^{e} siècle. Ces hybridations se développent d'une part entre comédie et tragédie, et d'autre part entre théâtre et roman. La fin du XIX^{e} siècle voit se multiplier les adaptations de romans sous forme de pièce de théâtre. Toutefois, la naissance du cinéma à la même époque change les données de ce dialogue des arts. Grâce à ce survol historique, nous pouvons voir que Kundera, en proposant une adaptation du roman de Diderot sous la forme d'une pièce de théâtre, s'inscrit dans une certaine tradition. Pour poursuivre plus avant cette réflexion, nous nous intéresserons aux divers éléments qui ont facilité le passage d'un genre à l'autre : la théâtralité de l'œuvre de Diderot, puis la vision théâtralisée du monde présente chez Kundera. Cela nous amènera à étudier un point particulier de ces deux œuvres : l'adresse au lecteur/spectateur, pour tenter de rendre compte, par le biais d'un exemple, de la manière dont se met en place ce dialogue des genres.

a. L'esthétique théâtrale dans l'œuvre romanesque de Diderot

Diderot s'est intéressé au théâtre tout au long de sa vie, comme en témoignent de nombreux écrits. Ses diverses réflexions l'ont amené à théoriser, entre autres choses, la séparation de la scène et de la salle, par le biais du principe du quatrième mur, ou la manière dont le comédien doit régir son jeu de scène. Diderot ne s'est pas arrêté à la présentation de ses idées sur le théâtre puisqu'il a aussi cherché, face à la crise de la forme dramatique classique sclérosée par des normes rigides, à promouvoir un nouveau genre : le drame bourgeois. Selon lui, le public s'intéresse à ce qui le touche, c'est-à-

dire à la réalité quotidienne qu'il connaît. C'est pourquoi, il lui semble nécessaire de rompre avec la tragédie classique et de mettre en scène le drame de la vie. Cette conception du sujet théâtral va de pair avec l'arrivée dans le public de cette nouvelle classe sociale montante qu'est la bourgeoisie. La volonté de Diderot est de renouveler le genre théâtral en lui donnant une nouvelle impulsion. Cette idée du renouvellement du genre théâtral nous intéresse particulièrement en ce qu'elle apparaît comme le point de départ de nombreuses adaptations. En effet, une même démarche semble être à l'œuvre chez de nombreux écrivains qui adaptent un roman en pièce de théâtre. Dans son étude des liens entre le roman et le théâtre, Muriel Plana s'intéresse aux adaptations qu'Émile Zola propose de ses propres romans. Sa démarche naît du désir de « libérer le théâtre des conventions classiques et romantiques » et de « réaliser la révolution naturaliste déjà accomplie dans le genre romanesque[24] ». Nous retrouvons ce même désir de libération du théâtre grâce aux acquis du roman sous la plume de Kundera. Dans l'*Introduction à une variation*, il explique en ces termes le choix du genre théâtral pour cette œuvre :

> La forme d'une œuvre dramatique a toujours été beaucoup plus rigide et normative que celle du roman. Le théâtre n'a jamais eu son Laurence Sterne. J'ai donc écrit non seulement un « hommage à Diderot », mais aussi un « hommage au roman » en essayant de prêter à ma comédie cette liberté formelle que Diderot-romancier a découverte et que Diderot-auteur de théâtre n'a jamais connue. (*J*, p. 22-23)

Malgré les différences notables qui existent dans les projets de ces trois auteurs, leur approche du théâtre repose sur un constat similaire : la nécessité de donner à celui-ci une nouvelle impulsion. Alors que chez Diderot cela passe par la prise en compte des désirs et des préoccupations du public, cette nouvelle impulsion est recherchée par Zola et Kundera dans les possibilités offertes par le roman.

L'intérêt de Diderot pour le genre théâtral a enrichi son écriture romanesque. Un art du dialogue romanesque est visible dans des œuvres aussi diverses que *Le Neveu de Rameau*, *Le rêve de d'Alembert*, *Le Supplément au voyage de Bougainville* ou *Jacques le Fataliste et son maître*. Cette dernière est une des œuvres dans lesquelles le dialogue diderotien est développé de manière magistrale. La structure de cette œuvre peut être décomposée en deux dialogues distincts : un premier entre Jacques et son maître, dans lequel d'autres personnages apparaissent, et un second entre les figures de l'auteur et du

[24] M. Plana. *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts.* Rosny-sous-Bois : Bréal, « Amphi Lettres », 2004, p. 13.

lecteur inscrites dans le texte. À cette composition autour de deux dialogues s'ajoute un lien de continuité entre récit et dialogue. En effet, les dialogues sont soutenus par les récits qui permettent de les illustrer, infirmant ou confirmant les idées développées, et les récits sont à l'origine de nouveaux sujets de discussion. Cela rappelle le lien étroit qui unit le récit et l'essai romanesque dans les œuvres de Kundera. Cette importance du dialogue dans l'œuvre de Diderot apparaît comme l'un des éléments ayant favorisé le passage du roman au théâtre opéré par Kundera.

La théâtralité de l'œuvre de Diderot joue également un rôle clé dans le dialogue des genres entre roman et théâtre. Les nombreux ouvrages critiques sur *Jacques le Fataliste et son maître* soulignent cet aspect du roman. Bien que la notion de théâtralité évolue simultanément avec celles de roman et de théâtre, ainsi qu'avec le dialogue qui s'établit entre ces deux genres, nous pouvons définir celle-ci comme « le désir de théâtre qui s'y exprime [dans le texte], la trace d'un appel au jeu et à la mise en scène. Elle est ce qui, dans un texte, est origine ou condition de possibilité de la représentation, ou plutôt des représentations, voire, dans le meilleur des cas, d'une infinité de représentations, issues de ce texte.[25] » L'expression « une infinité de représentations » est particulièrement intéressante car elle semble faire écho au « carrefour narratif[26] » des possibles mis en place au sein de l'œuvre de Diderot. Ce dernier ne cesse de donner à son lecteur le choix entre plusieurs possibilités concernant le récit.

La théâtralité au sein du roman de Diderot se déploie de différentes manières. Certains passages de l'œuvre inscrivent la représentation théâtrale au cœur même du texte, alors que d'autres passages utilisent des moyens proprement narratifs pour donner l'illusion d'une représentation visuelle. L'étude de deux exemples nous permettra de mieux comprendre les stratégies scripturales utilisées par l'auteur.

> Au milieu de ces lamentations, on sonnait d'un côté, et l'on criait : « Notre hôtesse ! du vin… » Elle répondait : « On y va. » On sonnait d'un autre côté, et l'on criait « Notre hôtesse ! du linge ! » Elle répondait : « On y va. – Les côtelettes et le canard ! – On y va. – Un pot à boire, un pot de chambre ! – On y va, on y va. » Et d'un autre coin du logis un homme forcené criait : « Maudit bavard ! enragé bavard ! de quoi te mêles-tu ? As-tu résolu de me faire attendre jusqu'à demain ? Jacques ! Jacques ! » (*JF*, p. 120)

[25] *Ibid.*, p. 24.
[26] J. Maixent. *Op. cit.*, p. 237.

L'utilisation massive des verbes auditifs ainsi que la transformation du récit en un dialogue répétitif et humoristique, comme en témoigne par exemple la juxtaposition du pot à boire et du pot de chambre, crée au cœur de l'épisode un espace théâtral. La sollicitation constante de l'ouïe, qui génère un effet de cacophonie, entraîne un glissement du roman vers la pièce de théâtre. Cet effet sonore fait surgir une scène sur laquelle un ensemble de personnages, qui ne sont pas identifiés individuellement, crient, s'appellent et s'interpellent, faisant ainsi naître un certain flou qui renforce le tourbillon sonore. C'est ainsi que le maître, figure centrale avec celle de Jacques, devient « un homme forcené » dont la voix se perd parmi celle des autres personnages de l'auberge. Ce n'est que la double exclamation du prénom « Jacques » qui dissipe la cacophonie et permet au récit de reprendre.

> Et le maître, après avoir fait faire au cordon de son fouet deux tours sur le poignet, de poursuivre Jacques, et Jacques de tourner autour du cheval, en éclatant de rire ; et son maître de jurer, de sacrer, d'écumer de rage, et de tourner aussi autour du cheval en vomissant contre Jacques un torrent d'invectives ; et cette course de durer jusqu'à ce que tous deux, traversés de sueur et épuisés de fatigue, s'arrêtèrent l'un d'un côté du cheval, l'autre de l'autre, Jacques haletant et continuant de rire ; son maître haletant et lui lançant des regards de fureur. (*JF*, p. 297)

Le caractère burlesque de cette scène apparaît dans toute son ampleur. Diderot utilise les ressources de la tonalité comique et l'aspect visuel de la pantomime, cette scène de mime jouée sans parole, pour construire une séquence au cœur de laquelle s'inscrit la représentation théâtrale. Bien qu'un certain nombre de verbes rende compte d'actes de parole ou d'émissions de son, il me semble que nous restons ici dans l'espace du mime. Ces verbes peuvent être divisés en deux catégories : d'une part les verbes liés aux injures et aux invectives du maître, et d'autre part les verbes liés au rire de Jacques et aux halètements des deux personnages. Que ce soit l'une ou l'autre catégorie, ces verbes se traduisent par des expressions particulières du visage et du corps, et il semble bien que le spectateur n'aurait pas besoin d'entendre pour comprendre. Cet effet théâtral est renforcé par un moyen proprement narratif : l'importante utilisation de l'infinitif de narration qui semble « étouffer » les sons au profit de l'action. Cette forte présence de l'infinitif de narration est d'autant plus intéressante que le contenu informatif de ce temps verbal est rapproché des informations apportées par les didascalies, comme le souligne Annick Englebert dans *L'infinitif dit de narration*. Les choix effectués par Diderot concourent à l'insertion d'une théâtralité au cœur de son œuvre.

L'intérêt de Diderot pour le théâtre, la virtuosité de ses dialogues romanesques et leur rôle au sein de l'œuvre, les diverses stratégies d'écriture mises en place pour favoriser le déploiement de la théâtralité sont autant d'éléments qui permettent de comprendre l'esthétique théâtrale présente dans *Jacques le Fataliste et son maître*. Le développement, par petites touches, de ces différents aspects n'en constitue aucunement une étude exhaustive mais en donne un aperçu qui permet de comprendre ce qui a permis à Kundera de proposer une variation de ce roman sous la forme d'une pièce de théâtre.

b. Une vision théâtralisée du monde chez Kundera

Kundera offre au lecteur qui se plonge dans ses romans une vision théâtralisée du monde. La construction de celle-ci passe par deux éléments principaux : le choix d'un vocabulaire spécifique renvoyant au théâtre et l'apparition au cœur du récit de thèmes liés à la scène et au spectacle. Lorsque nous nous souvenons du travail effectué par l'auteur des *Testaments trahis* concernant les traductions de ses œuvres, nous comprenons bien à quel point l'étude du vocabulaire est pertinente. L'analyse de divers exemples, regroupés en plusieurs catégories, nous permettra de comprendre la manière dont naît cette vision particulière du monde.

La première catégorie regroupe le vocabulaire qui transforme l'espace romanesque en espace scénique. L'espace romanesque se dépouille de l'illusion réaliste qui consiste à faire croire au lecteur que les personnages évoluent dans le monde réel. Il apparaît comme une construction, aussi réelle et illusoire que peut être une scène de théâtre. Cette catégorie semble la plus évidente à remarquer car elle prend la forme d'une comparaison explicite. Nous retrouvons ce choix d'un vocabulaire scénique à plusieurs reprises dans *L'Immortalité*.

> Représentons-nous le salon comme une scène de théâtre : à l'extrême droite, la cheminée, à gauche une bibliothèque qui borde la scène. Au milieu, dans le fond, un sofa, une table basse et deux fauteuils. Paul est debout au milieu du salon, Laura se tient près de la cheminée et regarde fixement Agnès, à deux pas de distance. […] Ne quittons pas des yeux l'ensemble de la scène : à droite, appuyée à la cheminée, se tenait Agnès ; au milieu du salon, tournée vers sa sœur, se tenait Laura, à deux pas de Paul. (*IM*, p. 271-272)

Les deux injonctions de l'auteur transforment la scène romanesque en scène théâtrale. La multiplication et la juxtaposition des repères spatiaux concernant les éléments décoratifs et la disposition des personnages changent le texte en une didascalie descriptive qui permet au lecteur de visualiser intérieurement la scène. Cette double transformation est renforcée par l'usage du présent de l'indicatif, qui côtoie l'imparfait et le passé simple dans le texte. Cette catégorie, qui offre au lecteur une vision théâtralisée du monde par l'intermédiaire d'une transformation de celui-ci en espace scénique, interroge à la fois notre rapport personnel à la réalité et le processus de création romanesque.

La deuxième catégorie regroupe le vocabulaire dont au moins une des acceptions renvoie au spectacle en général, ou au théâtre en particulier. La vision théâtralisée du monde dans l'œuvre de Kundera ne naît pas de la seule référence au théâtre, mais d'analogies entre la vie et différentes formes de spectacles. C'est ainsi que le modèle de la scène cinématographique traverse l'œuvre de Kundera, comme le montre Irène Bissuel dans son mémoire sur *Les deux visages du cinéma selon Milan Kundera*. Cette catégorie joue sur le phénomène de connotation de la langue. Ce phénomène a notamment été étudié par Luis Prieto dans son article *Sur la traduction.* Selon lui, l'acte de traduction consiste à changer de signal, c'est-à-dire de langue, sans changer le but de l'énonciation qui réside dans ce que l'émetteur se propose de faire comprendre au récepteur au moyen du signal. Dans l'acte de communication non-littéraire, le but de l'émetteur est de transmettre une information : c'est le sens dénotatif. Dans l'acte de communication littéraire, s'ajoute au sens dénotatif une dimension connotative. La connotation donne au récepteur une information supplémentaire comprise dans le signe puisque celui-ci peut exprimer d'autres sens que celui visé par l'émetteur dans un acte de parole particulier. Dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure montre que la valeur d'un signe, c'est-à-dire tout ce que le signe permet d'indiquer, résulte à la fois de la limitation imposée par les autres signes et de ce que les signes proches, phonétiquement, graphiquement ou sémantiquement, peuvent lui apporter. Kundera semble jouer dans tous ses romans avec ce phénomène de connotation. C'est ainsi que nous retrouvons régulièrement des termes renvoyant à un genre particulier du théâtre comme la « tragédie » ou le « drame ». Ces termes allient une référence spécifique au théâtre et un emploi figuratif dans la langue courante. Le terme « tragédie » désigne ainsi, selon *Le Petit Robert*, au sens propre une « œuvre lyrique et dramatique en vers » qui représente « quelque grand malheur arrivé à des personnages

célèbres de la légende ou de l'histoire, et propre à exciter la terreur ou la pitié », et de manière figurative un « événement ou un ensemble d'événements tragiques[27] ». Voici deux exemples de ce jeu sémantique entre analyse théâtrale, expressions courantes et notions philosophiques ou existentielles extraits de *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

> Le drame d'une vie peut toujours être exprimé par la métaphore de la pesanteur. (*ILE*, p. 178)

> Il est tragi-comique que ce soit précisément notre bonne éducation qui soit devenue l'alliée de la police. Nous ne savons pas mentir. (*ILE*, p. 269)

La récurrence de ces termes au fil des œuvres crée un lien entre le monde et le théâtre. La vie semble pouvoir être analysée comme une pièce de théâtre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la vie est parfois découpée en actes, comme une pièce théâtrale. C'est ainsi que dans la sixième partie de *L'Immortalité*, la vie de Rubens est décrite comme la succession de cinq périodes : la période du mutisme athlétique, celle des métaphores, celle de la vérité obscène, celle du téléphone arabe, et enfin la période mystique. La nouvelle « Le Colloque », qui se trouve au centre du recueil *Risibles amours*, est elle-même divisée en trois actes. Bien que cette catégorie soit aussi aisée à repérer que la première, elle induit toutefois une vision théâtralisée du monde de manière plus subtile puisqu'elle joue sur les phénomènes de connotation.

La troisième catégorie correspond à l'apparition au cœur du récit de thèmes liés au monde du spectacle et du théâtre qui, entrant en résonance avec l'histoire racontée et les motifs développés, prennent une autre profondeur. Un exemple particulièrement intéressant est le thème du déguisement. Ce thème qui renvoie à l'univers du spectacle, du costume de théâtre au déguisement carnavalesque, s'intègre à une réflexion centrale de Kundera sur les notions d'identité, d'image, d'illusion ou de liberté. L'analyse de quelques exemples nous permettra de mieux comprendre la manière dont cette vision théâtralisée du monde prend une dimension proprement kundérienne ainsi qu'une épaisseur sémantique. Voici Tereza qui laisse ses pensées errer, après avoir découvert que tous les noms de la petite station thermale de Bohême dans laquelle ils se sont rendus avec Tomas avaient été changés.

> Tereza se disait que toutes les choses et tous les gens se produisaient sous un déguisement : la vieille ville de Bohême s'était couverte de noms russes ; en

[27] *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Le Robert, 2008.

> prenant des photos de l'invasion, les Tchèques travaillaient en fait pour la police secrète russe ; l'homme qui l'avait envoyée à la mort portait sur le visage le masque de Tomas ; le policier s'était fait passer pour un ingénieur, et l'ingénieur voulait jouer le rôle de l'homme du Mont-de-Pierre. (*ILE*, p. 243)

Voici Chantal, un des personnages principaux de *L'Identité*, qui explique à Jean-Marc, l'homme qu'elle aime, qu'elle possède plusieurs identités.

> N'oublie pas, j'ai deux visages. […] Avec toi, je porte le visage qui se moque. Quand je suis au bureau, je porte le visage sérieux. (*ID*, p. 39-40)

Voici Irena, un des personnages principaux de *L'Ignorance*, de retour à Prague après avoir vécu vingt ans en France. « N'ayant pas apporté de vêtements légers », l'arrivée de l'été l'amena à s'acheter une robe.

> Elle fut saisie de la même panique qu'autrefois dans ses rêves d'émigration : par la force magique d'une robe, elle se voyait emprisonnée dans une vie dont elle ne voulait pas et dont elle ne serait plus capable de sortir. (*IG*, p. 39-40)

Cette catégorie apparaît comme la plus subtile des trois, car elle n'utilise pas forcément un vocabulaire lié au monde du théâtre ou du spectacle. Bien que le terme « déguisement » apparaisse de manière explicite dans le premier exemple, ce n'est pas le cas des deux autres qui ne se servent pas d'un vocabulaire spécifique. Dans le deuxième exemple, le dédoublement du visage ainsi que le choix du verbe « porter » contribue à l'émergence de l'image du masque chez le lecteur. Dans le troisième exemple, c'est l'image du déguisement qui apparaît de nouveau, par l'utilisation du terme « magique » qui renvoie au monde du spectacle et de l'illusion, et par la corrélation établie entre le changement de robe et le changement de vie. Ce qui me semble particulièrement intéressant dans cette catégorie, c'est que loin de ne présenter qu'une vision théâtralisée du monde, la présence de ces thèmes contribue à une réflexion sur l'existence humaine. C'est ainsi que dans le deuxième exemple, le thème du masque nous renvoie aux questions de l'identité et de l'image qui traversent toute l'œuvre. Les liens sémantiques qui se créent entre différents thèmes apportent un nouvel éclairage sur chaque thème particulier et renouvelle de cette manière la réflexion.

Cette conception théâtralisée du monde qui ressort des œuvres de Kundera entre en résonance avec deux notions : celle de « *theatrum mundi* » et celle de « société du spectacle ». Examinons-les l'une après l'autre. Le *theatrum mundi* est, selon Patrice

Pavis[28], une métaphore inventée dans l'Antiquité, reprise au Moyen-Âge et généralisée ensuite par le théâtre baroque, qui conçoit le monde comme un spectacle mis en scène par Dieu et joué sous son regard par des acteurs humains sans envergure. Ce topos littéraire remonte aux pré-socratiques et c'est à travers Platon, les Stoïciens, les néo-platoniciens, qui l'ont intégré dans une perspective providentialiste, et les Pères de l'Eglise qu'il est parvenu au Moyen-Âge. Au fil de son évolution, le *theatrum mundi* reçoit deux acceptions : une acception religieuse et une acception sceptique. D'un point de vue religieux, le monde est un théâtre sous le regard de Dieu qui joue le triple rôle d'auteur, de metteur en scène et de spectateur-juge et qui, sans intervenir dans le spectacle, lui apporte par son regard même sa valeur et sa consistance. D'un point de vue sceptique, le monde est aussi un théâtre sur lequel, cette fois, s'agitent les hommes, acteurs d'un jeu absurde qui n'est dénoué qu'à la mort. À l'époque baroque, le *theatrum mundi* est intégré à la visée du théâtre. C'est ainsi que Cervantès, dans le chapitre XII de la deuxième partie de *Don Quichotte*, fait prononcer par son personnage un éloge de la comédie. Cet éloge établit une comparaison avec la comédie du monde et fait un parallèle entre la fin du spectacle où tous les comédiens se retrouvent égaux devant le public et la mort face à laquelle nous sommes tous égaux.

> Il en va de même au théâtre et dans les relations de ce monde, où les uns font les empereurs, les autres les pontifes, et où l'on voir, en un mot, tout le nombre des personnages qu'on peut mettre dans une comédie. Mais, dès qu'arrive la fin de la représentation, c'est-à-dire lorsque la vie s'achève, la mort enlève à tous les costumes qui les différenciaient les uns des autres, et ils se retrouvent tous dans leur sépulture.

Ce passage me semble d'autant plus intéressant si nous nous souvenons de la place que Kundera accorde à Cervantès dans l'histoire du roman européen. Le topos du *theatrum mundi* a ainsi connu une longue évolution depuis l'Antiquité. Les changements de la société actuelle et notamment l'apparition de ce que nous nommons aujourd'hui la « société du spectacle » a donné de nouvelles orientations à cette notion. La notion de « société du spectacle », qui émerge de cette vision théâtralisée du monde, a été théorisée par Guy Debord en 1967. Cette théorie est assez complexe ; nous pouvons toutefois en retenir cette proposition essentielle qui se rapproche de la conception kundérienne de la société actuelle. Selon G. Debord, « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des

[28] P. Pavis. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, 2004.

images.[29] » Cette définition nous renvoie au concept d'imagologie développé par Kundera dans *L'Immortalité*.

> Ce qui compte, c'est qu'existe enfin un mot qui permette de rassembler sous un seul toit des phénomènes aux appellations si différentes : agences publicitaires ; conseillers en communication des hommes d'État ; dessinateurs projetant la ligne d'une nouvelle voiture ou l'équipement d'une salle de gymnastique ; créateurs de mode de grands couturiers ; coiffeurs ; stars du *show business* dictant les normes de la beauté physique, dont s'inspireront toutes les branches de l'imagologie. […] Les imagologues créent des systèmes d'idéaux et d'anti-idéaux, systèmes qui ne dureront guère et dont chacun sera bientôt remplacé par un autre, mais qui influent sur nos comportements, nos opinions politiques, nos goûts esthétiques, sur la couleur des tapis du salon comme sur le choix des livres, avec autant de force que les anciens systèmes des idéologues.
> (*IM*, p. 172-176)

Kundera est conscient de la résonance que la notion de « société du spectacle » peut avoir avec ses œuvres. C'est pourquoi, dans un de ses articles traitant de *L'Immortalité*, il se positionne clairement par rapport à cette celle-ci.

> […] le thème central n'est pas « la société du spectacle » de l'Occident d'aujourd'hui. Car c'est depuis toujours que l'homme se donne en spectacle. Depuis toujours il porte en lui le germe de « la société du spectacle » qui n'est qu'une projection, dans des dimensions sociales élargies d'un problème existentiel immémorial, celui de l'image de l'homme dans les yeux des autres.[30]

Kundera s'inscrit dans cette réflexion sur l'aspect théâtral du monde et de la société pour mieux la dépasser. Il cherche à travers elle à découvrir « une portion jusqu'alors inconnue de l'existence » (*AR*, p. 16). Il s'approprie de cette manière un questionnement qui n'a cessé d'évoluer depuis l'antiquité, et lui donne une nouvelle épaisseur en l'inscrivant dans une problématique proprement kundérienne.

Le travail rigoureux sur le vocabulaire, le jeu autour des phénomènes de connotation et de polysémie de la langue, l'actualisation de *topoi* littéraires et sociétaux grâce à leur insertion au sein de thèmes kundériens, sont autant d'éléments qui permettent à Kundera de mettre en scène une vision théâtralisée du monde au sein de ses œuvres. Cet aspect de son œuvre, mettant en valeur le dialogue des genres qui ne cessent de s'enrichir mutuellement, apparaît comme l'un des facteurs ayant facilité le passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale.

[29] G. Debord. *La société du spectacle*. Gallimard, 1992, p. 16.
[30] K. Chvatik. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. p. 244-245.

c. De l’inscription du lecteur dans le roman à celle du spectateur dans la pièce de théâtre : exemple d’un dialogue des genres

L’étude de l’esthétique théâtrale présente dans l’œuvre romanesque de Diderot et celle de la vision théâtralisée du monde proposée par Kundera dans ses romans a permis de mettre en valeur le dialogue des genres qui s’est établi chez ces deux auteurs. Ces éléments nous donnent des clés pour comprendre ce qui a facilité le passage du roman au théâtre et apporte un nouvel éclairage sur ce choix de Kundera. Alors qu’il se dit avant tout romancier, celui-ci a choisi d’écrire une variation de l’œuvre de Diderot sous la forme d’une pièce de théâtre. L’analyse des éléments qui ont favorisé la transmodalisation nous amène maintenant à examiner la manière dont Kundera a transformé des éléments romanesques pour les intégrer à une pièce de théâtre. Il me semble intéressant de fonder cette analyse sur un des points particuliers de l’œuvre de Diderot mis en exergue par la critique littéraire : l’inscription du lecteur au cœur du roman.

Une des caractéristiques du roman de Diderot est l’instauration d’un dialogue entre l’auteur-narrateur et le lecteur. Le tissu romanesque ne cesse d’être interrompu par les interventions de cet auteur-narrateur qui interpelle le lecteur. Dès le début de l’œuvre, celui-ci apostrophe le lecteur pour l’amener à réfléchir sur le fait qu’un roman est le résultat de choix successifs de l’auteur : « Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu’il ne tiendrait qu’à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu’il me plairait. » (*JF*, p. 42) À ces interpellations continuelles du lecteur s’ajoute l’inscription au cœur du texte des questions de ce dernier. C’est ainsi que, quelques lignes plus loin, le récit est de nouveau suspendu : « – Et où allaient-ils ? – Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous réponds : Qu’est-ce que cela vous fait ? Si j’entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques… » (*JF*, p. 43) Par le biais de l’interlocution, qui, comme le dialogue, est une forme théâtrale, un pacte de lecture inhabituel se noue ainsi dès les premières pages du roman. L’attitude du lecteur ne peut pas être passive. Sa capacité d’adaptation, la pertinence de son jugement et son humour vont être sollicités tout au long de l’œuvre.

La question qui nous guide est de savoir comment Kundera a adapté cet aspect de l'écriture diderotienne aux spécificités de l'écriture théâtrale. D'un point de vue quantitatif, le spectateur est inscrit dans la pièce de théâtre de Kundera de manière moindre que le lecteur dans le roman de Diderot. Seuls trois passages présentent une inscription explicite du public dans le discours des personnages. Toutefois, le faible nombre d'interpellations du public est compensé par la place stratégique de ces moments. En effet, les premières lignes du texte théâtral sont composées d'une adresse au public.

> *Jacques et son Maître entrent sur scène ; ils font quelques pas et le regard de Jacques se pose sur les spectateurs ; Jacques s'arrête…*
>
> JACQUES, *discrètement* : Monsieur… (*Désignant le public à son Maître* :) Qu'ont-ils tous à nous regarder ?
> LE MAÎTRE, *il tressaille et rectifie ses habits, comme s'il redoutait d'éveiller l'attention par une négligence vestimentaire* : Fais comme s'il n'y avait personne.
> JACQUES, *au public* : Vous ne voudriez pas regarder ailleurs ? Bon, alors, qu'est-ce que vous voulez ? D'où est-ce que nous venons ? (*Il étend le bras derrière lui* :) De là-bas. Et où est-ce que nous allons ? (*Avec un mépris philosophique* :) Est-ce que l'on sait où on va ? (*Au public* :) Vous le savez, vous, où vous allez ? » (*J*, p. 33)

Le public est inscrit au cœur du texte et de la représentation. Le début de cette pièce de théâtre repose sur une perturbation de la scène d'exposition et de la théorie du « quatrième mur ». Cette théorie, développée par Diderot, est fondée sur la présence d'un mur imaginaire se dressant entre la scène et la salle. « Les acteurs accomplissent leurs actions comme si personne ne les regardait, comme s'ils étaient pris dans un espace clos et indépendant, afin de donner de la réalité le reflet les plus parfait.[31] » Ce n'est pas le cas dans l'œuvre de Kundera qui inscrit le spectateur au sein de la pièce. En écrivant une variation du roman de Diderot, Kundera s'inscrit en faux contre la conception diderotienne du théâtre et souligne par là même la dimension personnelle de sa variation. La réplique du maître apparaît alors comme un clin d'œil à cette théorie. Le principe de la *captatio benevolentiae* naît de la surprise que cette adresse directe provoque chez le spectateur. Toutefois, contrairement à Diderot qui apostrophe le lecteur en utilisant ce terme précis de « lecteur » dans son œuvre, Kundera emploie les termes de « spectateur » et de « public » dans les seules didascalies. L'inscription du public dans le texte des personnages se fait par l'utilisation des pronoms personnels de la deuxième ou de la troisième personne du pluriel. Dans ce passage, comme dans le

[31] M. Plana. *Op. cit.*, p. 15.

début de l'œuvre de Diderot, le spectateur trouve sa place dans l'œuvre par l'inscription au sein du texte des questions qu'il se pose.

La suite du premier acte, ainsi que le deuxième acte, ne comportent plus aucune allusion au public. Les histoires d'amour se déploient sous les yeux des spectateurs qui ne sont plus interpellés jusqu'au début du troisième acte. Cet acte commence par un dialogue entre Jacques et son maître sur la réécriture.

> LE MAÎTRE : Tu m'effraies. Alors ces gens-là (*montrant le public*) vont croire que nous n'avions même pas de chevaux et que nous avons dû parcourir notre histoire comme des va-nu-pieds ?
> JACQUES, *montrant le public* : Ceux-là ? On peut leur faire croire n'importe quoi ! (*J*, p. 98)

Dans ce passage, le spectateur est inscrit de manière explicite dans le texte mais les personnages ne s'adressent plus directement à lui. Une certaine distance ironique est créée par l'emploi des pronoms démonstratifs « ces gens-là » et « ceux-là ». L'attention du spectateur, qui est partagé entre humour et malaise face à ce jugement des personnages, est réactivée. De la même manière que Diderot conduit le lecteur à réfléchir sur les techniques de l'écriture romanesque, Kundera invite le spectateur à réfléchir à ce qu'est l'illusion théâtrale, à la manière dont une œuvre est reçue par le public, à la question de la réécriture. Ces réflexions se cristallisent autour de la répétition du verbe « croire » qui véhicule des valeurs de vérité et de sincérité. La prise en compte par les personnages de la réception de leur histoire introduit une pause narrative qui permet au public de se poser la question de ce qu'il retient de cette expérience esthétique qu'est la pièce de théâtre. Par l'ouverture et la pause réflexives qu'elle offre, l'inscription du spectateur dans la pièce de théâtre apparaît comme un élément essentiel. Cette deuxième inscription du spectateur dans le texte permet aussi de préparer la fin de la représentation en détruisant ce « quatrième mur » qui s'était petit à petit mis en place pendant le premier et le deuxième actes.

La troisième inscription du spectateur dans le texte apparaît comme un écho au début de l'œuvre. Découvrant la fin de l'histoire des amours du maître, Jacques reprend la question que le public lui a posée sur la destination de leur voyage pour infirmer sa première réponse.

> JACQUES : Vous vous souvenez qu'au début ils m'ont demandé (*montrant le public*) où nous allions et j'ai répondu : Est-ce que l'on sait où l'on va ? Et pourtant, vous saviez fort bien où nous allions, mon triste petit maître.
> (*J*, p. 112-113)

Ce changement, qui donne à l'œuvre une structure circulaire, apparaît comme une sorte de reprise avec variation de la question centrale de la scène d'exposition. À la fin du hasard comme principe de voyage s'associe la relativité des réponses apportées. Le spectateur a obtenu d'un même personnage, Jacques, deux réponses opposées pour une seule question. Il est de nouveau amené à réfléchir à la notion de vérité.

Kundera a choisi de garder cet aspect particulier de l'œuvre de Diderot qu'est l'inscription du lecteur au cœur même du roman. Il nous propose ici un véritable travail de création puisque ce dialogue romanesque a subi sous sa plume deux transformations principales. D'une part, le lecteur devenant spectateur, Kundera a utilisé des ressources propres au théâtre, telles que les gestes déictiques ou les didascalies, pour donner une nouvelle impulsion à cette inscription du public au sein de l'œuvre. D'autre part, il a donné une teinte kundérienne, plus ironique et pessimiste, à ce dialogue. En intégrant au genre théâtral cet aspect spécifique du roman diderotien, Kundera va à l'encontre des conceptions de l'homme de théâtre qu'est Diderot. Kundera s'est ainsi approprié cet élément de l'œuvre de Diderot pour en proposer sa « propre variation ».

La variation originelle qui se déploie entre le roman de Diderot et la pièce de théâtre de Kundera se caractérise par l'exploration de la frontière générique qui relie et sépare à la fois le roman du théâtre. Ce dialogue des genres, qui favorise la dimension personnelle de l'œuvre de Kundera par l'écart qu'il inscrit entre l'hypotexte et l'hypertexte, nous éclaire tout autant sur les deux œuvres. Cette rencontre de deux genres nous invite à comprendre le fonctionnement de l'écriture hypertextuelle et de la transmodalisation. *Jacques et son maître* apparaît ainsi comme une œuvre de découverte des possibles de la littérature qui réfléchit sur elle-même.

Nous venons, dans ce premier chapitre, d'étudier la variation originelle qui se déploie dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*. Cette variation originelle naît de la relation d'hypertextualité qui unit cette œuvre théâtrale au roman de Diderot *Jacques le Fataliste et son maître*. Revenons un instant sur notre démarche. Après avoir mis à jour les raisons qui ont conduit Kundera à écrire une variation théâtrale de l'œuvre romanesque de Diderot, nous avons analysé plus particulièrement deux dialogues. La première rencontre est celle de deux auteurs, Diderot et Kundera, dont le dernier nous propose une lecture actualisante de l'œuvre du premier. La seconde rencontre est celle du roman et du théâtre, à travers ce qui les relie et les sépare tout à la fois. De cette variation originelle naissent des ponts entre le XVIII^{e} et le XX^{e} siècle, entre l'esthétique diderotienne et l'esthétique kundérienne. Ces dialogues participent pleinement à la poétique de la variation kundérienne dans *Jacques et son maître*, et à son renouvellement. Kundera poursuit cette exploration d'une forme particulière de la variation quelques années plus tard, dans *La Lenteur*, son premier roman écrit en langue française. Cette œuvre lie de nouveau le XVIII^{e} et le XX^{e} siècle par la reprise variationnelle du récit de Vivant Denon *Point de Lendemain*. L'étude de cette variation originelle et des ponts qu'elle crée met surtout en lumière le geste de création personnelle de Kundera. « Mais si le roman de Diderot, de la pièce de Kundera, reçoit de la lumière et comme un surcroît de signification, le plus beau est peut-être cette confiance faite par Kundera à l'œuvre de son prédécesseur et dont témoigne l'écriture de *Jacques et son maître* : confiance, c'est-à-dire consentement et respect, la conscience, tout en se modelant sur l'autre, de demeurer soi-même, de découvrir son propre visage dans l'évocation des traits de l'autre, et de créer tout en admirant. » (*J*, p. 128) Il nous tarde maintenant de découvrir les variations multiples qui traversent la pièce de théâtre et à travers lesquelles l'écriture et l'univers kundériens se dévoilent.

Deuxième chapitre

Les variations multiples : jeux d'échos et de correspondances au sein de la pièce de théâtre

Kundera, en tant que poéticien du roman, développe une importante réflexion sur la composition des œuvres. Selon lui, « il ne faut pas considérer la composition (l'organisation architecturale de l'ensemble) comme une matrice préexistante, prêtée à l'auteur pour qu'il la remplisse de son invention ; la composition elle-même doit être une invention qui engage toute l'originalité de l'auteur. » (*TT*, p. 207) Un des grands apports de Kundera à l'art du roman réside dans la transposition de structures et de techniques en premier lieu musicales. Par le biais du contrepoint, de la polyphonie, de la fugue ou encore de la variation, Kundera apporte au fil de ses œuvres un nouvel éclairage sur les possibles de l'homme et ceux de la forme romanesque. À travers la pièce de théâtre *Jacques et son maître*, Kundera souhaite rendre hommage à l'art du roman. Cet hommage passe par la mise en place d'une structure compositionnelle nouvelle. À la variation originelle que nous venons d'étudier s'ajoutent des variations multiples au sein même de la pièce. Pour étudier la manière dont se déploient ces diverses variations, nous nous intéresserons tout d'abord à la technique de la variation telle qu'elle apparaît dans cette œuvre. La prise en compte des spécificités du genre théâtral nous amènera, dans un deuxième temps, à analyser la manière dont ce genre permet d'enrichir et de renouveler la technique de la variation. Cela nous conduira dans un dernier temps à nous interroger sur la forme du recueil, qui semble émerger de la reprise variationnelle d'une même situation au sein de la pièce de théâtre.

1. L'art de la variation

L'étude des caractéristiques de l'écriture kundérienne ne peut se passer d'une analyse de l'art de la variation. En montrant « que toute histoire peut se raconter de différentes façons, que son sens peut s'interpréter de différentes manières, et que la fiction choisie n'est jamais qu'une simple *possibilité* entre autres[32] », la variation joue un rôle essentiel dans l'esthétique romanesque de Kundera. La pièce de théâtre *Jacques et son maître*, présentée par Kundera comme une « variation-hommage » à Diderot et au roman (*J*, p. 22), est une œuvre clé dans l'étude de la poétique de la variation kundérienne. L'analyse des multiples variations qui se développent dans cette œuvre nous amènera, dans un premier temps, à définir la technique de la variation, à répertorier ses différentes formes et à comprendre les enjeux de ce procédé scriptural. Cette première approche théorique nous permettra de déterminer, dans un deuxième temps, les différents procédés variationnels utilisés par Kundera dans cette pièce de théâtre et leurs rôles au sein de l'œuvre. Cette analyse se divisera en deux points : une étude de la composition de l'œuvre qui est fondée sur une variation macro-structurelle, et une étude des réseaux structurels d'échos, qui se mettent en place à un niveau micro-structurel, par le biais d'une écriture de la répétition. Cela nous conduira, dans un dernier temps, à examiner l'inscription de cette technique au sein du dialogue entre Jacques et son maître : variation et répétition deviennent des sujets de discussion qui nous parlent de l'œuvre et du monde.

a. La technique de la variation : définition et enjeux

L'art de la variation est, avec la structure polyphonique et le contrepoint, une des techniques propres de l'écriture kundérienne. Procédé avant tout musical, la variation consiste à modifier un thème pour le présenter sous un aspect différent mais toujours reconnaissable. À partir d'une étude de *L'Immortalité*, Mathilde Rogie montre que la variation kundérienne se développe principalement autour de trois éléments : une situation, un thème ou un motif[33]. L'examen de ces trois procédés variationnels nous

[32] K. Chvatik. *Op. cit.*, p. 16.
[33] M. Rogie. *Composition, polyphonie et variation dans* L'Immortalité *de Milan Kundera*. Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes. Sous la direction de M^me^ Chantal Massol, Université Stendhal-Grenoble 3, 1994.

permettra de comprendre la manière dont se déploie la technique de la variation au sein d'une œuvre. Nous examinerons ensuite les enjeux de cette technique scripturale.

Tout d'abord, la technique de la variation peut être appliquée à une situation de l'œuvre. Cette situation réapparaît alors au fil des pages, soit simplement transposée dans un contexte différent, soit également modifiée dans sa forme. M. Rogie nomme cette première variation « platonicienne ». Elle correspond à une répétition qui tire sa valeur variationnelle du changement de contexte. Nous pouvons rapprocher ce type de variation de la transformation simple ou directe d'une œuvre qui consiste à transposer l'action de l'hypotexte dans d'autres temps ou d'autres lieux[34]. La seconde variation est dite « nietzschéenne ». Elle correspond, quant à elle, au retour d'une situation dont la forme est quelque peu différente du modèle initial. Au fil des apparitions, cette situation est présentée sous de nouveaux aspects. Bien qu'aucune explication claire ne soit donnée au sujet de ces appellations, il me semble que ces dernières renvoient à une analyse d'Eva Le Grand sur le thème du rire dans l'œuvre kundérienne.

> À cet égard, la répétition polymorphe du thème du rire chez Kundera semble exemplaire, car elle débouche sur deux résultats opposés, voire extrêmes : d'un côté, l'imitation, la ressemblance, l'identité et, de l'autre, la différence, la dissemblance et la pluralité […]. D'un côté, la « répétition platonicienne » qui produit l'*accord* parfait et imitatif du rire des anges et, de l'autre, la « répétition nietzschéenne » laissent éclater les dissonances d'un *rire du diable*. […] Or, justement, le travail variationnel avec le thème du rire réussit chez Kundera une parfaite *synthèse* de toutes les virtualités inscrites entre les deux pôles extrêmes de la répétition.[35]

Cette distinction entre le modèle platonicien et le modèle nietzschéen n'est pas propre à la variation d'une situation puisque nous la retrouvons dans la variation d'un thème ou d'un motif. Ensuite, la technique de la variation peut être appliquée à un thème structurant de l'œuvre. Dans *L'Art du roman*, Kundera développe une réflexion sur la composition de ses romans. Selon lui, chacun d'eux est composé de thèmes existentiels qu'il examine à travers les *ego expérimentaux* que sont les personnages. Il définit alors le thème comme « une interrogation existentielle » qui prend la forme de « l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. » (*AR*, p. 104) La variation thématique conduit l'auteur à présenter un thème « dans sa version la plus simple, puis [à présenter] une succession de variations qui sont autant de répétitions de ce thème, progressivement

[34] G. Genette. *Palimpsestes*. p. 14.
[35] E. Le Grand. *Kundera ou La mémoire du désir*. p. 98-99.

modifiées, accompagnées de traitement différents.[36] » Parce que chaque roman de Kundera n'est qu'une « longue poursuite de quelques définitions fuyantes » (*AR*, p. 151), la variation thématique est un des principes structurants des œuvres kundériennes. Enfin, la technique de la variation peut être appliquée à un motif de l'œuvre. Le motif est « un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte » (*AR*, p. 104). La technique de la variation est ainsi un procédé d'écriture qui peut se déployer aussi bien au niveau stylistique que compositionnel, macro-structurel que micro-structurel d'une œuvre. Elle peut prendre la forme d'une répétition mimétique comme celle d'une répétition variationnelle. Cette multiplicité fait de la technique de la variation un procédé scriptural générateur d'histoires et de sens.

La technique de la variation joue un triple rôle au sein des œuvres de Kundera. Le premier apport de cette technique se situe au niveau de la composition d'une œuvre. La variation, par le retour d'une situation, d'un thème ou d'un motif, crée des parallélismes de construction et contribue de cette manière à l'unité du roman. Cette technique est un des procédés qui permettent à Kundera de « renoncer à l'unité stricte de l'action et [de] créer la cohérence par des moyens plus subtils » (*J*, p. 23). La création d'une cohérence thématique délivre le roman de « la véritable malédiction » que constituent pour lui « la règle de l'unité d'action » et la « tension dramatique » (*IM*, p. 352). La technique de la variation joue ainsi un rôle clé dans la construction d'une œuvre. Le deuxième apport de cette technique réside dans sa contribution à la fonction de découverte et de connaissance du roman. Cette fonction de l'œuvre romanesque est formulée dès les premières pages de *L'Art du roman*.

> Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman.
> (*AR*, p. 16)

Le principe de la variation repose sur la multiplication et la diversification des éclairages portés sur une situation, un thème ou un motif. La variation fait ainsi apparaître les diverses significations d'une même situation, le caractère polymorphe des thèmes kundériens et les différents sens d'un motif. La polysémie du langage et de la vie est révélée : de nouvelles acceptions se succèdent et se complètent au fil de l'œuvre.

[36] Isabelle Piette. *Littérature et musique : contribution à une orientation théorique (1970-1985)*. Namur : Presses universitaires de Namur, 1987, p. 58.

Cette technique d'écriture dévoile à la fois le caractère atemporel de certaines situations existentielles et la relativité de nos opinions. Le roman n'énonce pas de certitudes : aucune situation, aucune définition, ni aucun motif ne peut s'imposer comme un énoncé univoque. En cela, la technique de la variation participe à la poétique romanesque de Kundera. Selon lui, le roman doit être « le territoire où le jugement moral est suspendu » (*TT*, p. 14), « le territoire où personne n'est possesseur de la vérité […] mais où tous ont le droit d'être compris » (*AR*, p. 192). De cette « tension polysémique interne dont Kundera investit chacun des signes[37] » naît l'ironie. Le sens, des mots comme des situations, est ainsi constamment mis en question. Cette fonction de découverte peut également prendre une orientation particulière. Selon François Ricard, la variation « joue un rôle central dans […] l'univers *éthique* de Kundera. » La variation, par ses tours et ses détours, par le cheminement lent et cyclique qu'elle met en place, donne au lecteur une vision de l'existence qui ne serait plus pensée en termes de « progrès » ou de « réalisation finale d'un "destin" conquis de haute lutte » (*IM* p. 517). En suivant les courbes du récit, le lecteur des œuvres de Kundera redécouvre le plaisir de la lenteur, du cheminement circulaire et pose finalement un regard différent sur le déroulement de son existence. Le troisième apport de cette technique réside dans le caractère ludique de ce procédé d'écriture. Comme le souligne E. Le Grand, nous ne pouvons pas réduire la technique de la variation à son seul aspect cognitif. « […] La variation est aussi un jeu. En tant que jeu, elle nie le principe de l'illusion : les choses sont sorties de leur contexte réaliste et la connaissance ne prend plus le chemin causal mais le chemin ludique du *hasard* et de l'*imagination*[38]. » La variation participe de ce fait à la naissance de l'humour et du rire si chers à Kundera.

> L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompétence à juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude. (*TT*, p. 45)

L'aspect cognitif et l'aspect ludique se rejoignent : les liens entre l'appel du jeu et l'appel de la pensée transparaissent de nouveau. Cet aspect ludique de la variation me semble d'autant plus important que Kundera souhaite rendre hommage, à travers *Jacques et son maître*, à l'esprit de non-sérieux et au ludisme qui caractérisent la première période de l'histoire du roman.

[37] E. Le Grand. *Op. cit.* p. 103.
[38] E. Le Grand. « L'esthétique de la variation romanesque chez Kundera ». *Infini*. Hiver 1984, n°5, p. 60.

Procédé structurel et compositionnel, principe de découverte et de connaissance, moyen de faire naître l'humour, le rire et l'ironie dans l'œuvre, la technique de la variation tient ainsi une place centrale dans l'esthétique romanesque de Kundera.

b. La composition de *Jacques et son maître* : une variation macro-structurelle

L'étude de la composition du texte dramatique de *Jacques et son maître* met en lumière la complexité et la richesse de la construction de cette œuvre. Kundera ne garde du tissu romanesque de l'œuvre de Diderot que trois histoires d'amour : celle du maître, celle de Jacques et celle de M^{me} de La Pommeraye. Bien que ces trois histoires soient indépendantes les unes des autres au niveau narratif, elles sont en fait les diverses variations d'une même situation. Kundera l'annonce au lecteur dès l'*Introduction* : « les trois histoires sont en fait chacune la variation de l'autre » (*J*, p. 23). La composition de l'œuvre semble ainsi fondée sur la technique de la variation. L'étude comparative de ces trois histoires permettra de comprendre la manière dont se déploie cette variation macro-structurelle.

L'histoire du maître est celle d'un homme qui aime et fait la cour à une femme, Agathe, qui est en fait la maîtresse de son meilleur ami, le chevalier de Saint-Ouen. Pris au piège de ce dernier, le maître est surpris dans le lit d'Agathe et se voit contraint, sur ordre de la justice, à payer une réparation « pour l'outrage fait à l'honneur de la demoiselle » (*J*, p. 111) mais également à participer aux dépenses liées à l'accouchement et à l'éducation de l'enfant d'Agathe et du chevalier de Saint-Ouen. L'histoire de Jacques est moins celle de son amour pour Denise, la servante du château dans lequel il a été engagé comme valet, que l'histoire de son dépucelage avec Justine, la maîtresse de son meilleur ami, Bigre le fils. Jacques profite du fait que Justine soit coincée dans la soupente de l'atelier de charron de Bigre le père et de l'absence de Bigre le fils pour l'amener à avoir des relations sexuelles avec lui. L'histoire de M^{me} de La Pommeraye est celle d'une femme qui, pour se venger de la fin des sentiments amoureux de son amant, le marquis des Arcis, conduit ce dernier à épouser une ancienne prostituée. Les différents personnages de ces histoires se trouvent ainsi tous en prises avec l'amour et l'amitié, la fidélité et la trahison, la vengeance et la machination. Ces trois histoires naissent d'une même situation existentielle initiale révélée par ces quelques mots-thèmes. La variation appliquée à une situation rejoint ici la variation

thématique. Bien que ces six mots ne fassent pas l'objet d'un essai romanesque et d'une tentative de définition, nous pouvons les considérer comme les différentes catégories sémantiques qui structurent la pièce de théâtre. Ces trois histoires ne sont toutefois pas fondées sur le même modèle variationnel. La composition du trio de chaque histoire d'amour me semble révélatrice du modèle de variation utilisé. En effet, les histoires de Jacques et de son maître mettent en scène deux hommes qui ont « une envie folle d'une femme qui ne voulait rien savoir » (*J*, p. 37). Ces deux histoires apparaissent comme une variation de modèle platonicien fondée sur la transposition d'une même situation dans un contexte différent. L'histoire de M^me^ de La Pommeraye, quant à elle, présente deux femmes amoureuses d'un même homme. La variation semble fondée sur le modèle nietzschéen de la modification. Cette variation macro-structurelle, qui entraîne le déploiement sous les yeux du spectateur d'une même situation amoureuse reprise dans des contextes et sous des aspects différents, donne ainsi à la pièce de théâtre une unité et l'inscrit dans une fonction de découverte.

Bien que les histoires de Jacques et de son maître apparaissent de prime abord comme la variation platonicienne d'une même situation, l'étude de la fin des trois histoires d'amour met en lumière le développement du modèle nietzschéen de la variation au cours de la pièce. L'histoire du maître se termine par un duel entre celui-ci et le chevalier de Saint-Ouen, devant la maison où habite l'enfant de ce dernier. Le chevalier de Saint-Ouen trouve la mort dans ce combat et le maître s'enfuit lorsque des paysans arrivent en courant. L'histoire de Jacques se termine par le secours de Bigre le fils alors que Jacques a été arrêté pour le meurtre du chevalier de Saint-Ouen. Bigre le fils libère Jacques et le sauve d'une mort certaine. Jacques apprend alors que Justine, enceinte de son enfant, a épousé Bigre le fils qui élève cet enfant en pensant qu'il en est le père. Alors que de manière générale Kundera reprend les trames narratives des histoires telles qu'elles apparaissent dans le roman de Diderot, ces derniers éléments sont une invention de Kundera. Dans l'œuvre de Diderot, l'histoire de Jacques s'achève sur la seule réconciliation de celui-ci, de son ami Bigre le fils et de Justine. L'ajout de ces divers éléments qui contribuent à la création de parallèles entre les histoires, et par là même au développement des variations dans l'œuvre, montre que cette pièce de théâtre est une création personnelle de Kundera. L'histoire de M^me^ de La Pommeraye et du marquis des Arcis présente une double fin. Alors que le marquis renie sa nouvelle femme, Jacques monte sur scène pour changer cette fin. Cette histoire se termine alors par la réconciliation du marquis et de sa nouvelle femme : tous deux partent à la

campagne et vivent ensemble de très belles années. Ces dénouements, par leur diversité, mettent ainsi en lumière le principe de modification inhérent au modèle nietzschéen de la variation. Alors que les trois histoires sont nées d'une situation similaire et se développent autour des mêmes catégories sémantiques, les réactions des divers personnages sont différentes. Chaque personnage, par ses paroles et ses actes, nous révèle alors une possibilité de l'être humain et porte un éclairage particulier sur la situation existentielle initiale.

Avant de clore cette étude de la composition de la pièce, il me semble intéressant de s'arrêter quelques instants sur la fable de la Gaine et du Coutelet. Cette fable populaire, racontée dans le roman de Diderot et reprise par Kundera dans sa pièce de théâtre, tend à montrer l'impossibilité de la constance amoureuse. Alors que la Gaine et le Coutelet se disputent à table au sujet de leurs infidélités respectives, celui qui est assis entre eux leur dit :

> JACQUES : […] Ma chère Gaine, et vous, mon cher Coutelet, vous faites bien de changer de coutelets et de gaines, mais vous avez commis une erreur fatale le jour où vous vous êtes promis de ne pas en changer. Tu ne sais donc pas encore, Coutelet, que Dieu t'a fait pour que tu pénètres plusieurs gaines ?
> […]
> JACQUES : Et toi, Gaine, tu n'as pas compris que Dieu t'a faite pour beaucoup de coutelets ? (*J*, p. 84)

Bien que cette histoire soit une fable allégorique licencieuse racontée par Jacques à son maître pendant l'histoire de M^{me} de La Pommeraye, il me semble qu'elle s'intègre au cycle amoureux qui structure la pièce. De la même manière que les histoires de Jacques et de son maître sont une variation de modèle platonicien d'une situation semblable, la fable de la Gaine et du Coutelet apparaît comme la transposition dans un autre contexte de l'histoire de M^{me} de La Pommeraye. Les mêmes notions d'amour, de fidélité et de trahison circulent entre ces deux histoires. L'intégration de cette fable populaire au sein du récit est d'autant plus intéressante qu'elle entraîne la création d'une structure polyphonique par la mise en place de deux lignes mélodiques simultanées qui forment un ensemble homogène et conservent dans le même temps un intérêt propre. Alors que cette fable permet à la fois de mettre en place une nouvelle variation platonicienne et de développer une structure polyphonique, Kundera ne l'intègre pas à la composition de l'œuvre dans ses réflexions.

Principe de composition, la variation donne une unité à la pièce de théâtre. Principe de découverte, la variation permet d'explorer les multiples significations d'une situation à partir de constellations sémantiques et de contextes différents. La variation macro-structurelle, fondée à la fois sur la reprise d'une même situation initiale et le retour de mots-thèmes, joue ainsi un rôle clé dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*.

c. Répétition et variation

Une analyse détaillée du texte dramatique de *Jacques et son maître* érige la technique de la variation en principe scriptural dominant de l'œuvre. De multiples variations ne cessent de parcourir le texte. Ces variations prennent souvent la forme d'une répétition : thèmes et motifs sont repris dans des contextes différents. L'étude de quelques exemples nous permettra d'analyser cette écriture de la répétition qui joue un rôle compositionnel et contribue à la fonction de découverte et de connaissance de l'œuvre.

Poéticien du roman, Kundera s'est intéressé à de nombreuses reprises à ce procédé scriptural qu'est la répétition. Une grande partie de sa réflexion se développe dans le cadre d'observations plus générales sur les problèmes posés par la traduction. Un de ces problèmes est celui de la série synonymique. Outre le fait que Kundera « récuse la notion même de synonyme : chaque mot a son sens propre et il est sémantiquement irremplaçable. » (*AR*, p. 173), celui-ci montre surtout que la répétition joue au sein d'une œuvre un rôle à la fois compositionnel, stylistique et sémantique. « Si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retentir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification. » (*TT*, p. 137) E. Le Grand, dans son étude sur *L'Esthétique de la variation romanesque chez Kundera*, montre que la répétition d'un terme au sein du texte tend à transformer ce terme en « catégorie philosophique ». Prenant l'exemple du mot « plaisanterie » dans le roman du même nom, elle écrit : « Les transformations sémantiques de ce terme précis et leurs ramifications textuelles lui permettent, par cette *répétition*, de prétendre au statut d'une catégorie philosophique, synthèse des connaissances acquises lors du

parcours thématique[39]. » La répétition apparaît ainsi comme un procédé d'écriture qui, en donnant au roman une unité thématique, l'amène à explorer toutes les significations d'une situation, d'un thème ou d'un motif.

Dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*, l'écriture de la répétition se développe tout d'abord autour des mots-thèmes mis en avant précédemment. C'est ainsi que l'amitié, qui en tant que mot-thème occupe une place centrale dans l'œuvre, se retrouve au cœur des dialogues : le terme d'« ami » est constamment utilisé par les personnages. Il ne serait pas pertinent d'étudier ici toutes les occurrences de ce terme au cours de la pièce. Il me semble toutefois intéressant de s'arrêter sur un des passages qui cristallisent, par une écriture de la répétition, les réflexions autour de l'amitié. La troisième scène du premier acte relate l'histoire du dépucelage de Jacques, avant sa réconciliation avec Bigre le fils. Cette scène se termine sur l'énoncé par le maître d'une morale et la mise en parallèle par Jacques de son histoire et de celle de son maître.

> LE MAÎTRE : Admirable anecdote ! Elle apprend à mieux connaître les femmes et à mieux connaître les amis.
>
> *Sur l'estrade, Saint-Ouen se dirige lentement vers le maître.*
>
> JACQUES : Vous croyez peut-être qu'un ami va dédaigner votre maîtresse…
> (*J*, p. 49)

Alors que le terme « les femmes » se transforme en celui de « maîtresse », le terme « ami » ne change pas d'une réplique à l'autre. Par cette répétition, ces deux répliques nous invitent à être attentifs à ce mot-thème qu'est l'amitié. La scène suivante est alors fondée sur une écriture de la répétition qui se développe notamment autour du terme « ami ».

> SAINT-OUEN : Mon ami ! Mon cher ami ! Venez… (*Il est au bord de l'estrade et tend les bras vers le Maître qui est au pied de l'estrade. Le Maître monte sur l'estrade et rejoint Saint-Ouen.*) Ah ! comme c'est beau, mon ami, d'avoir un ami pour lequel on éprouve une amitié sincère…
> LE MAÎTRE : Vous me touchez, Saint-Ouen.
> SAINT-OUEN : Oui, vous êtes de tous les amis le meilleur ami, tandis que moi, mon ami…
> LE MAÎTRE : Vous ? Vous aussi, de tous les amis, mon ami, vous êtes le meilleur ami.
> SAINT-OUEN, *hochant la tête* : J'ai peur que vous ne me connaissiez pas, mon ami.
> LE MAÎTRE : Je vous connais comme moi-même !

[39] E. Le Grand. *Op. cit.*, p. 59.

> SAINT-OUEN : Si vous me connaissiez, vous ne voudriez pas me connaître…
> LE MAÎTRE : Ne dites pas ça. (*J*, p. 50)

L'utilisation constante du terme « ami » et la reprise quasi identique de certaines phrases engendrent un comique de répétition. Sous le voile du rire se cache toutefois l'ironie kundérienne qui naît du décalage entre le mot prononcé par le chevalier de Saint-Ouen, la signification retenue par le maître et les réflexions suscitées chez le lecteur ou le spectateur. Cette répétition mimétique, qui entraîne une variation sémantique, apparaît comme une réflexion sur les notions d'amitié et de trahison. L'écriture répétitive présente ainsi un aspect à la fois ludique et cognitif qui vise une meilleure connaissance de l'homme et une réflexion sur l'amitié. Laure Abiad-Moulène, dans son étude sur *Le cynisme en littérature*, affirme que Kundera, par le biais de cette écriture répétitive et ironique, « participe à une forme d'utopie littéraire » en ce qu'il « s'attaque aux valeurs pour lesquelles il possède un idéal[40]. » Cette remarque me semble particulièrement intéressante lorsque nous nous intéressons aux occurrences de la notion d'amitié dans les autres œuvres et les articles de Kundera. Cette notion apparaît à diverses reprises, sous un éclairage quelque peu différent : au couple amitié et trahison de *Jacques et son maître* se substitue le couple amitié et fidélité. C'est ainsi que dans *L'Identité*, Jean-Marc, après avoir rendu visite à l'hôpital à un ancien ami – qui l'avait d'ailleurs trahi quelques années plus tôt – réfléchit à ce qu'est l'amitié. Selon lui, l'amitié véritable a disparu et son succédané actuel ne sert qu'à entretenir la mémoire de tout un chacun. L'amitié véritable se révèle dans son rapport à la vérité.

> L'amitié était pour moi la preuve qu'il existe quelque chose de plus fort que l'idéologie, que la religion, que la nation. Dans le roman de Dumas [*Les Trois mousquetaires*], les quatre amis se trouvent souvent dans des camps opposés, contraints ainsi de se battre les uns contre les autres. Mais cela n'altère pas leur amitié. Ils ne cessent pas de s'aider, secrètement, avec ruse, en se moquant de la vérité de leurs camps respectifs. Ils ont placé leur amitié au-dessus de la vérité, de la cause, des ordres supérieurs, au-dessus du roi, au-dessus de la reine, au-dessus de tout. (*ID*, p. 63)

Cette conception de l'amitié se retrouve dans un article de Kundera intitulé « Beau comme une rencontre multiple ». Au sein de cet article, Kundera consacre un chapitre à l'amitié.

[40] L. Abiad-Moulène. « Le cynisme en littérature : à partir de Milan Kundera et de John Updike ». *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2006, p. 126.

> Il faut en effet une certaine sagesse pour comprendre que l'opinion que nous défendons n'est que notre hypothèse préférée, nécessairement imparfaite, probablement transitoire, que seuls les très-bornés peuvent faire passer pour certitude ou vérité. Contrairement à la vaniteuse fidélité à une conviction, la fidélité à un ami est une vertu, peut-être la seule, la dernière[41].

L'écriture de la répétition se développe à la fois au sein d'une œuvre particulière et au sein de l'ensemble des œuvres kundériennes. La pièce de théâtre *Jacques et son maître* s'inscrit ainsi dans une réflexion kundérienne qui traverse plusieurs de ses textes. Au-delà de cet éclairage simultané qui amène un enrichissement mutuel des œuvres, la répétition permet à Kundera de proposer de nouvelles acceptions d'un même terme et d'en révéler ainsi la polysémie.

Dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*, l'écriture de la répétition se développe également autour de motifs. L'un des motifs qui traversent toute la pièce est celui des embrassades. Ce geste, témoignage de l'attachement entre deux personnages, peut être mis en parallèle avec la thématique de l'amitié que nous venons d'étudier. Ce rapprochement nous renvoie à la définition narratologique de Gérald Prince selon laquelle « un motif n'est pas un thème mais la manifestation textuelle possible d'un thème […], c'est l'un des membres de l'ensemble des objets que peut désigner un thème[42]. » Ce motif des embrassades apparaît une fois dans chaque acte et contribue de cette manière à l'unité de l'œuvre. La première occurrence survient dans la cinquième scène du premier acte. Suite à la machination mise en place par Jacques pour se retrouver seul avec Justine, Bigre le fils a des soupçons sur la fidélité de son ami et de sa maîtresse. Toutefois, il se laisse convaincre par Justine de leur bonne foi et du fait qu'il ne s'est rien passé durant son absence. Le geste de réconciliation entre les trois personnages est celui de l'embrassade.

> LE FILS BIGRE : Jacques !
>
> *Jacques bondit sur l'estrade et s'avance vers le fils Bigre.*
>
> LE FILS BIGRE : Je te remercie. Tu es mon meilleur ami. (*Il l'embrasse.*) Et maintenant, embrasse Justine. (*Jacques hésite.*) Eh bien, n'aie pas honte, tu as le droit de l'embrasser devant moi ! Je te l'ordonne ! (*Jacques embrasse Justine.*) Nous sommes tous les trois les meilleurs amis du monde, à la vie, à la mort… […] (*J*, p. 56)

[41] M. Kundera. « Beau comme une rencontre multiple ». *Infini*. Eté 1991, n° 34, p. 53.
[42] Gérald Prince. « Thématiser ». *Poétique*. 1985, n° 64, p. 427.

Cette première occurrence met en place une double embrassade. Après avoir embrassé Jacques, Bigre le fils, au lieu d'embrasser également Justine, ordonne à Jacques d'embrasser Justine. Ce geste subit alors une première dégradation : il n'est plus un acte spontané d'amitié mais la mise en application d'un ordre. Dans les didascalies, l'utilisation des deux prénoms, Jacques et Justine, crée d'ailleurs une distance par rapport à l'utilisation des pronoms personnels de la troisième personne du singulier « il » et « le ». Ce geste réapparaît dans le deuxième acte. L'arrivée à l'auberge du Grand Cerf contraint Jacques à moins parler pour laisser la parole à l'aubergiste, ce qui crée une certaine tension entre les deux personnages. Cette tension s'apaise lorsque l'aubergiste apprend que Jacques a « passé les douze premières années de [s]a vie avec un bâillon » (*J*, p. 70).

> L'AUBERGISTE : Monsieur Jacques, j'ai changé d'avis. Vous êtes un homme attendrissant. Je viens d'imaginer que vous avez un bâillon sur la bouche et que vous éprouvez une affreuse envie de parler, et du coup, j'ai senti pour vous un amour immense. Vous savez quoi ?... Faisons la paix. (*Ils s'embrassent.*)
> (*J*, p. 71)

Ce retour du geste des embrassades apparaît comme une variation mimétique de la première occurrence. Un même but est à l'origine de ces deux gestes : la réconciliation. Toutefois, malgré l'utilisation du même verbe, des différences apparaissent dans le choix des pronoms. Nous passons d'un geste effectué par Bigre le fils et subi par Jacques à un geste effectué conjointement par les deux personnages : « *Ils s'embrassent*. » Le geste des embrassades trouve ici son plus bel accomplissement. Nous retrouvons ce geste dans la dernière scène du dernier acte. Alors que le maître pense avoir perdu Jacques, celui-ci le rejoint sur scène.

> JACQUES, *s'approche depuis l'autre côté de la scène* : Mon petit maître…
> LE MAÎTRE, *se retourne, étonné* : Jacques !
> JACQUES : Vous savez bien ce que disait l'Aubergiste, cette noble femelle au cul majestueux : nous ne pouvons vivre l'un sans l'autre. (*Le Maître est saisi d'une vive émotion ; il tombe dans les bras de Jacques qui le console.*) […]
> (*J*, p. 122)

Le motif des embrassades subit ici une évolution. Le verbe « embrasser » disparaît et le maître « *tombe dans les bras de Jacques* ». Les deux verbes sont liés puisque la première acception d'« embrasser » est « prendre dans ses bras ». Cette évolution du geste est conjointe à une évolution du sentiment qui le fait naître : bien plus que la réconciliation, ce geste signifie le bonheur des retrouvailles. Alors qu'une dispute aurait

pu survenir suite au départ du maître après le meurtre du chevalier de Saint-Ouen et à l'emprisonnement de Jacques, seul compte l'instant présent et le fait d'être ensemble. La technique de la variation se développe ainsi par la répétition, jamais complètement mimétique, d'un geste qui ne cesse de s'enrichir sémantiquement au fil des apparitions. Ces modifications ne sont encore une fois perceptibles qu'à la seule lecture de l'œuvre.

La répétition d'un thème ou d'un motif crée ainsi une variation sémantique qui contribue à la fonction de découverte et de connaissance de l'œuvre. Cette technique d'écriture entraîne aussi la naissance d'un rire démystificateur proprement kundérien. Le comique de répétition apparaît alors comme une nouvelle manière, qui prend une résonance particulière dans le cadre théâtral, de conjuguer légèreté de la forme et gravité du sens.

d. L'inscription de la technique de la variation au cœur du dialogue

De la même manière que la relation d'hypertextualité qui unit l'œuvre de Diderot à celle de Kundera se transforme, sous la plume de ce dernier, en un matériau de création littéraire, la technique de la variation apparaît au sein du dialogue entre Jacques et son maître. La frontière est un des mots-thèmes de l'œuvre kundérienne et il semble que ce mot ne cesse d'être exploré dans cette œuvre par le biais de ces divers jeux littéraires que sont l'exploration de la frontière hypertextuelle, de celle entre le réel et la fiction ou encore entre les techniques formelles et le contenu de la pièce. Kundera ne se contente plus de montrer que la forme d'une œuvre nous éclaire sur son contenu ; il se sert de sa forme pour engendrer le fond. L'insertion de la technique de la variation au sein du dialogue théâtral transparaît à travers une réflexion sur la similitude des différentes histoires racontées.

Comme dans le roman de Diderot, les histoires racontées dans la pièce de théâtre sont constamment interrompues par les réflexions et les commentaires d'un des personnages. Une des réflexions qui parcourent la pièce est celle de la ressemblance entre les trois histoires d'amour. La première occurrence apparaît dans la cinquième scène du premier acte. Jacques, alors spectateur des scènes de réconciliation simultanée entre Justine et Bigre le fils, ainsi qu'entre le chevalier de Saint-Ouen et son Maître, interrompt les dialogues par la réflexion suivante : « Il me semble, Maître, que nos

aventures se ressemblent étrangement. » Le maître, pris alors dans son rôle, demande à Jacques de répéter et le voilà qui reprend : « Je dis que nos aventures se ressemblent étrangement. » (*J*. p. 55) Ces deux répliques de Jacques mettent en lumière les similitudes entres les deux histoires et amènent lecteur ou spectateur à réfléchir à la situation existentielle qui peut être dégagée de ces deux récits. Pour souligner la ressemblance de ces deux histoires, Kundera amène Jacques à répéter ce commentaire. La répétition de la première réplique présente une variation puisque le verbe à caractère modalisateur « sembler » disparaît au profit du verbe énonciatif « dire » : d'une hypothèse, nous passons à une thèse. Kundera utilise ainsi de manière stylistique la technique de la variation pour mettre en lumière cette même technique utilisée de manière compositionnelle.

Alors que le commentaire précédent ne met en parallèle que les histoires de Jacques et de son maître, certaines réflexions tissent des liens entre les trois histoires d'amour. C'est ainsi que dans le troisième acte, le maître affirme le caractère permutable des différents personnages et, par là même, fait de la répétition un des moteurs de la pièce.

> LE MAÎTRE : […] Tu sais, hier soir, en entendant l'histoire de M^{me} de La Pommeraye, je me suis dit : n'est-ce pas toujours la même et immuable histoire ? Parce que enfin, M^{me} de La Pommeraye n'est qu'une réplique de Saint-Ouen. Et je ne suis qu'une autre version de ton pauvre ami Bigre, et Bigre n'est que le pendant de cette dupe de Marquis. Et je ne vois aucune différence entre Justine et Agathe et Agathe est un double de cette petite putain que le Marquis s'est finalement vu contraint d'épouser. (*J*, p. 113-114)

Cette méditation du maître apparaît comme un commentaire métatextuel sur la composition de la pièce de théâtre. Malgré la pertinence de ces parallèles entre les trois histoires et les différents personnages, il ne me semble pas que le texte nous invite à répondre de manière affirmative à la question du maître. Ce n'est pas « toujours la même et immuable histoire » qui se déroule sous nos yeux, mais trois variations d'une même situation existentielle qui met en rapport amour et amitié, fidélité et trahison, vengeance et secours. Cette hypothèse de lecture s'appuie sur la richesse du vocabulaire utilisé dans ce passage. Alors que Kundera n'hésite pas à répéter au sein d'une même scène le terme « ami » à seize reprises, nous nous trouvons ici face à une suite de synonymes : de la « réplique » au « double », aucun terme n'est employé deux fois. Deux autres passages de l'œuvre permettent d'étayer cette hypothèse. Au début de

l'œuvre, les personnages des histoires de Jacques et de son maître apparaissent sur la scène et voici que Jacques et son maître se mettent à comparer Justine et Agathe.

> JACQUES, *il se retourne ainsi que son maître et fait un signe de tête à l'intention d'Agathe* : C'est elle ? *(Le Maître acquiesce.)* Et cet homme, à côté d'elle, qui est-ce ?
> LE MAÎTRE : Un ami. Le chevalier de Saint-Ouen. C'est lui qui me l'a fait connaître. *(Montrant Justine du regard :)* Et l'autre là-bas, c'est la tienne ?
> JACQUES : Oui, mais je préfère la vôtre.
> LE MAÎTRE : Et moi, la tienne. Elle est plus en chair. Tu ne veux pas qu'on échange, pour voir ?
> JACQUES : Il fallait y penser à l'époque. C'est trop tard maintenant. (*J*, p. 38)

Dès le début de l'œuvre, avant même que le récit des histoires ne débute, Jacques souligne l'impossibilité de procéder à une permutation des personnages : Justine ne peut pas remplacer Agathe et Agathe ne peut pas remplacer Justine. Bien que la technique de la variation soit fondée sur un principe répétitif, elle tend à mettre en lumière le « millionième de dissemblable » (*ILE*, p. 286) qui distingue un homme d'un autre, une femme d'une autre, une situation d'une autre. Le développement de différentes variations à partir d'une même situation permet à la fois de battre en brèche la croyance en l'unicité de la vie de chacun et en l'originalité de ses sentiments, de ses idées ou de ses gestes, et de découvrir une nouvelle partie de la « *carte de l'existence* » humaine (*AR*, p. 57). Le geste herméneutique auquel nous conduit Kundera se déroule ainsi en deux temps : la comparaison puis la différenciation. Le second passage de l'œuvre qui permet de soutenir notre hypothèse apparaît dans la dernière scène du deuxième acte. À la fin de l'histoire de M^{me} de La Pommeraye, Jacques empêche une nouvelle fois son maître de procéder à un simple échange des figures féminines.

> LE MAÎTRE : Jacques, je n'aime pas la façon dont tu as terminé cette histoire ! Cette fille ne méritait pas de devenir marquise ! Elle me rappelle terriblement Agathe ! Ce sont toutes deux d'horribles tricheuses.
> JACQUES : Vous vous trompez, Monsieur !
> LE MAÎTRE : Comment ! Moi, me trompez !
> JACQUES : Vous vous trompez beaucoup. (*J*, p. 93)

En s'opposant à son maître, Jacques met en lumière les différences qui subsistent entre les histoires. Ce sont ces différences qui enrichissent la réflexion autour des catégories existentielles développées au cours de la pièce de théâtre, puisque la multiplicité des comportements face à une situation similaire apporte à chaque fois un nouvel éclairage sur cette situation.

L’insertion au sein du dialogue de la technique de la variation apparaît ainsi comme la mise en place ludique de commentaires métatextuels sur la pièce de théâtre *Jacques et son maître*. Conscient des procédés d’écriture développés dans son œuvre, Kundera transforme la technique de la variation en un des mots-thèmes sans cesse explorés. De la forme au fond : la technique de la variation apparaît constamment dans cette œuvre.

L’art de la variation est une des caractéristiques majeures de l’écriture kundérienne. La pièce de théâtre *Jacques et son maître* met en scène une utilisation magistrale de cette technique scripturale : de la « répétition platonicienne » à la « répétition nietzschéenne », d’un principe de composition à un principe de découverte et de connaissance, d’une variation macro-structurelle à une variation micro-structurelle, de la naissance d’un rire démystificateur à la transformation en un sujet de dialogue, l’art de la variation est inscrit au cœur même de la pièce de théâtre. Kundera ne se limite toutefois pas à l’exploration des possibilités offertes par l’art romanesque, il tend à renouveler ce procédé d’écriture qu’est l’art de la variation par le recours aux spécificités du genre théâtral.

2. Les spécificités du genre théâtral au service de l'art de la variation

Soucieux de la réception de son œuvre, Kundera pose un regard critique sur ses divers écrits. Selon lui, « l'œuvre n'est que ce que l'auteur considère comme valable au moment du bilan[43]. » Parce que, pour Kundera, « être romancier » ne se limite pas à la pratique d' « un "genre littéraire" parmi d'autres » mais est décrit comme « une attitude, une sagesse, une position » (*TT*, p. 189), seuls ses romans lui semblent importants sur le plan artistique. Il intègre toutefois à sa bibliographie deux non-romans : la pièce de théâtre *Jacques et son maître* et l'essai *L'Art du roman*. En tant qu'hommage au génie romanesque de Diderot et au roman en général, *Jacques et son maître* est étroitement lié à l'art du roman. Ce lien apparaît comme un des facteurs d'explication concernant la réduction de la volonté théâtrale à peu d'éléments. Le traitement de l'espace dramatique est révélateur de cette réduction.

> La plupart du temps, la scène (qui doit être on ne peut plus simple et abstraite) est vide. C'est seulement pour certains épisodes que les acteurs eux-mêmes y apportent des chaises, une table, etc.
> Il faut se mettre en garde contre tous les éléments ornementaux, illustratifs, symboliques du décor. Ils vont contre l'esprit de la pièce. (*J*, p. 31)

L'espace de la scène est rempli par la parole des personnages et le récit de leurs histoires. Malgré la faible présence de signes non verbaux et les multiples liens établis par Kundera entre cette œuvre et l'art du roman, différentes ressources offertes par le genre théâtral sont utilisées par Kundera pour donner une nouvelle orientation à la technique de la variation. Le théâtre lui donne la possibilité de développer des éléments qu'il ne peut que suggérer dans un roman. Une continuité s'établit alors entre son approche de l'esthétique romanesque et l'art de la variation dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*. Pour étudier les liens qui associent ressources théâtrales et technique de la variation, nous analyserons trois matériaux constitutifs du genre théâtral : le texte théâtral, l'espace dramatique et la métathéâtralité.

[43] K. Chvatik. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. p. 237.

a. Le texte théâtral

Le texte théâtral est composé d'un discours accompagné de didascalies. Le discours théâtral apparaît le plus souvent sous la forme d'un dialogue entre deux personnages, mais il peut aussi se réduire à un seul monologue ou au contraire se développer, sous la parole d'un personnage supplémentaire, en un polylogue. Les didascalies sont, quant à elles, des indications scéniques données par l'auteur et qui ne sont pas destinées à être dites par les comédiens. La spécificité du texte théâtral réside dans cette dualité : le discours et les didascalies apparaissent comme deux éléments différents mais indissociables du texte de théâtre. Les spécificités du texte théâtral offrent à Kundera la possibilité de renouveler son approche de la technique de la variation. Pour étudier la manière dont Kundera adapte la technique de la variation au texte théâtral, nous nous intéresserons tout d'abord au discours théâtral. Cela nous conduira à examiner, dans un deuxième temps, la relation qui unit le discours et les didascalies. Nous analyserons enfin la manière dont se déploie la technique de la variation au sein des seules didascalies.

Le discours théâtral peut prendre diverses formes qui varient suivant le nombre de personnages parlant sur scène. Du monologue où seul un personnage s'exprime, nous passons au dialogue qui peut être composé de deux ou d'une multitude de voix. Dès lors qu'un troisième personnage contribue au déploiement de la parole théâtrale, Anne Ubersfeld parle de « polylogue ». Kundera, dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*, utilise cette forme particulière du discours théâtral. Le polylogue prend dans cette œuvre la configuration spécifique du quatuor qui est « la forme où deux couples combinent leurs échanges de toutes les façons possibles[44]. » Celui-ci se développe dans la cinquième scène du premier acte. Alors que Jacques a terminé, deux scènes auparavant, le récit de son dépucelage avec Justine, le maître a raconté dans la scène précédente le moment où le Chevalier de Saint-Ouen lui a révélé sa trahison avec Agathe. Kundera souligne lui-même la particularité de cet échange en précisant, dans une didascalie fonctionnelle, que cette scène prend la forme d'un « dialogue croisé » (*J*, p. 52). Sur la partie surélevée de la scène se trouvent d'un côté Justine et Bigre le fils, de l'autre le maître et le chevalier de Saint-Ouen. Deux échanges s'entrecroisent alors autour des notions de trahison et de réconciliation. Les paroles des personnages se mêlent et s'entremêlent pour constituer un dialogue croisé dans lequel les répliques d'un

[44] A. Ubersfeld. *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre.* Belin, « Lettres Belin Sup », 1996, p. 37.

duo éclairent celles de l'autre. Un extrait de cette scène nous permettra de comprendre la manière dont cette structure dialogique particulière se développe.

> JUSTINE : Je te le jure ! Je te le jure sur la tête de mon père et de ma mère !
> LE FILS BIGRE : Je ne te croirai jamais !
>
> *Justine éclate en sanglots.*
>
> LE MAÎTRE, *à Saint-Ouen* : La misérable ! Et vous ! Vous, Saint-Ouen, comment avez-vous pu…
> SAINT-OUEN : Ne me torturez pas, mon ami !
> JUSTINE, *le suppliant* : Je te jure qu'il ne m'a même pas touchée !
> LE FILS BIGRE : Menteuse !
> LE MAÎTRE : Comment avez-vous pu ?
> LE FILS BIGRE : Avec ce salaud !
>
> *Justine éclate en sanglots.*
>
> SAINT-OUEN : Comment ai-je pu ? Parce que je suis l'homme le plus infâme qui soit sous le soleil ! J'ai pour ami le meilleur des hommes et je le trahis ignominieusement. Vous me demandez pourquoi ? Parce que je suis un salaud ! Rien d'autre qu'un salaud !
> JUSTINE : Ce n'est pas un salaud ! C'est ton ami ! (*J*, p. 53)

Ce dialogue croisé donne naissance à une véritable chorégraphie verbale dans laquelle s'associent jeux de répétition et entrecroisement des paroles entre les divers personnages. Les mêmes termes passent d'un dialogue à l'autre, créant un réseau sémantique à la fois riche et complexe. Le dialogue croisé apparaît alors comme un condensé, au niveau d'une scène, de la technique de la variation qui se déploie habituellement dans une œuvre entière. Le discours théâtral offre à Kundera la possibilité de constituer un dialogue linéaire qui soit le résultat de deux dialogues simultanés autour des mêmes thèmes. Écriture de la variation et de la répétition, moyen de découverte et d'enrichissement sémantiques, mise en parallèle de situations proches mais différentes, le polylogue permet à Kundera de donner à la technique de la variation une nouvelle dynamique.

Une des spécificités du texte théâtral réside dans la présence conjointe d'un dialogue et de didascalies. Michel Pruner, dans son ouvrage sur *L'Analyse du texte de théâtre*, indique que celle-ci « doit prendre en compte et examiner les relations existant entre ces deux aspects textuels étroitement imbriqués[45]. » De la redondance au décalage, cette relation peut prendre différentes formes. La relation de redondance présente un intérêt particulier dans le cadre de notre étude. En effet, cette relation, qui se développe

[45] M. Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*. Armand Colin, « 128 », 2008, p. 14.

entre le discours théâtral et les éléments didascaliques, contribue à la mise en place d'une écriture de la répétition au sein de l'œuvre. Celle-ci apparaît principalement au niveau des didascalies expressives. Ces didascalies, qui servent « d'intermédiaires entre l'écriture et le jeu scénique[46] », indiquent la manière dont l'auteur conçoit le jeu des comédiens. Dès le début de la pièce de théâtre, Kundera utilise la relation de redondance pour créer des effets de répétition et de variation au sein de l'œuvre. Alors que Jacques apprend au public, dans la scène d'exposition, qu'il voyage avec son maître sans destination précise, ce dernier le contredit.

> LE MAÎTRE : J'ai peur, Jacques, de savoir où nous allons.
> JACQUES : Vous avez peur ?
> LE MAÎTRE, *tristement* : Oui. Mais je n'ai pas l'intention de te mettre au courant de mes tristes obligations. (*J*, p. 34)

Le sentiment de tristesse qui détermine la réplique du maître est d'abord énoncé dans la didascalie par le biais d'un adverbe, puis il est repris dans le discours du maître sous une forme adjectivale. Bien que les deux termes se trouvent intégrés à des énoncés textuels différents, il me semble que nous pouvons parler ici de polyptote. Cette figure de style, qui consiste à répéter un même mot sous des formes grammaticales différentes, conduit le lecteur à porter une attention particulière à ce mot. Le sentiment de tristesse du maître acquiert une certaine profondeur sémantique à la lecture de cette réplique. Ce jeu linguistique permet ainsi à Kundera d'aborder autrement une écriture fondée sur la répétition et la variation. De la variation grammaticale, nous passons à la variation structurelle. En effet, un écho se crée entre le début et la fin de cet acte puisque nous retrouvons la même interaction ludique entre dialogue et didascalie autour du sentiment de tristesse. Le premier acte se termine sur le récit de l'histoire du poète de Pondichéry. Ce récit amène Jacques et son maître à s'interroger sur les qualités littéraires de Diderot, puis sur la possibilité de juger son créateur.

> JACQUES, *tristement, après une pause* : Vous savez que c'est triste ?
> LE MAÎTRE : Qu'est-ce qui est triste ?
> JACQUES : Que vous ayez une si mauvaise opinion de votre créateur. (*J*, p. 62)

Nous retrouvons dans cet exemple la même structure de phrase fondée sur l'utilisation d'un polyptote particulier. Le sentiment de tristesse n'est toutefois plus appliqué au maître, mais à Jacques. Cette écriture, à la fois répétitive et variationnelle, crée chez le lecteur un questionnement autour du sentiment de tristesse. La relation de redondance

[46] *Ibid.* p. 16.

entre le dialogue et les didascalies apparaît ainsi comme un autre moyen pour explorer quelques mots-thèmes. Toutefois, cette analyse ne concerne que le texte lu. En effet, lors de la représentation, la didascalie perd son statut textuel : le polyptote disparaît alors, au profit d'une adéquation entre les paroles prononcées par les personnages et le ton des interprètes. Cette restriction pose la question du statut de la pièce de théâtre *Jacques et son maître*. Le texte théâtral apparaît bien à la fois comme matériau du spectacle et œuvre littéraire. Bien que la représentation permette de compléter le texte par un ensemble de signes non verbaux, elle perd une partie des spécificités de l'écriture kundérienne qui ne se dévoilent qu'à la lecture.

Kundera introduit au cœur même des didascalies une écriture de la répétition et de la variation. Comme le montre Frédérique Toudoire-Surlapierre dans un ouvrage sur *La Didascalie dans le théâtre du XX^e^ siècle*, la place et la forme de la didascalie ont évolué au fil des siècles.

> Si la didascalie a toujours renvoyé à un certain mode d'écriture (objectivité et précision du discours pour permettre cette adéquation de l'écrit et de la scène), elle conquiert au cours du XX^e^ siècle une autonomie formelle (tout en elle signifie d'un point de vue stylistique, le choix du vocabulaire, la forme qu'elle prend, la place qu'elle occupe), elle n'est pas seulement un outil, ni même un procédé ou un code d'écriture, elle rend compte d'une vision du monde qui se dévoile dans l'entrecroisement poétique du signe et du style[47].

Cette autonomisation de l'écriture didascalique entraîne l'apparition au sein des pièces de théâtre de didascalies irreprésentables. Kundera ne met pas en place de didascalie proprement irreprésentable, mais il introduit dans la pièce des répétitions didascaliques qui, elles, me semblent irreprésentables. C'est ainsi que dans la deuxième scène du premier acte, le maître et le chevalier de Saint-Ouen s'entretiennent au sujet d'Agathe et de ses parents.

> LE MAÎTRE, *à Jacques, avec indignation* : Les sales bourgeois ! Quand je couvrais cette fille de cadeaux, ça n'avait pas l'air de les déranger !
> […]
> LE MAÎTRE, *avec indignation, à Jacques* : Quand je pense que c'est lui qui m'a introduit chez elle ! Et qui m'a encouragé ! Et qui m'a promis qu'elle serait facile ! (*J*, p. 39)

[47] F. Fix, F. Toudoire-Surlapierre. *La didascalie dans le théâtre du XX^e^ siècle : regarder l'impossible*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2007, p. 17.

Les deux didascalies sont composées des mêmes éléments : une didascalie fonctionnelle qui indique à qui la parole est adressée et une didascalie expressive qui rend compte de l'humeur du personnage. Les deux éléments sont repris de manière inversée. Cette répétition variationnelle n'est sensible qu'au moment de la lecture. Lors de la représentation, les deux éléments apparaîtront de manière simultanée dans l'acte de parole, et la constance du personnage d'une réplique à l'autre ne permettra pas de mettre en valeur le phénomène de répétition. Nous trouvons un autre exemple de ces didascalies répétitives irreprésentables dans le deuxième acte. Alors que M^{me} de La Pommeraye vient d'apprendre au marquis la véritable identité de sa nouvelle épouse, celui-ci la renie.

La Fille se jette aux pieds du Marquis.

LE MARQUIS : Infâme, infâme…
LA FILLE, *aux pieds du Marquis* : Monsieur, piétinez-moi, écrasez-moi…
LE MARQUIS : Retirez-vous, infâme…
[…]
LA FILLE, *à terre aux pieds du Marquis* : Monsieur, ayez pitié de moi…
(*J*, p. 90-91)

Kundera met en place une première didascalie fonctionnelle qui donne une indication kinésique sur le jeu de scène de la Fille. Cette information est répétée avant plusieurs des répliques de ce personnage. La didascalie perd alors son statut informatif et acquiert un statut textuel plus complexe. Cette focalisation didascalique sur la position de la Fille retient l'attention du lecteur, ce qui donne plus de poids à la réplique de Jacques qui, reprenant le rôle du marquis des Arcis, lui dit : « Levez-vous. » (*J*, p. 91) Une écriture de la répétition et de la variation se met ainsi en place au niveau des didascalies. Ces phénomènes d'écriture ne sont perceptibles qu'à la lecture du texte théâtral puisque aucun jeu de scène ne peut amener le spectateur à voir une répétition dans la stature figée de la Fille. Un troisième exemple nous montrera une dernière manière dont se développe le phénomène de répétition et de variation au sein de l'écriture didascalique. Alors que le dialogue porte en lui-même les informations qui rendent inutiles des didascalies, précisant le jeu scénique pour celui qui sait lire le texte, Kundera a choisi de spécifier ces éléments scéniques en intégrant au cœur du discours une succession de didascalies. Cela est particulièrement sensible dans la deuxième scène du troisième acte. Après avoir révélé au maître sa trahison, le chevalier de Saint-Ouen cherche la meilleure manière de se racheter.

> SAINT-OUEN : Je ferai n'importe quoi. Faut-il me jeter par la fenêtre ? *(Le Maître sourit et se tait.)* Me pendre ? *(Le Maître se tait.)* Me noyer ? *(Le Maître se tait.)* M'enfoncer ce couteau dans la poitrine ? *(Il ouvre sa chemise et pointe un couteau contre sa poitrine.)*
> LE MAÎTRE : Laissez ce couteau. (*Il lui arrache le couteau des mains :)* D'abord, on va boire un coup, et je vous dirai ensuite à quelle terrible condition je vous pardonnerai… (*Il prend une bouteille qui traîne depuis les scènes précédentes.)*[…]
>
> *Saint-Ouen se tait et regarde le Maître de Jacques.*
>
> LE MAÎTRE : Et bien, tu es d'accord ? Qu'y a-t-il ? Parle ! (*Saint-Ouen se tait.)* Tu m'entends ? (*J*, p. 104-105)

Parce que se succèdent les questions de Saint-Ouen, nous comprenons que le maître reste silencieux. Parce que se succèdent également les questions et les injonctions du maître, nous comprenons que Saint-Ouen reste aussi silencieux. L'utilisation de l'adjectif démonstratif à valeur déictique « ce » pour désigner le couteau dont parle Saint-Ouen nous amène à penser qu'un couteau est visible sur la scène et, en tant que metteur en scène, nous pourrions décider d'allier le geste à la parole. Le fait que le maître décide « de boire un coup » nous amène à penser qu'il va saisir une bouteille. Les didascalies ne font ainsi que répéter les éléments scéniques contenus de manière implicite dans le discours théâtral. Cette écriture de la répétition donne au texte théâtral un rythme particulier, fondé sur l'alternance des mêmes énoncés repris par le discours dramatique et le texte didascalique. Cette relation de redondance tend à souligner la théâtralité de la scène, ce qui jette un certain discrédit sur les notions d'amitié, de réconciliation et de vengeance développées dans cette scène. La polysémie de ces mots-thèmes nous est une nouvelle fois révélée.

Dialogue croisé, relation de redondance entre le dialogue et les didascalies, didascalies irreprésentables : Kundera explore ainsi de nombreuses possibilités offertes par le texte théâtral pour développer une écriture de la répétition et de la variation. Le texte théâtral devient alors une manière de dire la répétition et la variation du monde et d'explorer les multiples significations de certains mots-thèmes. Ces jeux verbaux, qui contribuent également au caractère ludique de cette pièce, donnent à ce texte théâtral un statut particulier. Alors que la représentation est généralement présentée comme l'accomplissement du texte théâtral, Kundera nous livre une œuvre à certains égards « irreprésentable ».

b. L’espace dramatique

En tant que spectacle vivant, le théâtre s’inscrit au cœur d’un espace. Alors que la littérature ou la musique sont des arts du temps, et la peinture ou l’architecture des arts de l’espace, le théâtre apparaît comme un art à la fois temporel et spatial. Cette place spécifique de l’espace dans le texte théâtral, notamment par rapport au texte romanesque, nous amène à nous interroger sur la manière dont Kundera utilise les ressources offertes par l’espace théâtral pour renouveler la technique de la variation. Nous regroupons sous le terme d’espace théâtral deux notions : l’espace scénique et l’espace dramatique. L’espace scénique est « la partie du théâtre où se déroule le spectacle[48]. » Bien que l’organisation de l’espace scénique telle qu’elle se présente à une époque influence l’écriture dramatique, nous ne nous pencherons pas sur cet aspect de l’espace théâtral puisque notre étude porte sur la poétique de la variation kundérienne dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*. L’espace dramatique, quant à lui, correspond à l’espace fictif imaginé par l’auteur et destiné à prendre une forme concrète mais éphémère lors de la représentation. Pour étudier la manière dont Kundera utilise l’espace dramatique pour développer la technique de la variation, nous nous intéresserons à la configuration spatiale de cet espace ainsi qu’à son fonctionnement.

M. Pruner, qui consacre un chapitre particulier au traitement de l’espace dans le texte de théâtre, met en place trois notions pour l’étude de l’espace dramatique : l’espace actuel, l’espace virtuel et le troisième lieu. Nous n’étudierons pas ce dernier type d’espace car, bien qu’il soit présent dans la pièce de théâtre, il ne contribue pas au renouvellement de la technique de la variation. L’espace actuel est « l’espace (fictif) dans lequel les personnages parlent, évoluent, se rencontrent dans la réalité visible de la scène[49]. » Dans *Jacques et son maître*, les informations spatiales sont rares et concises. Nous savons que Jacques et son maître voyagent à pied sur les chemins de France. Ils séjournent, pendant le deuxième acte, à l’Auberge du Grand Cerf. Lorsqu’ils reprennent la route, c’est pour se rendre à la campagne, dans le village où le fils du Chevalier de Saint-Ouen est élevé. Ce flou géographique qui entoure l’espace dramatique nous ramène au roman de Diderot dans lequel « les indications géographiques précises sont si peu nombreuses qu’elles forment un horizon quasi mythique qui contribue à les

[48] M. Pruner. *Op. cit.*, p. 45.
[49] *Ibid.* p. 48

déréaliser encore un peu plus[50]. » Bien que ce traitement spécifique de l'espace puisse être analysé comme un élément de la relation d'hypertextualité qui unit les deux œuvres, nous pouvons également l'analyser comme un moyen pour Kundera de révéler l'atemporalité et l'universalité de certaines situations humaines et de contribuer, de ce fait, à la fonction de découverte et de connaissance du roman. Il me semble que l'approche de Kundera du temps, et plus particulièrement de l'Histoire, dans ses romans est assez similaire à celle de l'espace dans cette pièce de théâtre. Dans *L'Art du roman*, Kundera développe les quatre principes d'écriture qui le guident pour le traitement de l'Histoire dans ses romans. Selon lui, l'Histoire n'a lieu d'apparaître que lorsqu'elle révèle une situation existentielle de l'homme. Le premier principe de Kundera est ainsi celui de la parcimonie en ce qui concerne les éléments historiques : « Je me comporte à l'égard de l'Histoire comme le scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action. » (*AR*, p. 51) Cette citation me semble particulièrement intéressante en ce qu'elle place Kundera, romancier, sous la figure du scénographe et établit un parallèle avec la didascalie initiale de la pièce qui réduit la volonté théâtrale au minimum. Un principe d'« économie maximale » (*AR*, p. 50) sous-tend le traitement des éléments spatio-temporels dans ses œuvres. Comme dans le roman de Diderot, le voyage de Jacques et de son maître apparaît moins important pour les lieux qu'il amène à traverser que pour l'errance qu'il met en place. Le voyage apparaît alors comme la métaphore de la parole et des récits qui se déploient au gré des conversations. Cet aspect du traitement de l'espace dramatique n'est pas directement en lien avec la technique de la variation. Il permet toutefois de créer un contexte qui favorise le déploiement de cette technique.

Ce flou géographique est contrebalancé par une description précise de la configuration spatiale de l'espace actuel. Les didascalies initiales de la pièce de théâtre sont de deux ordres. À la liste des personnages succèdent des informations sur la pièce et sur la manière dont elle doit être représentée. Plusieurs paragraphes sont alors consacrés au traitement de l'espace.

> *Décors* : Pendant tout le spectacle, la scène ne change pas ; elle est divisée en deux parties : une partie antérieure, plus basse, une partie postérieure surélevée qui forme une grande estrade. Toute l'action qui se déroule dans le présent se joue sur le devant de la scène ; les épisodes du passé sont représentés sur la partie postérieure, surélevée.

[50] J. Maixent. *Op. cit.*, p. 16.

> Tout au fond de la scène (donc sur la partie surélevée) il y a un escalier (ou une échelle) conduisant à une soupente.
> La plupart du temps, la scène (qui doit être on ne peut plus simple et abstraite) est vide. C'est seulement pour certains épisodes que les acteurs eux-mêmes y apportent des chaises, une table, etc.
> Il faut se mettre en garde contre tous les éléments ornementaux, illustratifs, symboliques du décor. Ils vont contre l'esprit de la pièce. (*J*, p. 30-31)

La précision de cette description nous amène à considérer la configuration de l'espace dramatique comme un élément porteur de sens. L'organisation spatiale ne tend plus à suggérer aux spectateurs un lieu, mais un temps. Une partie de la scène, la partie antérieure, est réservée aux histoires qui se déroulent dans le présent, c'est-à-dire à la pièce cadre, et une autre partie, la partie postérieure, est réservée aux histoires du passé, c'est-à-dire aux récits enchâssés. Alors que dans son roman Diderot multiplie et entremêle les différentes strates temporelles, la pièce de théâtre de Kundera crée une représentation visuelle claire des différents niveaux de temporalité. Cette représentation visuelle de différentes temporalités est particulièrement intéressante dans l'esthétique kundérienne. En effet, Kundera a construit plusieurs de ses œuvres sur « une structure "polytemporelle" [notamment] mise en place par la présence de personnages et d'événements de l'histoire européenne[51]. » Comme le montre Mathilde Rogie, des relations contrapuntiques se développent entre les différents temps historiques, ce qui crée l'illusion d'une simultanéité et de la coexistence de plusieurs époques. Alors que la simultanéité ne peut être qu'une illusion dans la littérature puisque celle-ci demeure un art linéaire, la représentation théâtrale permet de la mettre en scène. La configuration de l'espace dramatique apparaît ainsi comme une manière pour Kundera de mettre en place ce qu'il n'a pu que suggérer dans ses romans. Cette simultanéité permet de tracer des parallèles entre des situations différentes, de révéler l'atemporalité de celles-ci, et de s'opposer à la structure habituelle fondée sur « un seul enchaînement causal d'actions et d'événements. » (*IM*, p. 352)

L'espace virtuel est l'espace « qui échappe au regard des spectateurs. Il existe seulement à travers l'évocation qui en est faite par la parole ou par les gestes des personnages[52]. » Ce type d'espace apparaît dans le deuxième acte de la pièce de théâtre, lorsque Jacques et son maître séjournent à l'Auberge du Grand Cerf. C'est ainsi que l'aubergiste s'adresse à plusieurs reprises à Jean, le garçon d'auberge, alors qu'il se trouve dans les coulisses, ou que des voix surgissent de celles-ci pour s'adresser à

[51] F. Ricard. *Op. cit.*, p. 115.
[52] M. Pruner. *Op. cit.*, p. 48.

l'aubergiste. Le deuxième acte débute au moment où Jacques et son maître terminent leur souper.

> L'AUBERGISTE : Encore une bouteille ?
> LE MAÎTRE : Pourquoi pas ?
> L'AUBERGISTE, *se tournant vers la coulisse* : Encore une bouteille !...
> (*J*, p. 64)

Dans une scène suivante, l'aubergiste, attendrie par le récit de l'enfance de Jacques, demande à Jean d'apporter du bon vin pour se réconcilier avec Jacques.

> L'AUBERGISTE, *se tournant vers la coulisse* : Jean ?
> UNE VOIX, *dans la coulisse* : Ouais…
> L'AUBERGISTE : Deux bouteilles ! Pas de celles que l'on donne aux clients. Celles qui sont tout au fond, derrière les fagots !
> LA VOIX : Entendu. (*J*, p. 71)

Ces échanges entraînent la création d'un espace imaginaire que le spectateur conçoit comme une partie de l'auberge réservée au personnel. Cet espace virtuel ne se déploie pas à travers l'évocation d'un lieu par des personnages, mais par l'irruption d'une voix émanant de cet espace coextensif à l'espace actuel de la pièce. Par le biais de ces échanges, Kundera inscrit le deuxième acte de sa pièce au sein d'une auberge. Le pouvoir d'évocation de la parole et la création d'un espace virtuel rendent inutiles la présence d'éléments décoratifs. Seuls quelques objets, une table et des chaises placées sur la partie antérieure de la scène, trois verres et des bouteilles de vin, viennent renforcer la compréhension du lieu dans lequel évoluent les personnages. Le choix de ces objets est particulièrement intéressant en ce qu'il nous ramène à l'acte de boire. Nous pouvons d'ailleurs noter que ces deux exemples associent un même jeu scénique à ce thème particulier. Ces répétitions présentent toutefois des variations : nous passons d'une bouteille d'un vin médiocre à deux bouteilles d'un bon vin. Cette écriture à la fois répétitive et variationnelle amène le lecteur à être attentif aux constants retours dans la pièce de l'acte de boire. La focalisation sur cet acte apparaît comme une réminiscence de l'œuvre de Diderot, héritière de celle de Rabelais. Comme le montre Barbara K.-Tourmakine, *Jacques le Fataliste et son maître* entretient des relations hypertextuelles avec de nombreuses œuvres et particulièrement avec celle de Rabelais.

> Parmi les nombreux souvenirs littéraires que comporte *Jacques le Fataliste*, l'œuvre de Rabelais occupe une place prépondérante. À plusieurs siècles d'écart, les deux auteurs se rejoignent en effet sur l'affirmation de la dimension ludique du langage, sur la revendication de la littérature comme espace

> inaliénable de liberté – du blasphème à l'obscénité –, ou encore sur l'apologie épicurienne du plaisir. […] Plus directement encore, le passage de la prophétie de la gourde constitue un hommage direct au *Cinquième Livre*, à la fin duquel les voyageurs Panurge et Pantagruel, au terme de leur périple « initiatique », parviennent au temple de la dive Bouteille pour y entendre son oracle.
> (*JF*, p. 315)

Bien que le passage de la dive Bouteille ne soit pas présent dans l'œuvre de Kundera, ce dernier met constamment en lumière l'importance de l'acte de se nourrir et de celui de boire au cours de sa pièce. Ces deux actes sont présents dans le roman diderotien comme dans l'œuvre rabelaisienne. Le fonctionnement de l'espace dans la pièce de théâtre permet ainsi à Kundera de réaffirmer, de manière plus implicite, l'héritage du roman européen qu'il revendique et la relation d'hypertextualité qui fonde son œuvre.

La configuration de l'espace dramatique en deux parties permet à Kundera de tracer des parallèles entre les différentes histoires et de mettre en place des relations contrapuntiques qui tendent à montrer la polysémie de certaines situations. La création d'un espace virtuel amène Kundera à développer un jeu scénique et verbal fondé sur la répétition et la variation, ce qui entraîne l'apparition de mots-thèmes sans cesse explorés au cours de l'œuvre. L'espace dramatique offre ainsi à Kundera des possibilités propres pour développer la technique de la variation.

c. La métathéâtralité : jeux de rôles et mise en abîme

Tadeusz Kowzan, dans son ouvrage sur le *Théâtre miroir*, montre que de l'Antiquité gréco-romaine jusqu'au XXI^{e} siècle le théâtre n'a cessé de s'interroger sur lui-même. Cette réflexivité à l'œuvre dans de nombreux textes renvoie à la notion de métathéâtralité. Introduite par Lionel Abel en 1963 pour parler du théâtre dans le théâtre, la métathéâtralité est une notion qui sert actuellement à décrire des pratiques théâtrales et dramaturgiques variées. Au théâtre dans le théâtre s'ajoute le théâtre sur le théâtre. Des procédés divers, tels que la citation dramatique, l'exhibition du jeu, la rupture d'illusion ou l'autoréférence, sont répertoriés sous cette appellation. Dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*, Kundera utilise divers procédés du métathéâtre pour construire son œuvre. Ceux-ci participent tous au développement et au renouvellement de la technique de la variation.

L'organisation de l'espace dramatique en deux parties, dont l'une est surélevée par rapport à l'autre, entraîne la création d'une scène sur la scène. La partie postérieure accueille les récits du passé que sont les trois histoires d'amour. Ces trois histoires enchâssées dans le récit-cadre, que constitue le voyage de Jacques et de son maître, ne sont pas seulement racontées, elles sont également jouées. Les histoires d'amour de Jacques et de son maître amènent ces deux personnages à jouer leur propre rôle, ceux qu'ils étaient quelques années plus tôt, et à allier ainsi à la parole les gestes. L'histoire de M^me^ de La Pommeraye apparaît, quant à elle, comme une véritable pièce au sein de la pièce : aucun personnage de cette histoire n'est présent dans le récit-cadre et elle est « du point de vue technique un pur et simple épisode. » (*J*, p. 23) Un jeu de rôle se met alors en place : l'aubergiste joue le rôle de M^me^ de La Pommeraye pendant tout le récit de l'histoire, tandis que Jacques se substitue au marquis des Arcis à la fin de cette histoire. M^me^ de La Pommeraye, qui occupe une place centrale dans la pièce de théâtre, n'est pas considérée par Kundera comme un des personnages de cette pièce. En témoignent la liste des personnages de laquelle elle est absente et les didascalies fonctionnelles qui déterminent l'identité de celui qui parle. Le nom de « M^me^ de La Pommeraye » n'est jamais indiqué dans ces didascalies fonctionnelles : nous trouvons celui de l'aubergiste. Kundera transforme ainsi des récits en pièces de théâtre regardées à la fois par les spectateurs que sont les personnages qui se trouvent sur la partie antérieure de la scène et par le public. Une première mise en abîme transparaît ainsi dans cette multiplication des regards. Une seconde mise en abîme transparaît dans la multiplication des jeux de rôle. Kundera ne se contente pas de mettre en scène des personnages jouant le rôle d'autres personnages. Parce que l'œuvre explore ces différents mots-thèmes que sont la trahison, la machination ou la vengeance, Kundera met en place des rôles de personnages qui dissimulent leur sentiment. C'est ainsi que l'aubergiste du Grand Cerf joue le rôle de M^me^ de La Pommeraye qui joue elle-même le rôle d'une femme qui n'est plus amoureuse de son ancien amant. Souhaitant se venger du marquis des Arcis, elle met en place un piège dans lequel elle amène les personnages de la Mère et de la Fille, deux anciennes prostituées, à jouer les rôles de deux dévotes. Dans l'histoire d'amour du maître, le chevalier de Saint-Ouen joue le rôle d'un ami qui regrette sa trahison alors que ce repentir s'inscrit dans une machination plus complexe. Justine et Jacques, quant à eux, se présentent à Bigre le fils sous la figure de l'innocence. Les jeux de rôle et les mises en abîme se succèdent ainsi au cours de la pièce. Ces deux procédés contribuent à donner un caractère interchangeable aux

personnages, ce qui renforce les parallèles établis entre eux par la technique de la variation.

De la métathéâtralité peuvent naître un discours sur le théâtre ainsi qu'une vision particulière du monde. Le procédé de mise en abîme a été de cette manière largement utilisé dans le théâtre baroque pour suggérer que le monde est un spectacle mis en scène par Dieu et joué sous son regard par des acteurs humains sans envergure. Cela nous renvoie à la notion de *theatrum mundi* étudiée précédemment. T. Kowzan s'interroge sur l'évolution de la métathéâtralité à travers les siècles. Il affirme que le XVII^{e} puis le XX^{e} siècle sont des périodes durant lesquelles les procédés du métathéâtre ne cessent d'être utilisés. Il émet alors plusieurs hypothèses pour expliquer ce retour de la métathéâtralité au XX^{e} siècle.

> Parmi les raisons que l'on peut invoquer, il y a une tendance universelle, transhistorique qui consiste à rechercher des structures plus complexes, à vouloir diversifier les niveaux de la réalité représentée, rompre l'uniformité d'une œuvre, accentuer le jeu entre la réalité et la fiction, multiplier les plans de l'illusion scénique jusqu'à une « mise en abîme ». Y a-t-il pourtant des causes plus générales, plus profondes et propres au XX^{e} siècle, de l'exploitation si répandue des techniques du théâtre *dans* et *sur* le théâtre ? On peut invoquer, certainement, des raisons d'ordre philosophique, idéologique ou scientifique : impact de la théorie de la relativité, remise en question de certains principes, les grandes crises intellectuelles ou politiques ; […] Cependant, j'avancerai un aspect particulier à notre époque de transition et plus lié directement au domaine du spectacle. Je pense à la spectacularisation de la vie publique et semi-publique qui atteint de nos jours un degré jamais connu[53].

Voici que surgit de nouveau la notion de société du spectacle que nous avons étudiée précédemment. Notre étude de la métathéâtralité comme renouvellement de la technique de la variation nous ramène à la vision théâtralisée du monde présente dans les romans kundériens. Ces procédés que sont le jeu de rôle et la mise en abîme permettent ainsi à Kundera de renouveler l'approche de la technique de la variation, de proposer une vision particulière du monde fondé sur la répétition et la variation et de renforcer le ludisme de la pièce. De la même manière que Jacques et son maître multiplient au cours de la pièce de théâtre les discours renvoyant à la théâtralité et à la réécriture de l'œuvre, le jeu de rôle et la mise en abîme mettent en lumière les mécanismes de l'illusion théâtrale. Kundera inscrit une nouvelle fois au cœur de son œuvre une réflexion sur son écriture.

[53] T. Kowzan. *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{e} siècle*. L'Harmattan, « Univers théâtral », p. 337-338.

L’insertion d’une pièce dans la pièce, la mise en place de jeux de rôle et la création de mises en abîme donnent à la technique de la variation une orientation singulière par rapport au roman. La proposition d’une vision du monde particulière fondée sur les notions de théâtralité et de répétition, l’insertion d’une réflexion sur l’illusion théâtrale et l’écriture de l’œuvre nous renvoient à des éléments analysés auparavant, ce qui crée au cœur même de l’œuvre une structure circulaire intéressante dans notre étude de la technique de la variation.

Alors que Kundera se considère avant tout comme un romancier, il a su tirer parti des ressources offertes par le texte théâtral, l’espace dramatique et la métathéâtralité pour renouveler l’art de la variation. La découverte de nouvelles possibilités de la technique de la variation contribue à élever *Jacques et son maître* au rang d’œuvre centrale dans l’étude de la poétique de la variation kundérienne. La multiplication de ces jeux d’échos et de correspondances au sein de la pièce de théâtre tend à rapprocher cette dernière de l’esthétique du recueil narratif.

3. Esthétique du recueil narratif et art de la variation

« Oui, on peut imaginer aussi une autre histoire du roman européen… » (*AR*, p. 27). Cette invitation de Kundera à la découverte des multiples possibilités offertes par le roman est sensible dans chacune de ses œuvres. La transposition de techniques musicales au sein du roman, l'originalité de la composition, l'étude de nouveaux thèmes existentiels, sont autant d'éléments qui ouvrent à Kundera des sentiers littéraires jusqu'alors inexplorés. La connaissance de l'histoire du roman européen l'a amené à comprendre la nécessité pour un romancier de « réinventer l'art du roman, [de] découvrir de nouvelles possibilités, et pour cela [de] le dégager de ses chaînes et de ses automatismes afin, tout à la fois, de le rappeler à sa vocation essentielle et de lui faire produire du nouveau[54]. » Ce désir de renouveler l'approche du roman conduit Kundera à s'interroger sur la définition même du roman et le rapport qu'il entretient avec les autres genres ou formes. En définissant le roman comme « un grand livre de prose où l'auteur, par l'intermédiaire des *ego expérimentaux* (personnages), explore jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence », Kundera fait de la forme du roman « un domaine de liberté totale[55] ». Alors que la variation originelle de la pièce de théâtre *Jacques et son maître* met en lumière l'exploration de la frontière qui sépare roman et théâtre, les multiples variations que nous venons d'étudier nous amènent à nous pencher sur l'esthétique du recueil. Cette esthétique se trouve au cœur de l'œuvre de Kundera. En effet, celui-ci a découvert son « chemin de romancier[56] » à travers l'écriture du recueil de nouvelles *Risibles amours*, qu'il considère comme un roman. *Le Livre du rire et de l'oubli* apparaît, quant à lui, comme « une mosaïque de nouvelles, de souvenirs et d'essais[57] ». Kundera n'établit aucune « différence ontologique entre nouvelle et roman » (*TT*, p. 201). L'esthétique du recueil se retrouve également dans certains de ses essais comme *L'Art du roman*. Bien que la pièce de théâtre *Jacques et son maître* ne soit aucunement un recueil de nouvelles, l'esthétique du recueil semble la traverser. L'objet de notre analyse est de montrer que l'art de la variation est lié à l'esthétique du recueil narratif. Pour poursuivre plus avant cette réflexion, nous nous intéresserons dans un premier temps à l'héritage boccacien qui se déploie dans la pièce de théâtre. Cela nous conduira, dans un deuxième temps, à examiner les liens qui unissent ce procédé d'écriture qu'est l'art de la variation et cette forme littéraire qu'est le recueil de

[54] F. Ricard. *Op. cit.*, p. 93.
[55] K. Chvatik. *Op. cit.*, p. 242-243.
[56] *Ibid.* p. 241.
[57] *Ibid*. p. 132.

nouvelles. Nous terminerons notre analyse par une étude du déploiement de l'esthétique du roman à devisants au sein de l'œuvre.

a. Un héritage boccacien

Didier Souiller, dans son étude sur *La nouvelle en Europe : de Boccace à Sade*, s'intéresse à la naissance et à l'affirmation de cette forme narrative particulière durant, ce que Kundera nomme, la première mi-temps de l'histoire du roman européen. Son analyse tend à montrer qu'il existe un premier âge d'or de la nouvelle, avant celui de la nouvelle réaliste qui se développe au XIX^{e} et au XX^{e} siècle, qui doit être envisagé pour ses spécificités et sa valeur propre. Le *Décaméron* de Boccace est le point de départ de son étude. À travers cette œuvre, l'histoire de la nouvelle rejoint celle du roman européen, telle qu'elle est développée par Kundera dans ses essais. Sensible aux apports de la première mi-temps, Kundera inscrit au sein de la pièce de théâtre *Jacques et son maître* un héritage boccacien. Cela nous amène à nous interroger sur les liens qui se tissent entre cette forme particulière qu'est le recueil narratif et l'œuvre théâtrale de Kundera. Nous nous intéresserons tout d'abord à certains éléments structurels de l'œuvre de Boccace, puis à des éléments thématiques, dont Kundera s'inspire pour écrire une variation personnelle du roman de Diderot *Jacques le Fataliste et son maître*.

D. Souiller débute son ouvrage par une analyse des origines de la nouvelle. « À la source antique, on évoque habituellement l'héritage des récits milésiens[58] ». Bien que ces écrits aient tous disparu, une des histoires milésiennes, l'histoire de la matrone d'Éphèse, nous est parvenue par le biais du *Satiricon* de Pétrone. Cette œuvre a permis de recenser quelques caractéristiques de ces récits.

> Il y a déjà là [dans l'histoire de la matrone d'Éphèse] tous les ingrédients d'une anecdote à la manière de Boccace ou du XVI^{e} siècle : la brièveté du récit centré sur un épisode, l'hypocrisie de la vertu ostentatoire, le triomphe ambigu du désir féminin, le trait final et les réactions des auditeurs devant ce qui est ainsi donné pour un récit oral[59].

Force est de constater que ces divers éléments peuvent tous être analysés dans le cadre de la pièce de théâtre *Jacques et son maître*. Bien que cette analyse soit succincte et

[58] D. Souiller. *La nouvelle en Europe : de Boccace à Sade*. Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 2004, p. 9.
[59] *Ibid.* p. 10.

présente des critères à la fois peu développés et hétérogènes, elle nous offre un cadre de lecture qui permet de comprendre la manière dont un héritage boccacien traverse l'œuvre kundérienne. Intéressons-nous tout d'abord aux deux éléments qui concernent la structure même de l'histoire : la brièveté du récit et le trait final. En ce qui concerne la brièveté du récit, le passage du genre romanesque au genre théâtral a contraint Kundera à une réduction du texte de Diderot en vue d'une possible représentation. Il n'a alors retenu que trois histoires d'amour qui sont toutes axées autour d'un seul moment clé. C'est ainsi que l'histoire du maître n'est finalement que le récit de la machination mise en place par son meilleur ami, le chevalier de Saint-Ouen. L'histoire de Jacques se limite au récit de son dépucelage avec Justine. Quant à l'histoire de M^{me} de La Pommeraye, elle n'est centrée que sur sa vengeance. Par rapport aux histoires telles qu'elles apparaissent dans le roman de Diderot, Kundera ne retient que quelques éléments et construit son œuvre sur trois passages de ces histoires. Un véritable travail de sélection et de configuration transparaît ainsi dans la pièce de théâtre. Ce travail est particulièrement visible dans l'histoire de M^{me} de La Pommeraye. Une étude comparative de cette histoire dans les deux œuvres nous révèle la mise en place par Kundera de sommaires narratifs qui lui permettent de centrer cette histoire sur les thèmes de la vengeance et de la machination. Pour mieux comprendre ce travail de sélection, étudions le début de ce récit dans les deux œuvres. Voici la manière dont débute l'histoire de M^{me} de La Pommeraye dans le roman de Diderot.

> L'HÔTESSE : Le plus âgé des deux s'appelle le marquis des Arcis. C'était un homme de plaisir, très aimable, croyant peu à la vertu des femmes.
> […]
> L'HÔTESSE : M. le marquis en trouva pourtant une assez bizarre pour lui tenir rigueur. Elle s'appelait M^{me} de La Pommeraye. C'était une veuve qui avait des mœurs, de la naissance, de la fortune et de la hauteur. M. des Arcis rompit avec toutes ses connaissances, s'attacha uniquement à M^{me} de la Pommeraye, lui fit sa cour avec la plus grande assiduité, tâcha par tous les sacrifices imaginables de lui prouver qu'il l'aimait, lui proposa même de l'épouser ; mais cette femme avait été si malheureuse avec un premier mari qu'elle […] aurait mieux aimé s'exposer à toutes sortes de malheurs qu'au danger d'un second mariage.
> […]
> L'HÔTESSE : Cette femme vivait très retirée. Le marquis était un ancien ami de son mari ; elle l'avait reçu, et elle continuait de le recevoir. Si on lui pardonnait son goût effréné pour la galanterie, c'était ce qu'on appelle un homme d'honneur. La poursuite constante du marquis, secondée de ses qualités personnelles, de sa jeunesse, de sa figure, des apparences de la passion la plus vraie, de la solitude, du penchant à la tendresse, en un mot de tout ce qui nous livre à la séduction des hommes […] eut son effet, et M^{me} de La Pommeraye, après avoir lutté plusieurs mois contre le marquis, contre elle-même, exigé selon l'usage les serments les plus solennels, rendit heureux le marquis, qui aurait joui du sort le plus doux s'il avait pu conserver pour sa maîtresse les sentiments qu'il avait jurés et qu'on avait pour lui. (*JF*, p. 138)

Voici maintenant le passage correspondant dans l'œuvre de Kundera.

> L'AUBERGISTE : Donc, il y avait un Marquis du nom de Des Arcis. Un drôle d'oiseau, un coureur pas croyable. Bref, un type très sympathique. Mais il ne respectait pas les femmes.
> […]
> L'AUBERGISTE : Et ce Marquis-là a déniché une Marquise de La Pommeraye. Une veuve qui avait des mœurs, de la naissance, de la fortune et de la hauteur. Il en a fallu du temps et des efforts au Marquis, pour que la Marquise finisse par succomber et le rende heureux. […] (*J*, p. 65)

Alors que Diderot relate toutes les épreuves par lesquelles passe le marquis des Arcis pour prouver à M^me^ de La Pommeraye son amour, Kundera résume cela en une seule phrase : « Il en a fallu du temps et des efforts au Marquis, pour que la Marquise finisse par succomber et le rende heureux. » La mise en place de ce sommaire narratif transparaît symboliquement dans l'utilisation de la conjonction de coordination « donc » et de l'adverbe « bref ». Bien que ces deux termes puissent être analysés comme des faits de langage, il me semble qu'ils soulignent également les raccourcis empruntés par l'aubergiste pour parvenir à l'épisode qu'elle souhaite raconter. Alors que la conjonction de coordination « donc » est censée conclure un récit, elle le débute dans notre extrait. L'aubergiste met de cette manière en lumière le choix de passer outre les éléments de présentation et de ne pas s'attarder sur tout ce qui précède le moment clé de la vengeance. L'adverbe « bref », quant à lui, signale la présence d'un résumé. Kundera met ainsi en scène, non pas trois histoires d'amour, mais trois moments clés de ces histoires. Seuls les épisodes où l'amour et l'amitié, la fidélité et la trahison, la vengeance et la machination s'entremêlent pour dévoiler au lecteur les différents possibles d'une même situation existentielle sont développés. En tant que forme brève, la nouvelle offre ainsi au romancier un moyen de « n'être au contact que de l'essentiel » (*TT*, p. 192). Le second élément structurel mis en valeur par D. Souiller est l'esthétique du trait final. Dans *Jacques et son maître*, cette esthétique transparaît dans la multiplicité des dénouements et le jeu de répétition et de variation qui s'y déploie. C'est ainsi que Jacques et son maître se retrouvent tous deux pères, le premier père biologique d'un enfant qui est le sien mais qu'il n'élève pas, le second père légal d'un enfant qui n'est pas le sien mais qu'il élève. Alors que Jacques est sauvé par le père légal de son enfant, le maître tue le père biologique du sien. Quant à l'histoire de M^me^ de La Pommeraye, elle possède deux fins : nous pouvons soit considérer que l'histoire se termine avec le récit de l'aubergiste sur le rejet par le marquis des Arcis de sa nouvelle

épouse, soit qu'elle se termine avec l'intervention de Jacques sur la réconciliation des deux époux. L'art de la variation, en mettant en parallèle les divers dénouements, inscrit l'œuvre dans une esthétique du trait final. Cette esthétique prend toute son ampleur dans la fin du récit-cadre. Alors que Jacques et son maître viennent de se retrouver, ils se questionnent sur le nouveau chemin à prendre.

> JACQUES : Bon. Je veux donc que vous me conduisiez… en avant…
> LE MAÎTRE, *regarde autour de lui, très embarrassé* : Je veux bien, mais en avant, c'est où ?
> JACQUES : Je vais vous révéler un grand secret. Une astuce immémoriale de l'humanité. En avant, c'est n'importe où.
> LE MAÎTRE, *jetant autour de lui un regard circulaire* : N'importe où ?
> JACQUES, *décrivant un cercle d'un grand geste du bras* : Que vous regardiez n'importe où, partout c'est en avant.
> LE MAÎTRE, *sans enthousiasme* : Mais c'est magnifique, Jacques ! C'est magnifique !
>
> *Il tourne lentement sur lui-même.*
>
> JACQUES, *avec mélancolie* : Oui, Monsieur, moi aussi, je trouve cela très beau.
> LE MAÎTRE, *après un bref jeu de scène, tristement* : Eh bien, Jacques, en avant !
>
> *Ils se dirigent vers le fond de la scène…* (*J*, p. 123)

La fin de la pièce met en lumière à la fois l'humour et le scepticisme qui se déploient tout au long de l'œuvre, ainsi que l'utilisation conjointe des procédés scripturaux que sont la répétition et la variation. Par les oxymores verbaux et visuels qu'elle met en place, cette fin relève d'une esthétique du trait final. Apparemment simple conversation entre Jacques et son maître, cette fin met en fait en évidence et l'errance des personnages, et le déploiement de l'art de la variation dans l'œuvre et l'inscription de Kundera au sein de divers héritages.

Intéressons-nous maintenant aux deux éléments qui concernent les thématiques abordées : l'hypocrisie de la vertu ostentatoire et le triomphe ambigu du désir féminin. Ces deux thèmes nous ramènent à la thèse développée par D. Souiller selon laquelle le premier âge d'or de la nouvelle se caractérise par la place qu'y occupe la femme : « Qu'il s'agisse d'une réflexion sur l'amour, sur le mariage ou sur la nature de la femme, cette dernière, depuis les origines de la nouvelle, se trouve au centre du débat : une parole et une esthétique féminines s'y font entendre de manière déterminante et non

sans audace.[60] » En choisissant de proposer une variation personnelle du cycle des histoires d'amour du roman de Diderot, Kundera s'inscrit dans cette thématique particulière de la nouvelle dont l'œuvre de Boccace est un exemple. En ce qui concerne les thèmes de l'hypocrisie de la vertu ostentatoire et du triomphe ambigu du désir féminin, ceux-ci se retrouvent incarnés par divers personnages féminins dans la pièce de Kundera. C'est ainsi que M^me^ de La Pommeraye amène les personnages de la Mère et de la Fille, deux anciennes prostituées, à jouer le rôle de deux dévotes.

> L'AUBERGISTE : […] Je vais vous louer un petit appartement. Je le ferai meubler le plus sobrement du monde. Vous n'en sortirez que pour aller aux offices et pour en revenir. Vous irez dans les rues les yeux baissés et vous ne sortirez jamais l'une sans l'autre. Vous ne parlerez que de Dieu. Et moi, naturellement, je ne vous verrai pas chez vous. Je ne suis pas digne… de fréquenter d'aussi saintes femmes… Et maintenant, obéissez ! (*J*, p. 74)

Cette réplique de l'aubergiste, qui joue le rôle de M^me^ de La Pommeraye, met en lumière le caractère factice de la vertu religieuse de ces deux femmes. Il leur suffit de montrer les signes extérieurs de la dévotion pour passer pour vertueuses. Le marquis des Arcis se laisse éblouir par cette dévotion factice et c'est pourquoi il en vient à épouser une ancienne prostituée en pensant épouser une pieuse jeune femme. De la même manière, il suffit à M^me^ de La Pommeraye de souligner l'absence d'intrigues amoureuses dans sa vie pour être parée d'une « conduite sans reproche » (*J*, p. 75). Le marquis des Arcis se laisse une nouvelle fois prendre au piège des apparences. L'hypocrisie de ces différents personnages est mise en lumière par la multiplication des jeux de rôle au sein de la pièce : le thème du masque rejoint ceux de l'illusion et de l'identité. Kundera reprend ainsi des thèmes spécifiques à l'esthétique boccacienne dans une optique proprement personnelle. La thématique du triomphe ambigu du désir féminin se retrouve dans les personnages d'Agathe, de Justine ou de M^me^ de La Pommeraye. Il est assez difficile de saisir le personnage d'Agathe puisque ses paroles sont toujours rapportées par un autre personnage. Tout ce que nous savons d'elle nous vient du maître ou du chevalier de Saint-Ouen. Or, aucun de ces deux personnages n'est en mesure de nous délivrer une parole sûre. Parce que le maître retrace son histoire et se plonge pour cela dans ses souvenirs, il n'en propose qu'une réécriture. Quant au chevalier de Saint-Ouen, il nous apparaît comme un personnage de manipulateur tout au long de la pièce. Que le personnage d'Agathe soit ou non complice du piège tendu par le chevalier de Saint-Ouen, elle le devient en acceptant de laisser emprisonner et juger

[60] D. Souiller. *Op. cit*. Quatrième de couverture.

coupable un homme qu'elle sait innocent. Quant à Justine, il a suffi que Jacques promette qu'il ne dirait rien à Bigre le Fils pour « que tout aille pour le mieux […] beaucoup de fois et toujours de mieux en mieux. » (*J*, p. 46) Bien que M^me^ de La Pommeraye obtienne ce qu'elle souhaite, c'est-à-dire se venger du marquis des Arcis en lui faisant épouser une prostituée, elle ne cesse pour autant de souffrir.

> L'AUBERGISTE, *à Jacques* : Ne défendez pas les hommes, Monsieur Jacques. Avez-vous donc oublié à quel point M^me^ de La Pommeraye aimait le Marquis ? Elle est toujours folle de lui. Chaque mot du Marquis est pour elle comme un coup de poignard dans le cœur ! Vous ne voyez donc pas que ce qui se prépare est un enfer pour tous les deux ? (*J*, p. 80-81)

Les différents personnages féminins sont ainsi montrés dans toute leur complexité et leur ambiguïté. Les thématiques abordées par Diderot, et reprises par Kundera dans sa pièce de théâtre, s'inscrivent dans une esthétique particulière qui se développe notamment dans les recueils de nouvelles du XVI^e^ siècle. Ces thématiques acquièrent toutefois dans l'œuvre de Kundera une nouvelle profondeur : elles entrent en résonance avec des réflexions proprement kundériennes sur l'identité ou la spectacularisation de la vie quotidienne. Kundera propose ainsi une variation personnelle du roman de Diderot en inscrivant *Jacques et son maître* dans une méditation générale qui traverse nombre de ses œuvres.

Brièveté du récit centré sur un épisode, esthétique du trait final, thématiques spécifiques, Kundera inscrit *Jacques et son maître* au cœur d'un héritage boccacien. Cet héritage n'est pas vécu sur le mode de l'imitation mais sur celui de la variation : chaque élément entre en résonance avec l'esthétique kundérienne du roman. Kundera se révèle ainsi une nouvelle fois sensible aux divers appels du passé : « Toute la valeur esthétique innovatrice de son art romanesque relève de la combinatoire formelle et sémantique de ces divers appels du passé mais, surtout, de leur éclairage phénoménologique dans notre siècle des paradoxes terminaux[61]. » Aussi bien au niveau structurel que thématique, l'héritage de Boccace offre à Kundera la possibilité de s'inscrire au sein d'une lignée et de proposer une variation personnelle de l'œuvre de Diderot.

[61] E. Le Grand. *Kundera ou la mémoire du désir*. p. 93.

b. Une logique du fragment et de la totalité

« Objet littéraire mais d'abord éditorial, le recueil constitue depuis longtemps une possibilité de publication de textes dont la longueur est jugée insuffisante pour former à eux seuls un livre[62]. » Cette définition du recueil, proposée par René Audet, place son objet sous le signe du fragment et de la totalité, de l'autonomisation des textes et de leur assemblage. Nous sommes bien loin de la pièce de théâtre dont chaque acte est une partie de l'œuvre qui ne peut être extraite. Le déploiement de la technique de la variation dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître* nous ramène pourtant à l'esthétique du recueil. Pour analyser les liens qui unissent esthétique du recueil et art de la variation, nous nous intéresserons tout d'abord à la technique du récit-cadre. Cela nous conduira à étudier le jeu entre continu et discontinu qui se développe au sein des récits enchâssés. Nous nous pencherons enfin sur la fonction de découverte qui est présente dans certains recueils narratifs et qui sous-tend également la poétique de la variation kundérienne.

Nombre de recueils narratifs de la première période de l'histoire de la nouvelle sont construits sur la technique du récit-cadre. Cette technique repose sur la présence d'un premier récit qui encadre un ou plusieurs récits secondaires. Diderot utilise ce procédé de composition par inclusion de récits dans le récit pour composer son roman *Jacques le Fataliste et son maître*. Kundera a choisi de garder cette structure et de la mettre en valeur par une configuration particulière de l'espace dramatique. Que ce procédé architectural s'insère dans un recueil de nouvelles ou au sein d'une pièce de théâtre, le récit-cadre contribue à donner une certaine unité à l'œuvre. Les récits ne sont plus seulement juxtaposés, ils prennent place dans un ensemble et s'éclairent mutuellement. Dans la pièce de théâtre de Kundera, le récit-cadre qu'est le voyage de Jacques et de son maître assure la liaison entre les trois histoires d'amour contées. Bien que chacune d'elles ait une valeur propre, le récit-cadre, en les regroupant, nous pousse à tisser des liens entre elles et, par là même, met en lumière la technique de la variation qui se déploie au sein de l'œuvre. Le récit-cadre permet également de justifier la présence conjointe des trois auditeurs-narrateurs que sont Jacques, son maître et l'aubergiste. Parce que Jacques et son maître cheminent sur les sentiers de France, ils discutent ensemble pour passer le temps et s'arrêtent dans une auberge pour manger et

[62] R. Audet. *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*. Québec : Éditions Nota bene, « Études », 2000, p. 19.

dormir. Malgré le flou géographique et temporel qui entoure ce récit-cadre, celui-ci apporte un éclairage intéressant sur l'œuvre. En effet, l'errance spatiale de Jacques et de son maître semble représenter symboliquement l'errance des paroles des personnages. Alors que nous pensons que Jacques et son maître marchent au gré des sentiers, puisqu'« en avant, c'est n'importe où » (*J*, p. 123), ils ont en fait une destination : le village de campagne où demeure le fils du chevalier de Saint-Ouen. La succession des histoires d'amour est construite sur le même schéma : alors que nous pensons que celles-ci surviennent au gré des conversations et des associations d'idées, nous nous rendons compte que la technique de la variation tisse entre elles des liens étroits et propose de cette manière un chemin autour de certains thèmes et d'une situation existentielle particulière. Le récit-cadre apparaît ainsi comme un fragment de l'œuvre qui tend à unifier et à éclairer les diverses histoires d'amour qui se déploient en son sein. Technique du récit-cadre et technique de la variation se rejoignent et tendent vers l'unité et la cohérence de l'œuvre.

Une des spécificités du recueil est l'esthétique du morcellement. Différents textes se succèdent et, malgré l'autonomie de chacun, semblent former un ensemble homogène. Nous retrouvons dans le roman de Diderot *Jacques le Fataliste et son maître* une esthétique du morcellement quelque peu similaire. En effet, le roman est fondé sur une esthétique de la rupture : le texte est composé d'environ soixante-dix fragments narratifs et d'une multitude de micro-récits, cinq temporalités s'entremêlent, des voix narratives multiples s'élèvent et un auteur-narrateur ne cesse d'intervenir et de perturber le déroulement des récits. Cette esthétique du morcellement et de la rupture qui traverse le roman de Diderot pose la question du fragment et de la totalité au sein de l'œuvre. Le texte romanesque ne repose pas sur une quelconque unité d'action, de récit ou d'énonciation. L'unité du roman naît des récurrences thématiques et de l'organisation cyclique. Un jeu d'échos et de correspondances entre les récits se développe, ou, selon les termes de J. Maixent, un « jeu entre le continu – dans la thématique, les éléments récurrents – et le discontinu – éclatement du récit et multiples segments narratifs.[63] » Dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*, nous retrouvons cette esthétique particulière. Le texte théâtral ne repose pas non plus sur une unité d'action, de récit ou d'énonciation. Trois histoires d'amour s'entremêlent et l'unité de la pièce tient principalement à l'art de la variation : situations, thèmes et motifs reviennent sous des formes plus ou moins variées au fil de l'œuvre. En choisissant de proposer une

[63] J. Maixent. *Op. cit.*, p. 14.

réécriture personnelle du roman de Diderot fondée sur la technique de la variation, Kundera crée un lien particulier entre les trois histoires : celles-ci ne sont pas rassemblées dans une même pièce de théâtre mais bien assemblées autour de la découverte d'une situation existentielle particulière. Intention et réflexion président l'agencement de l'œuvre. La technique de la variation permet ainsi de créer un jeu entre le continu et le discontinu, de s'inscrire au cœur de l'esthétique de certains recueils de nouvelles et de dépasser dans le même temps cet écueil qu'est la simple juxtaposition des textes.

Chaque nouvelle d'un recueil forme généralement un univers clos et autonome caractérisé par un cadre spatio-temporel, des personnages et une histoire propres. Cette autonomie des récits se retrouve dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître* : les histoires des amours du maître, de Jacques et de M^{me} de La Pommeraye mettent en scène des personnages différents qui ne se connaissent pas et n'ont aucun lien les uns avec les autres. Malgré la relative indépendance de ces trois histoires d'amour, celles-ci sont reliées par la technique de la variation. Chaque histoire aborde les thèmes de l'amour et de l'amitié, de la fidélité et de la trahison, de la vengeance et de la machination. Ces diverses variations contribuent à mettre en lumière la polysémie de cette situation existentielle et à se rapprocher, de cette manière, de la définition la plus juste. L'art de la variation inscrit alors l'œuvre dans une logique de la totalité qui, selon R. Audet, caractérise certains recueils.

> Les textes rassemblés dans de tels ouvrages, par leur assemblage, tendent souvent vers une totalité. Ils participent d'un effort collectif visant à épuiser un sujet : les différents niveaux abordant une certaine thématique pourront contribuer à en couvrir les possibles manifestations, dans l'espoir de dresser de cette thématique un portrait relativement détaillé. Les textes de ce type de recueil conservent leur autonomie, mais ils apparaissent porteurs d'une signification plus marquée lorsqu'ils s'inscrivent dans l'architecture d'un livre. […] Ces recueils reposent ainsi sur une logique du fragment et du tout : des bribes textuelles, porteuses d'une signification propre mais restreinte, doivent être rassemblées pour produire un ensemble[64].

Art de la variation et esthétique du recueil fonctionnent ainsi sur une logique du fragment et de la totalité qui vise une meilleure connaissance d'une situation, d'un thème ou d'un motif. Cette fonction de connaissance nous renvoie aux origines du recueil narratif. Une des sources de la nouvelle est l'*exemplum*. « Situé au confluent de

[64] R. Audet. « Logiques du tout et du disparate : le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques ». In I. Langlet. *Le recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2003, p. 214.

la culture des clercs et des contes populaires ou des récits folkloriques », l'*exemplum* est une ressource de la rhétorique qui vise à persuader, en illustrant son propos d'un exemple. Parce que la nouvelle possède une fonction illustrative, elle « va s'attacher à résoudre des questions liées à une expérience de l'existence et à un événement, par le biais d'une narration où l'apport de l'auteur revêt une importance particulière[65] ». Bien que Kundera ne cherche pas à résoudre une « expérience de l'existence », il tente de montrer à travers la technique de la variation les diverses significations d'une situation, le caractère polymorphe d'un thème ou les différents sens d'un motif. Alors que chaque nouvelle d'un recueil peut apparaitre comme l'un des possibles d'une histoire unique qui se situerait en dehors du livre, chaque histoire d'amour de la pièce *Jacques et son maître* apparaît comme une manifestation d'une situation existentielle composée de six mots-thèmes. Chaque répétition et chaque variation d'une situation, d'un thème ou d'un motif met en lumière la complexité et la polysémie du langage et de la vie. La même fonction de découverte et de connaissance anime ainsi l'art de la variation et une certaine esthétique du recueil narratif.

Récit enchâssant et récits enchâssés, jeu entre le continu et le discontinu, logique du fragment et de la totalité : l'esthétique du recueil narratif repose sur des jeux d'opposition et de complémentarité qui se retrouvent, par le biais de la technique de la variation, dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître*. Les multiples variations qui se déploient au sein de l'œuvre amènent Kundera à explorer une nouvelle frontière générique qui sépare cette fois le recueil de nouvelles de la pièce de théâtre. L'esthétique du recueil narratif ouvre ainsi de nouveaux sentiers réflexifs sur la technique de la variation.

c. Le roman à devisants

La liberté de ton et de composition, le mélange du jeu et de la pensée ne sont pas les seuls héritages de la première mi-temps que Kundera revendique. Comme le montre K. Chvatik, à partir d'une analyse de *Risibles amours*, les textes de Kundera exaltent un « plaisir du récit » et présentent un « style se rapprochant de l'intonation du discours oral ». La figure du conteur transparaît à travers celle d'un narrateur qui « n'hésite pas à intervenir souverainement dans l'action, à interpeller le lecteur et à commenter sur le

[65] D. Souiller. *Op. cit*. p. 12.

mode ironique des histoires rocambolesques, rappelant un peu le *Décaméron* de Boccace.[66] » Dans la conception kundérienne de l'histoire du roman européen, ce recueil narratif joue un rôle clé en participant à « la substitution de la littérature écrite à la tradition orale, [au] remplacement du narrateur par le livre[67]. »

> En Europe, cette rencontre [de la littérature orale finissante et de la littérature écrite naissante] a eu lieu dans le *Décaméron* de Boccace. Sans la pratique, encore vivante alors, des conteurs qui amusaient une compagnie, cette première grande œuvre de la prose européenne n'aurait pu exister. Depuis, jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle, de Rabelais à Sterne, l'écho de la voix du conteur n'a pas cessé de résonner dans les romans ; en écrivant l'écrivain *parlait* au lecteur, s'adressait à lui, l'injuriait, le flattait ; à son tour, en lisant, le lecteur *entendait* l'auteur du roman. Tout change au début du XIX^{e} siècle ; commence alors ce que j'appelle la *deuxième mi-temps* de l'histoire du roman ; la *parole* de l'auteur s'efface derrière l'écriture[68].

Cet héritage de la première mi-temps qu'est le plaisir de conter se manifeste d'une manière originale dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître* : l'esthétique du roman à devisants entre en résonance avec l'esthétique kundérienne.

Certains recueils de nouvelles, comme le *Décaméron* de Boccace ou l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, sont construits autour d'un récit-cadre dans lequel chaque personnage de la communauté établie est tour à tour conteur et commentateur des nouvelles. Chaque nouvelle vaut alors autant pour l'histoire qu'elle relate que pour les commentaires qu'elle suscite. La pièce de théâtre *Jacques et son maître* repose sur cette alternance entre récit et commentaire. Aucune des trois histoires d'amour ne se développe d'un seul tenant. Malgré la relative autonomie de chaque histoire, les différents discours s'entremêlent et chaque « devisant » est sans cesse interrompu. C'est ainsi que l'histoire de M^{me} de La Pommeraye présente une certaine unité, due à son déploiement au sein d'un seul acte et à son statut épisodique, qui ne cesse pourtant d'être battue en brèche par les multiples interruptions de la diégèse. La cinquième scène du deuxième acte, qui relate la première rencontre entre le marquis des Arcis et la Fille, se termine par les commentaires de Jacques et de l'aubergiste au sujet de la situation délicate dans laquelle se trouve alors le marquis.

> JACQUES : Nom de Dieu, Marquis, si vous continuez comme ça, vous ne vous en sortirez jamais !

[66] K. Chvatik. *Op. cit.* p. 13-14.
[67] *Ibid.* p. 8.
[68] M. Kundera. « Beau comme une rencontre multiple ». p. 59.

L'AUBERGISTE, *à Jacques* : Je vous croie, qu'il ne s'en sortira pas !

Elle se lève, prend son verre et boit.

LE MARQUIS : Ce corps !

À ces mots, il se lève et sort.

L'AUBERGISTE, *à Jacques et son maître* : Il a mordu à l'hameçon.
JACQUES : Madame l'aubergiste, cette marquise est un monstre.
L'AUBERGISTE : Et le marquis ! Il n'avait qu'à pas ne plus l'aimer !
JACQUES : Madame l'Aubergiste, vous ne connaissez sans doute pas cette jolie fable de la Gaine et du Coutelet.
LE MAÎTRE : Tu ne me l'as jamais racontée. (*J*, p. 78)

Alors que le récit de l'histoire continue, comme le montre la dernière réplique du marquis insérée dans les commentaires, l'aubergiste est déjà sortie de son rôle de conteur pour participer à la discussion sur ce moment de l'histoire. Deux conceptions s'opposent : celle de Jacques qui souligne la méchanceté de M^{me} de La Pommeraye et celle de l'aubergiste qui met en avant les torts du marquis. Le récit s'inscrit ainsi dans un échange de paroles : il n'existe pas pour lui-même, mais il est partagé et commenté. Les conteurs deviennent ainsi des « devisants » définis par leurs opinions. Ce passage incessant du récit au commentaire rappelle le passage de la narration à l'essai romanesque qui caractérise les romans de Kundera. Cette esthétique particulière du roman à devisants s'inscrit ainsi dans une esthétique proprement kundérienne de la polyphonie qui entrelace le récit et plusieurs types de discours. Dans *Jacques et son maître*, l'alternance entre le récit et le commentaire se déploie à deux niveaux. D'une part, les récits des devisants sont interrompus et commentés par le conteur et les auditeurs : nous sommes toujours au sein des récits enchâssés. D'autre part, les récits enchâssés sont interrompus par des retours dans le récit-cadre où se développe, entre Jacques et son maître, une conversation plus ou moins métatextuelle. Kundera sensibilise le lecteur à cette caractéristique structurelle de l'œuvre en transformant, de manière ludique, ces multiples interruptions en un sujet de conversation, voire de dispute, entre Jacques et son maître. Ceux-ci ne cessent de se reprocher mutuellement leurs commentaires. C'est ainsi que Jacques interrompt le récit de l'histoire des amours de son maître pour lui faire remarquer son silence.

JACQUES : Vous vous rendez compte, Monsieur, comment je vous écoute ? Je ne vous ai pas interrompu une seule fois. Si seulement vous pouviez en prendre de la graine.
LE MAÎTRE : Tu te vantes de ne pas m'interrompre uniquement pour m'interrompre.

> JACQUES : Si je vous coupe la parole, c'est parce que vous me donnez le mauvais exemple.
> LE MAÎTRE : En tant que maître, j'ai le droit d'interrompre mon domestique autant que ça me plaît. Mais mon domestique n'a pas le droit d'interrompre son maître.
> JACQUES : Monsieur, je ne vous interromps pas, je parle avec vous, comme vous l'avez toujours souhaité. Et je vous dis ce que je pense : votre ami ne me plaît pas du tout et je parie qu'il veut vous faire épouser sa petite amie.
> LE MAÎTRE : Assez ! Je ne te dirais plus rien !
> […]
> LE MAÎTRE : Si tu veux qu'on fasse la paix, c'est toi qui vas raconter, et moi je vais t'interrompre quand ça me plaira. Je veux savoir comment tu as perdu ton pucelage. Et tu peux être sûr que je t'interromprai plusieurs fois pendant ton premier acte d'amour. (*J*, p. 43)

De la même manière que Kundera met en valeur la relation d'hypertextualité sur laquelle est fondée l'œuvre en insérant au sein de la pièce sa figure et celle de Diderot, ou qu'il transforme la technique de la variation en un sujet de discussion, l'esthétique de la rupture qu'entraîne l'alternance des récits et des commentaires transparaît dans le dialogue même des personnages. Kundera insère une nouvelle fois des commentaires métatextuels sur son œuvre. Le mélange des histoires et des commentaires, du plaisir de conter et du plaisir de discuter, nous ramène à l'esthétique kundérienne de la relativité. Chaque personnage pose sur une même histoire un regard différent et des jugements divers s'élèvent. Le commentaire est pluriel : les devisants s'entendent bien mais ne s'accordent pas pour autant. Ils proposent de cette manière un regard lucide sur le monde. Le récit qui nous parvient ne se distingue jamais de celui qui l'énonce : le contenu est toujours filtré par une subjectivité. Cela est nettement perceptible lors du récit de la fin de l'histoire de M^{me} de La Pommeraye. Lorsque l'aubergiste relate l'histoire, celle-ci se termine par le rejet de sa nouvelle épouse par le marquis des Arcis. Jacques, qui n'est pas satisfait de cette fin, monte alors sur scène et prend en charge la fin du récit. Cette histoire se termine alors par la réconciliation du marquis et de sa nouvelle femme. Selon qui prend en charge un récit, l'histoire ne sera pas la même. Il n'existe donc pas une histoire fixe mais une multiplicité d'histoires virtuelles. L'esthétique du roman à devisants entre ainsi en résonance avec la conception kundérienne du roman où toute certitude est suspendue, toute connaissance subjective et parcellaire.

L’entrelacement du plaisir de conter et du plaisir de commenter entre en résonance avec les esthétiques kundériennes de la polyphonie et de la relativité. L’esthétique du roman à devisants contribue ainsi à inscrire à la fois la pièce de théâtre *Jacques et son maître* au sein d’un héritage littéraire, au sein de l’exploration de la frontière générique entre recueil narratif et texte théâtral et au sein des conceptions kundériennes du roman.

D’un point de vue structurel, l’esthétique du recueil narratif nous amène ainsi à penser le texte à la fois en termes de fragment et de totalité, de jeu entre le continu et le discontinu et à tenir compte des effets de la composition. D’un point de vue thématique, cette esthétique nous conduit à explorer des thèmes existentiels qui acquièrent au XX^{e} siècle de nouvelles significations. D’un point de vue gnoséologique, la technique du recueil tend à découvrir les multiples possibilités d’une thématique et à montrer la relativité de cette découverte. Nous comprenons alors les liens qui se tissent entre une certaine esthétique du recueil et l’art de la variation. L’exploration de cette forme au sein de la poétique de la variation apparaît ainsi comme l’appropriation par Kundera des héritages du passé : création, recréation et récréation s’entremêlent dans l’écriture de la pièce de théâtre *Jacques et son maître*.

Nous venons, dans ce deuxième chapitre, d'étudier les multiples variations qui se déploient au sein de la pièce de théâtre *Jacques et son maître*. Revenons un instant sur notre démarche. Après avoir analysé la technique de la variation, telle qu'elle transparaît dans l'ensemble des œuvres kundériennes et plus particulièrement dans la pièce de théâtre, nous nous sommes intéressés à la manière dont Kundera enrichit et renouvelle son approche de l'art de la variation à partir des spécificités du genre théâtral. Cette exploration des jeux d'échos et de résonances qui traversent le texte dramatique nous a amené à nous interroger sur la frontière générique qui relie et sépare le recueil de nouvelles et l'art de la variation. Une démarche d'écriture propre à Kundera se dégage de cette étude : chaque œuvre est pour l'auteur une nouvelle occasion de remanier héritages littéraires, procédés scripturaux, thématiques propres pour découvrir de nouvelles possibilités offertes à l'art du roman et à l'être humain. Ce renouvellement incessant amène Kundera à pousser plus avant sa recherche des possibles de l'art de la variation. Découvrons maintenant la manière dont l'art de la variation s'inscrit au cœur même du paratexte de *Jacques et son maître*.

Troisième chapitre

Entre théorie et pratique : étude des liens entre le paratexte et la pièce de théâtre

Jacques et son maître est l'œuvre de Kundera qui contient l'appareil paratextuel le plus développé. Comme l'auteur l'indique sur la quatrième de couverture de la dernière édition parue en 1998, « Dans cette édition, la pièce est accompagnée de mon introduction, d'un texte de François Ricard sur l'art de la variation, d'une note sur l'histoire de la pièce et de ma réflexion touchant à Stravinski et à ses "transcriptions-hommages" d'œuvres du passé. » La quatrième de couverture ne doit pas être confondue avec un simple support publicitaire ; elle propose un angle d'approche de l'œuvre et, par ce biais, induit une certaine lecture. La volonté de mettre en valeur la multiplication des éléments paratextuels pose la question du rôle et des enjeux du paratexte dans cette œuvre. Cette question est d'autant plus sensible que le statut du paratexte n'est pas le même dans une œuvre romanesque et dans une œuvre théâtrale. En effet, dans une œuvre théâtrale, le paratexte se distingue nettement du texte en ce qu'il n'est pas destiné à la représentation. La présence d'un tel appareil paratextuel donne ainsi à l'œuvre de Kundera deux orientations distinctes : l'une liée à la représentation théâtrale pour laquelle le paratexte tend à disparaître, et l'autre liée à une lecture silencieuse pour laquelle le paratexte joue un rôle essentiel. Ce constat nous amène à émettre l'hypothèse selon laquelle le paratexte se textualise sous la plume de Kundera et tend à ne plus être un simple auxiliaire de l'œuvre, mais une partie de cette œuvre dont l'écriture est fondée sur l'art de la variation. Cette intégration passe par la mise en place d'un jeu de variations entre le paratexte et la pièce de théâtre, entre la théorie et la pratique. Pour étudier la place du paratexte dans notre étude sur la poétique de la variation dans l'œuvre kundérienne, nous proposerons dans un premier temps une analyse précise du paratexte. Cela nous conduira à étudier, dans un second temps, les liens qui se déploient entre le paratexte et la pièce de théâtre. Nous nous intéresserons dans un dernier temps à la question des frontières de l'œuvre. L'objet de notre étude est de montrer qu'au-delà du statut habituel du paratexte, celui-ci s'inscrit au sein même de la poétique de variation et donne à cette technique une nouvelle profondeur.

1. L'analyse du péritexte

« Les œuvres littéraires, au moins depuis l'invention du livre, ne se présentent jamais en société sous la forme d'un texte nu : elles l'entourent d'un appareil qui le complète et le protège, en imposant au public un mode d'emploi et une interprétation conformes au dessin de l'auteur[69]. » Fort de ce constat, Gérard Genette propose dans son ouvrage *Seuils* une analyse de ces divers éléments qui influencent, plus ou moins fortement, notre lecture : le nom de l'auteur, les titres, l'instance préfacielle, autant d'énoncés verbaux regroupés sous le terme de paratexte. G. Genette définit cette notion comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs[70] ». Son analyse est structurée par deux distinctions. La première concerne le destinateur : il existe un paratexte éditorial et un paratexte auctorial. Il n'est pas toujours évident de déterminer à quel type un élément paratextuel appartient. Toutefois, pour la clarté de notre propos, nous partirons du principe que l'auteur, même s'il a pu être fortement influencé par l'éditeur, est responsable de tous les éléments discursifs en lien avec son texte. Cette position nous permettra d'étudier le paratexte de *Jacques et son maître* comme une partie de l'œuvre pensée par Kundera en termes de composition ou de thématique. La seconde distinction concerne l'emplacement du paratexte qui se divise entre un péritexte et un épitexte. Le péritexte est constitué des éléments discursifs qui se trouvent autour du texte, dans l'espace même du livre, tels que la préface ou les notes. Quant à l'épitexte, il regroupe les éléments discursifs qui entourent le livre et se situent à l'extérieur de celui-ci, tels que les interviews ou les entretiens. Bien que Kundera fasse souvent référence à *Jacques et son maître* dans ses essais ou des articles, nous ne nous intéresserons pas à l'épitexte de cette œuvre puisque l'objet de notre étude repose sur les liens qui se tissent au fil de la lecture entre le péritexte et le texte dramatique. Avant de proposer une analyse précise de ces liens, il convient d'étudier le péritexte de *Jacques et son maître* pour mettre en lumière ses spécificités. Une étude comparative du péritexte de cette pièce de théâtre et de celui des autres œuvres de Kundera nous permettra de comprendre la manière dont l'auteur se positionne, de manière générale et dans cette œuvre en particulier, par rapport à ce discours auxiliaire voué en principe au service du texte. Cela nous amènera à étudier, dans un second temps, l'une des particularités du péritexte de *Jacques et son maître* : l'instance préfacielle. L'évolution de cet élément péritextuel au fil des nouvelles éditions nous amènera à analyser la

[69] G. Genette. *Seuils*. Quatrième de couverture.
[70] *Ibid.*, p. 7.

manière dont Kundera explore une nouvelle frontière : celle qui sépare la préface de l'essai critique.

a. Une étude comparative du péritexte dans l'œuvre de Kundera

Tenter de rendre compte de la spécificité du péritexte de *Jacques et son maître* tel qu'il apparaît dans la dernière édition de l'œuvre nécessite de comprendre le rapport qu'entretient Kundera avec les différents énoncés verbaux de l'appareil péritextuel. Une étude comparative des choix effectués par Kundera au fil de ses œuvres permettra de dégager les particularités du péritexte de notre pièce de théâtre. Étant donné le caractère fluctuant du péritexte, nous avons choisi d'utiliser la dernière édition de chacune des œuvres de Kundera parue dans la collection folio. Le premier constat qui se dégage de cette étude comparative est la présence relativement restreinte du péritexte dans les œuvres de Kundera. Outre les éléments péritextuels à première vue indispensables, comme le nom de l'auteur ou le titre, ces œuvres se présentent de manière assez autonome : Kundera a choisi de limiter les relais entre le texte et le lecteur. Seule une postface de François Ricard apporte un éclairage particulier sur la majorité des romans. La présence récurrente d'une postface de F. Ricard crée une certaine attente chez le lecteur régulier des œuvres de Kundera et modifie quelque peu le statut de cet élément péritextuel. Au dialogue horizontal qui s'établit entre le texte kundérien et la postface allographe s'ajoute un dialogue vertical entre les divers textes de F. Ricard. Ce second dialogue est d'autant plus sensible qu'au lieu de revenir seulement sur le texte qui la précède, la postface « débord[e] quelque peu l'objet de son discours[71] » et ouvre la lecture et l'analyse aux autres œuvres de Kundera. De ce fait, elle dépasse son simple statut de recommandation et de présentation et tend à une certaine autonomisation. Le statut particulier de cette postface allographe nous amène à nous interroger sur la frontière qui sépare le péritexte du texte littéraire. Plutôt que de détailler les différents éléments péritextuels que nous retrouvons au fil des œuvres de Kundera, il me semble plus pertinent de proposer une analyse de ces éléments suivant le rapport qu'ils entretiennent avec le texte littéraire. L'hypothèse qui guide notre analyse est le fait que les choix péritextuels de Kundera reflètent les positions poétiques du romancier.

[71] *Ibid.*, p. 250.

La première catégorie regroupe les éléments du péritexte qui tendent à mettre en lumière cette spécificité de l'écriture kundérienne qu'est l'exploration incessante de quelques mots-thèmes. Nous retrouvons dans cette catégorie le titre et les intertitres de l'œuvre, la table des matières, ainsi que la postface thématique de F. Ricard. Selon Kundera, le travail de l'écrivain repose sur la recherche de « ce que seul un roman peut découvrir » (*AR*, p. 16) et l'exploration du « champ des possibilités humaines » (*AR*, p. 57) à travers l'*ego expérimental* que constitue le personnage. Chaque roman de Kundera est construit autour de quelques mots-clés qui ne cessent d'être interrogés et définis au sein de l'œuvre. Ce travail sur la langue transparaît dans le choix des titres, des intertitres, et par là même dans la table des matières. Kundera souhaite donner à chacun de ses romans le nom de la principale catégorie qu'ils interrogent : *La Plaisanterie* ; *L'Identité* ; *L'Immortalité*. Lorsqu'il décide de donner un titre aux différentes parties d'une œuvre, chaque intertitre met également en lumière les différents mots-clés interrogés dans le roman. De cette manière, Kundera induit une certaine lecture de son œuvre, amenant le lecteur à être attentif à certains thèmes et à leurs apparitions successives. Les titres et l'œuvre se chargent alors réciproquement de sens au fil de la lecture. Cette focalisation autour d'une constellation de mots-clés mise en place par l'auteur est renforcée par la postface thématique de F. Ricard. Celui-ci propose à chaque fois une approche critique du texte kundérien à partir de quelques mots-thèmes. C'est ainsi que la postface de *L'Insoutenable légèreté de l'être* s'intitule « L'Idylle et l'idylle », thème qui se déploie au sein du roman et qui constitue également une des entrées du dictionnaire personnel de Kundera présenté dans *L'Art du roman*. La pièce de théâtre *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes* se distingue des autres œuvres de Kundera à cet égard. L'étude du titre est révélatrice de ce changement. Au lieu de choisir un titre thématique qui aurait mis en lumière une des possibilités humaines explorées par l'œuvre, Kundera propose un titre en trois parties. Le titre, *Jacques et son maître*, est un titre thématique qui ne nous éclaire pas sur les thématiques abordées par l'œuvre, mais nous présente les héros éponymes et inscrit l'œuvre dans une filiation culturelle et littéraire avec le roman de Diderot. Le sous-titre, *hommage à Denis Diderot en trois actes*, est un sous-titre rhématique qui donne au lecteur une double indication générique. La filiation littéraire établie par le titre est confirmée, ce qui rend sensible le lecteur aux phénomènes de transtextualité qui parcourt la pièce de théâtre. L'expression « en trois actes » est une synecdoque qui désigne le genre théâtral. L'accent est ainsi mis, par le biais du titre, sur les techniques d'écriture propres à cette œuvre que sont l'hypertextualité, la transmodalisation et l'art

de la variation. La lecture de la table des matières nous confirme cette orientation de l'œuvre puisque trois des quatre textes de l'appareil péritextuel, dont la postface de F. Ricard, portent sur un procédé scriptural. Des liens étroits se tissent ainsi entre le péritexte et la poétique de Kundera, ce qui tend à souligner l'importance de ces énoncés verbaux dans l'analyse d'une œuvre kundérienne. Bien que Kundera lie la recherche des possibles de l'existence et celle des possibles de l'écriture, le choix des titres met en valeur une de ces deux recherches. Kundera semble nous inviter dans *Jacques et son maître* à être attentifs aux découvertes scripturales contenues dans cette œuvre et plus particulièrement à l'art de la variation.

La deuxième catégorie regroupe les éléments du péritexte qui inscrivent dans les marges de l'œuvre la question de la transformation d'un texte, que ce soit par le biais de la traduction, de l'adaptation ou de la variation. Cette question apparaît comme un des axes majeurs de la réflexion de Kundera. Au fil de ses œuvres, celui-ci revient régulièrement sur ces diverses pratiques. Cela est particulièrement visible dans la sixième partie de *L'Art du roman* qui est consacrée au dictionnaire personnel que Kundera a créé après avoir repris la traduction de chacun de ses ouvrages dans les langues étrangères qu'il maîtrise. Des réflexions sur la pratique de la traduction, celle du *rewriting* ou encore de l'adaptation s'y entremêlent. Chaque nouvelle réflexion permet à Kundera d'approfondir sa pensée. Certains énoncés péritextuels reflètent cette préoccupation de Kundera. Ces éléments se trouvent principalement sur la page de titre, considérée comme la source officielle des éléments bibliographiques. Le nom du traducteur et la langue d'origine sont mentionnés à cet endroit, ainsi que sur la quatrième de couverture. Vient ensuite, sur la page de titre, la mention d'édition qui prend souvent la forme « édition revue par l'auteur ». Au dos de la page de titre apparaissent le titre original ainsi que la mention « Toute adaptation, sous quelque forme que ce soit, est interdite. » Bien que ces éléments péritextuels relèvent plus du respect de normes éditoriales que d'une volonté de l'auteur, et, qu'étant donné leur place et leur statut, ils soient peu lus, il me semble intéressant de constater qu'au sein d'un péritexte plutôt restreint se dégage un réseau d'énoncés verbaux portant sur la question de la transformation du texte. *Jacques et son maître* se distingue des autres œuvres de Kundera par la place qu'elle accorde à ces opérations de transformation que sont l'adaptation, la variation ou le *rewriting*. Cette question sort des marges de l'œuvre pour acquérir une visibilité au sein de l'instance préfacielle : Kundera et F. Ricard développent une pensée critique sur ce sujet. L'étude de cette deuxième catégorie

d'éléments péritextuels met ainsi en lumière la manière dont un des axes majeurs de la réflexion kundérienne transparaît au sein du péritexte. Dans *Jacques et son maître*, ces éléments acquièrent ampleur et profondeur, ce qui tend à inscrire le péritexte de cette œuvre au sein de notre étude sur la poétique de la variation kundérienne.

La troisième catégorie concerne un unique élément péritextuel : la biographie de l'auteur. Celle-ci n'apparaît que dans certaines œuvres romanesques. Placée entre la page de titre et la table des matières, elle est composée de deux phrases brèves : « Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France. » Malgré le caractère concis de cette biographie, de nombreux jeux d'échos retentissent, notamment avec la réflexion kundérienne sur l'identité qui traverse plusieurs de ses œuvres. C'est ainsi que la notion de biographie se retrouve dans un des essais romanesques de *L'Immortalité*. À partir de l'histoire de Rubens, Kundera développe une réflexion sur la notion d'épisode. Malgré leur importance dans la vie d'un individu, le romancier constate que ce qui est considéré comme épisodique ne peut faire partie d'une biographie.

> Biographie : suite d'événements que nous estimons importants pour notre vie. Mais qu'est-ce qui est important et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Faute de le savoir (et l'idée ne nous vient même pas de nous poser une question aussi simple et aussi bête), nous acceptons comme important ce qui apparaît comme tel aux autres, par exemple à l'employeur qui nous fait remplir un questionnaire : date de naissance, profession des parents, niveau d'études, fonctions exercées, domiciles successifs (appartenance éventuelle au parti communiste, ajoutait-on dans ma vieille patrie), mariages, divorces, date de naissance des enfants, succès, échecs. C'est affreux, mais c'est ainsi : nous avons appris à regarder notre propre vie par les yeux des questionnaires administratifs ou policiers.
> (*IM*, p. 448)

Kundera met en doute l'objectivité et la valeur des biographies. Comme le souligne Kvetoslav Chvatik, Kundera a conscience qu'« elles sont avant tout des textes et par conséquent forcément des choix et des interprétations qui dépendent de l'optique de celui qui écrit, à son tour marqué par un environnement personnel et social qui se modifie avec le temps[72]. » L'importance des notions d'identité et de biographie dans l'œuvre kundérienne nous amène à penser que celle qui apparaît dans certaines de ses œuvres a été, si ce n'est rédigée, du moins validée, par Kundera. Le choix de Kundera de réduire sa biographie à un nom, une date et deux pays n'est pas sans conséquence sur la réception de son œuvre. C'est ainsi que nous voyons de nombreux critiques prendre

[72] K. Chvatik. *Op. cit.*, p. 31.

comme point de départ de leur étude la division de l'œuvre de Kundera en deux cycles : le cycle tchèque et le cycle français. Bien que cette biographie n'apparaisse pas dans le péritexte de *Jacques et son maître*, l'instance préfacielle de la pièce de théâtre accorde une grande place aux éléments biographiques. En témoignent les multiples récits autobiographiques qui ponctuent les textes de l'instance préfacielle auctoriale. La première phrase de l'*Introduction à une variation* est représentative de cette inscription du biographique au sein de l'instance préfacielle : « Quand les Russes ont occupé, en 1968, mon petit pays, tous mes livres ont été interdits et, d'un coup, je n'ai plus eu aucune possibilité légale de gagner ma vie. » (*J*, p. 9) La juxtaposition de dates et de lieux, qui caractérise la biographie de l'auteur dans certains romans de Kundera, se retrouve dans *Jacques et son maître* sous une nouvelle forme. La date et le lieu de rédaction sont indiqués à la fin de chaque texte, qu'il soit auctorial ou allographe : *Paris, juillet 1981* ; *Prague, juillet 1971* ; *Montréal, novembre 1981* ; *1993* ; *Paris, août 1998*. De la même manière qu'un thème peut-être repris et approfondi d'un chapitre à l'autre, d'une œuvre à l'autre, un élément péritextuel peut faire l'objet de variations. L'importance des énoncés verbaux liés à la biographie de l'auteur peut être vue comme la volonté de Kundera de souligner le fait que cette pièce n'est pas une adaptation mais sa propre œuvre, sa propre variation, en somme une œuvre personnelle. Cette signature symbolique que constitue l'indication du lieu et de la date de rédaction ancre l'œuvre au cœur de la seconde moitié du XX^{e} siècle, ce qui rend plus sensible le pont qui s'établit lors de la lecture entre le XVIII^{e} et le XX^{e} siècle. L'étude de cette troisième catégorie d'éléments péritextuels contribue ainsi à mettre en lumière les dialogues entre deux auteurs et deux siècles qui sont au fondement de l'écriture de *Jacques et son maître*.

La quatrième et dernière catégorie concerne les éléments péritextuels présents sur la quatrième de couverture. Celle-ci est un lieu de communication privilégiée entre l'auteur ou l'éditeur et le lecteur. Dans une enquête intitulée *Les livres vus de dos*[73], G. Genette répond à une interview sur cet élément particulier du péritexte. La quatrième de couverture présente deux fonctions complémentaires : la valorisation de l'ouvrage et un rôle informatif, ce qui en fait un élément majeur du péritexte. La rédaction de la quatrième de couverture nécessite un véritable savoir-faire et, selon lui, l'auteur reste le mieux placé pour parler de son œuvre. Malgré la parution des œuvres de Kundera dans la même collection, nous ne pouvons pas établir une quatrième de couverture type. Pour

[73] D. Bermond. Les Livres vus de dos. *Lire*. [En ligne] 2002 [consulté le 25 avril 2009]. Disponible sur : www.lire.fr/enquete.asp/idC=43021

la majorité des œuvres, la quatrième de couverture est composée d'un extrait de l'œuvre. Cela permet à la fois de donner au lecteur un aperçu de l'atmosphère de l'œuvre et de mettre en lumière un des mots-thèmes qui est défini, exploré, analysé. Quelques œuvres se démarquent toutefois de ce modèle. C'est ainsi que *L'Identité* propose au lecteur un extrait de la postface de F. Ricard. Ce choix renforce le poids donné à la postface allographe et, par la même, à la dimension réflexive et essayistique de l'œuvre. Quant à *L'Immortalité,* ce roman présente la quatrième de couverture la plus originale puisque celle-ci est composée du sommaire de l'œuvre. De ce sommaire transparaissent à la fois l'art de la composition, la technique de la variation et les thématiques abordées dans cette œuvre. La quatrième de couverture de *Jacques et son maître* est composée d'un texte informatif composé de trois paragraphes. Le premier expose les raisons de l'attachement de Kundera à l'œuvre de Diderot, le deuxième revient sur la distinction entre adaptation et variation et le caractère personnel de cette œuvre, et le troisième présente les différents textes qui composent l'instance préfacielle. Bien que ce texte ne soit pas extrait de l'instance préfacielle, il ne cesse d'entrer en résonance avec celle-ci. Voici le premier paragraphe.

> *Jacques le Fataliste* est l'un des romans que j'aime le plus ; tout y est humour, tout y est jeu ; tout y est liberté et plaisir de la forme ; c'est pourquoi ais-je dit dans *L'art du roman, « en France ce livre est scandaleusement sous-estimé : il concentre tout ce que la France a perdu et refuse de retrouver ».*

La première partie de ce paragraphe nous renvoie à la mise en abyme de Kundera qui, dans le quatrième chapitre de l'*Introduction à une variation,* souligne l'inclination du romancier pour l'œuvre de Diderot. « Ému par cette comparaison, j'ai répété ensuite, avec un empressement un peu enfantin, que j'aimais le XVIII^{e} siècle. À vrai dire, je n'aime pas tellement le XVIII^{e} siècle, j'aime Diderot. Et pour être encore plus sincère : j'aime ses romans. Et encore plus exactement : j'aime *Jacques le Fataliste*. » (*J*, p. 14) La deuxième partie de ce paragraphe fait écho à l'analyse du roman *Tristram Shandy* de Sterne que propose Kundera dans le cinquième chapitre de l'*Introduction*. Cette analyse met en lumière les possibilités ludiques contenues dans ce roman : « *tout* est mis en question, *tout* est mis en doute, *tout* est jeu, *tout* est divertissement (sans avoir honte de se divertir), et ce avec *toutes* les conséquences que cela implique pour la forme du roman. » (*J*, p. 17) Nous retrouvons dans ce passage l'association de la dimension ludique du roman et de son renouvellement formel. La troisième partie de ce paragraphe est une citation de l'essai *L'Art du roman*. Cela nous rappelle à la fois l'insertion d'un extrait des *Testaments trahis* au cœur de l'instance préfacielle et une réflexion similaire

de Kundera qui prend place dans la *Note de l'auteur* selon laquelle « *Jacques le Fataliste* est étonnamment sous-estimé dans sa patrie de même que toute la tradition rabelaisienne à laquelle il est redevable. » (*J*, p. 136-137) Cette analyse montre la manière dont un jeu d'échos s'établit entre les différents énoncés péritextuels. Kundera a choisi de mettre en lumière au sein de la quatrième de couverture des éléments qui conduisent le lecteur vers la réflexion théorique qui entoure le texte dramatique, comme si texte dramatique et instance préfacielle étaient à la fois complémentaires et indissociables.

L'étude comparative du péritexte dans l'œuvre de Kundera permet ainsi de mettre en lumière le lien étroit qui unit le péritexte et la poétique kundérienne. Art de la variation et découverte des possibilités de l'existence, réflexion sur les actes de transformation d'un texte, ou questionnement sur l'identité et la figure de l'auteur, le péritexte est un espace textuel en marge du Texte qui nous parle déjà de celui-ci et de la manière dont l'auteur perçoit son œuvre et le travail d'écrivain. Outre les spécificités du péritexte de *Jacques et son maître* que nous venons d'étudier, celui-ci se distingue des autres œuvres par le développement de l'instance préfacielle.

b. Étude de l'instance préfacielle de *Jacques et son maître* : autonomisation et textualisation

Jacques et son maître se distingue des autres œuvres de Kundera par l'importance de l'instance préfacielle. Conformément à la terminologie établie par G. Genette dans *Seuils*, nous utiliserons le terme « préface » pour parler de « tout espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède[74]. » À la postface relativement habituelle de F. Ricard s'ajoutent trois autres textes de Kundera. Avant d'analyser cette instance préfacielle, il me semble nécessaire de retracer son historique. En effet, le péritexte de cette œuvre a évolué de manière significative au fil des éditions. Selon les indications portées à la fin de la pièce, Kundera a terminé la rédaction du texte théâtral en juillet 1971. « En 1972, le jeune metteur en scène français Georges Werler est allé

[74] G. Genette. *Seuils.* p. 150.

voir Milan Kundera à Prague et a emporté en fraude à Paris le manuscrit de sa pièce[75] ». Ce n'est toutefois qu'en septembre 1981 que la première édition de l'œuvre paraît et que celle-ci est représentée sur une scène de théâtre sous le nom de son auteur. Cette première édition, publiée chez Gallimard dans la collection « Le Manteau d'Arlequin », présente une instance préfacielle composée seulement de l'*Introduction à une variation*. Cette préface, rédigée en juillet 1981, est décrite sur la quatrième de couverture de cette même édition comme « une réflexion de l'auteur sur l'art du roman, sur Sterne et Diderot, sur la technique des variations et sur sa pièce. » Une correspondance s'établit ainsi entre les quatrièmes de couverture de la collection « Le Manteau d'Arlequin » et celle de la collection « Folio » : toutes deux se terminent par une présentation du péritexte qui entoure la pièce de théâtre. En 1984, une nouvelle édition de l'œuvre paraît dans la même collection. Une postface de F. Ricard, *Variations sur l'art de la variation,* est ajoutée. En 1998, la pièce de théâtre est rééditée dans une autre collection de la maison d'édition Gallimard : « Folio ». L'instance préfacielle s'enrichit d'un extrait des *Testaments trahis* intitulé *Transcription ludique* et d'une *Note de l'auteur sur l'histoire de la pièce*. Ce survol historique des différentes éditions de la pièce de théâtre met en lumière le mouvement d'amplification de l'instance préfacielle. Chaque nouvelle édition voit une augmentation du péritexte. Bien que le paratexte soit un élément du livre soumis à de nombreuses modifications, contrairement au texte d'une œuvre qui est, sauf indication contraire, identique d'une édition à l'autre, cette multiplication constante de l'instance préfacielle nous amène à nous interroger sur sa fonction et ses enjeux au sein de l'œuvre, d'autant plus qu'elle possède un statut particulier dans l'œuvre théâtrale.

Comme le note G. Genette dans son ouvrage *Seuils*, « le contrat générique est constitué par l'ensemble du paratexte, et plus largement par la relation entre texte et paratexte[76] ». Alors que Kundera inscrit au cœur même de son titre le genre théâtral dont relève l'œuvre, le déploiement de l'instance préfacielle ne cesse de battre en brèche ce contrat générique. Les divers textes de l'instance préfacielle créent un espace discursif autour du texte théâtral qui tend à constituer l'œuvre en réflexion sur l'art de la variation. Cette réflexion se déploierait autour de deux pôles : un texte théorique composé de plusieurs chapitres et une mise en application théâtrale. Plusieurs éléments, au niveau de la préface, concourent à ce brouillage des genres entre théâtre et essai.

[75] M. Kundera. *Jacques et son maître*. Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1981. Quatrième de couverture.
[76] G. Genette. *Op. cit.*, p. 42.

Tout d'abord, la préface théâtrale possède un statut paradoxal puisque son texte n'est pas destiné à la représentation. Compte-tenu du caractère fonctionnel du péritexte, la présence d'une instance préfacielle peut avoir une répercussion notable sur la manière dont lecteur et spectateur vont recevoir, comprendre et interpréter l'œuvre. Alors que le texte vu sera enrichi par la mise en scène, le texte lu le sera par l'instance préfacielle. En multipliant les textes de l'instance préfacielle, Kundera semble donner la primauté au texte lu. Cette hypothèse est attestée par l'auteur lui-même, sous un autre angle d'approche toutefois.

> Quand j'ai compris l'inébranlable désinvolture des hommes de théâtre à l'égard des textes dramatiques, j'ai souhaité à ma pièce plutôt des lecteurs que des spectateurs. Je n'ai plus accordé mon autorisation qu'aux théâtres d'amateurs […] ou aux théâtres professionnels pauvres. Dans le manque de moyens financiers je vois la garantie que la mise en scène sera au moins simple.
> (*J*, p. 137-138)

La position de Kundera par rapport au genre théâtral apparaît ici dans toute son ambiguïté : il choisit d'écrire un texte dramatique pour rendre hommage à l'art du roman et la découverte de certaines mises en scène l'amène à donner la priorité au texte et non à la représentation. Sa focalisation sur la réception des œuvres conduit ainsi Kundera à rendre incertain le statut générique de *Jacques et son maître*. Ce statut générique est d'autant plus ambigu que l'instance préfacielle entraîne la concentration, autour du texte théâtral, de discours en prose qui occupent proportionnellement un cinquième de l'œuvre. Bien que le discours en prose soit utilisé dans la majorité des préfaces, il aurait été possible de choisir une autre forme discursive comme le dialogue. Ce contraste entre un discours réflexif en prose qui s'ancre au cœur du XX^{e} siècle et de la vie de Kundera et un texte théâtral dialogique dont l'action se situe au XVIII^{e} siècle me semble d'autant plus intéressant que Kundera ne cesse d'explorer au cours de l'œuvre différentes frontières. La multiplication des discours essayistiques sur et autour de l'œuvre théâtrale nous amène à interroger le statut fictionnel de l'œuvre. G. Genette montre qu'il est rare que coexistent plusieurs préfaces au sein d'un texte de fiction, alors que ce n'est pas le cas « pour les œuvres théoriques ou critiques, qui permettent […] un partage significatif des discours préfaciels[77]. » La présence de quatre préfaces entraîne une oscillation de l'œuvre littéraire entre texte dramatique fictionnel et essai critique sur l'art de la variation. Ce glissement de l'œuvre vers la frontière de l'essai est développé par G. Genette à propos de la préface allographe : « Reste que la dimension critique et

[77] *Ibid.* p. 243.

théorique de la préface allographe l'entraîne manifestement vers la frontière qui sépare (ou plutôt vers l'absence de frontière qui ne sépare pas nettement), le paratexte du métatexte, et plus concrètement la préface de l'essai critique[78]. » Dans *Jacques et son maître*, ce glissement ne concerne pas seulement le texte de F. Ricard, mais l'instance préfacielle dans son ensemble. Le premier facteur qui permet d'expliquer ce glissement générique qui tend à l'autonomisation du péritexte réside dans la question de l'emplacement des préfaces. Deux des quatre textes préfaciels possèdent un double emplacement : ils n'ont pas été spécifiquement écrits pour *Jacques et son maître* et ont été publiés auparavant. C'est ainsi que la postface de F. Ricard est une version révisée d'un article publié dans la revue *Liberté* en 1982[79] et *Transcription ludique* un fragment de l'essai *Les Testaments trahis*. Ces deux postfaces possèdent à la fois un emplacement original et une place dans *Jacques et son maître*. La présence de ces deux textes critiques à la fois renforce le caractère essayistique de l'instance préfacielle et ressort, d'une certaine manière, à l'art de la variation. En effet, comme le note G. Genette dans *Palimpsestes*, la première transformation d'une œuvre consiste à transposer son action dans un autre milieu. Bien que son analyse porte sur les œuvres fictionnelles, il me semble que le changement de contexte d'un texte critique modifie sa réception. Alors que le lecteur des *Testaments trahis* a choisi de lire un essai critique de Kundera, celui de *Jacques et son maître* pense lire un texte dramatique. Le second élément qui met en lumière ce glissement de la préface vers l'essai critique réside dans l'ouverture du champ artistique évoqué par l'auteur. Alors qu'habituellement l'instance préfacielle est centrée sur le texte qu'elle entoure, les différentes préfaces de *Jacques et son maître* ne cessent d'ouvrir l'œuvre à d'autres horizons artistiques. Des parallèles sont tracés entre cette pièce de théâtre et d'autres œuvres romanesques de Kundera telles que *Le Livre du rire et de l'oubli*. Les théories développées par Kundera sont illustrées par la description et l'analyse d'autres œuvres littéraires : *L'Idiot* de Dostoïevski, *Tristram Shandy* de Sterne, *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot, *Anna Karénine* de Tolstoï. L'ouverture de l'instance préfacielle se poursuit par un changement de domaine artistique : une réflexion autour de la technique de la variation en musique éclaire cette même réflexion dans le domaine de la littérature. Ces diverses analyses qui créent un lien entre musique et littérature font échos à celles que nous pouvons lire dans les essais de Kundera, ce qui contribue à l'ambivalence de l'instance préfacielle. Le péritexte

[78] *Ibid*. p. 249.
[79] *Liberté*, Montréal, janvier-février 1982, n° 139, p. 103-106.

apparaît ainsi de moins en moins comme un simple auxiliaire du texte : il tend à l'autonomisation et à la textualisation.

L'évolution significative de l'instance préfacielle au fil des éditions, le caractère paradoxal de la préface théâtrale, le glissement d'un texte d'information et de valorisation vers un texte de réflexion critique tend à autonomiser l'instance préfacielle de *Jacques et son maître*, à l'intégrer à l'exploration des frontières qui parcourt l'œuvre et de cette manière à l'élever au rang de Texte.

La pièce de théâtre *Jacques et son maître* se distingue des autres œuvres de Kundera par la manière dont elle intègre et utilise les différents éléments péritextuels à sa disposition. À travers cette œuvre, Kundera renouvelle son approche du péritexte. Et à travers sa nouvelle approche du péritexte, il renouvelle l'art de la variation

2. Préfaces et art de la variation

Une des caractéristiques de l'écriture kundérienne réside dans l'intégration à l'art du roman de la polyphonie. Signifiant étymologiquement « multiplicité de voix ou de sons », la polyphonie est un procédé en premier lieu musical qui consiste en la « superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques simultanées formant un ensemble homogène tout en conservant un intérêt propre[80]. » Ce procédé, appliqué à l'art romanesque, se manifeste dans l'œuvre kundérienne par la multiplication des voix narratives, l'entrelacement des histoires, la présence d'histoires rêvées ou d'histoires du passé et l'intégration de genres non-romanesques comme l'essai[81]. L'union du roman et de l'essai est une des spécificités de l'œuvre kundérienne. En cela, Kundera s'inscrit au cœur de la troisième mi-temps de l'histoire du roman européen qui se caractérise, sous l'impulsion de romanciers tels qu'Hermann Broch, Robert Musil ou Witold Gombrowicz, par l'alliance de « *l'appel de la fiction*[82] » et de celui de la pensée. Bertrand Vibert, dans son article *Milan Kundera : la fiction pensive*, s'intéresse aux relations qu'entretiennent le roman et l'essai dans l'œuvre de ce dernier. Une des conclusions de son étude est le fait que « roman et essai se situent dans une relation féconde et constante d'échange qui reconduit, au niveau des œuvres, celle qu'entretiennent le récit et l'essai au sein du roman. » Cette relation spécifique qui unit le récit et l'essai dans l'œuvre kundérienne, ainsi que le statut particulier du péritexte de *Jacques et son maître*, nous amènent à nous interroger sur le rôle de l'instance préfacielle au sein de l'œuvre et sur les liens qu'elle entretient avec le texte dramatique. Une lecture attentive des différentes préfaces de cette pièce de théâtre met en lumière le décloisonnement effectué par Kundera : le péritexte n'est pas un simple auxiliaire d'information et de valorisation du texte dramatique mais s'inscrit au cœur même de l'œuvre et participe au déploiement de l'art de la variation. Pour poursuivre plus avant cette réflexion, nous étudierons tout d'abord les caractéristiques scripturales des textes de l'instance préfacielle pour tenter de montrer que la même esthétique de la répétition et de la variation, étudiée précédemment dans le cadre du texte dramatique, est au cœur de l'instance préfacielle. La mise en valeur de la continuité esthétique et de l'homogénéisation scripturale entre l'instance préfacielle et le texte théâtral nous conduira dans un second temps à analyser les réseaux structurels d'échos qui se mettent

[80] M. Rogie. *Op. cit.*, p. 31.
[81] Tous les éléments cités sont développés dans l'œuvre de F. Ricard citée précédemment.
[82] J'emprunte l'expression à B. Vibert. « Milan Kundera : la fiction pensive ». *Les Temps Modernes*. Gallimard, novembre 2004/février 2005, n° 629, p. 111.

en place entre ces deux énoncés textuels. L'hypothèse qui guide notre analyse est que la préface de *Jacques et son maître* est déjà un texte littéraire qui fait partie de l'œuvre et contribue au déploiement et au renouvellement de l'art de la variation autour de trois pôles : la variation au sein de l'instance préfacielle, celle qui unit les préfaces et le texte théâtral et celle qui inscrit l'œuvre dans l'ensemble des œuvres kundériennes.

a. Écriture de la répétition et de la variation au sein de l'instance préfacielle

Alors même que Gérard Genette conclut son ouvrage *Seuils* sur le fait que « le paratexte n'est qu'un auxiliaire du texte, qu'un accessoire du texte », il me semble, à l'instar de Maria Cristina Pîrvu qui s'est intéressée au paratexte de l'œuvre de Michel Butor, que certains paratextes tendent à une certaine autonomie et perdent leur caractère secondaire pour devenir « eux-mêmes des textes à part entière[83]. » Les spécificités de l'instance préfacielle de *Jacques et son maître* nous invitent à porter sur ces textes une attention toute particulière. Le franchissement de ce seuil textuel, entre péritexte et texte, devient sensible lorsque nous nous intéressons à cette caractéristique de l'écriture kundérienne qu'est l'art de la variation. Le déploiement de cette technique scripturale dans des textes de statuts différents tend à montrer qu'un même travail d'écriture et de création est à l'œuvre dans la préface et le texte théâtral. L'étude de deux exemples nous permettra de comprendre à la fois comment la technique de la variation joue un rôle dans la composition et le développement de l'instance préfacielle et comment l'instance préfacielle offre à Kundera la possibilité de renouveler son approche de l'art de la variation.

Le premier apport de la technique de la variation se situe au niveau de la composition de l'œuvre. Une variation macro-structurelle parcourt l'ensemble de l'instance préfacielle, ce qui tend à structurer cette dernière en un ensemble homogène et à mettre en valeur certains mots-thèmes. Intéressons-nous à l'un de ces mots-thèmes : la musique. Ce thème transparaît dès la lecture des titres de chaque préface : *Introduction à une variation* ; *Variations sur l'art de la variation* ; *Transcription ludique* ; *Note de l'auteur sur l'histoire de la pièce*. Chaque titre préfaciel est caractérisé par un terme dont au moins une des acceptions est liée au domaine musical. C'est ainsi

[83] M. C. Pîrvu. « Quand le paratexte est texte. Et poésie. Analyse de cinq exemples extraits de l'œuvre de Michel Butor. » *Loxias*. [En ligne] 2008 [consulté le 25 avril 2009]. Disponible sur : http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2149.

que le terme « introduction » est utilisé depuis le XIX[e] siècle pour désigner un prélude musical, et plus particulièrement une section lente qui précède l'entrée d'un mouvement principal. La variation est un procédé avant tout musical qui a été transposé par Kundera dans l'art romanesque. Le terme « transcription » possède un sens spécifiquement musical qui désigne, au sens strict, la notation d'une œuvre musicale de tradition orale, la traduction d'une œuvre d'un système de notation dans un autre, d'une clé dans une autre, ou d'un instrument à un autre. Quant au terme « note », il est en premier lieu un terme du langage musical[84]. Le choix des titres met ainsi en lumière un des axes de réflexion de Kundera en ce qui concerne la technique de la variation : le lien entre musique et littérature. Bien que cette réflexion apparaisse dans le titre de chaque texte préfaciel, celle-ci n'est développée que dans la postface de F. Ricard et dans l'extrait des *Testaments trahis*. Il n'est pas anodin que le thème de la musique traverse l'instance préfacielle. Comme le rappelle K. Chvatik, la musique est « le premier langage artistique qu'il [Kundera] a parfaitement maîtrisé[85] ». Son intérêt pour la composition et l'aspect formel du roman découle de cette influence musicale. À travers la mise en lumière des liens qui unissent la musique et la littérature, Kundera nous invite à être attentifs à l'art de la variation et à l'exploration des frontières génériques. Comme le souligne B. Vibert, « la musique n'est pas seulement un modèle esthétique, elle est aussi un *thème* présent d'un bout à l'autre de l'œuvre, qu'il s'agisse des romans ou des essais[86]. » Souvenons-nous que l'essai *Les Testaments trahis* a obtenu le prix de la société des compositeurs américains pour le meilleur livre sur la musique en 1996, alors même qu'il est écrit sur la quatrième de couverture que « l'art du roman est le héros principal du livre ». Principe de composition, unité thématique, réflexions sur les possibles du roman à travers la musique, jeux de résonances avec d'autres œuvres kundériennes : l'art de la variation élève ainsi l'instance préfacielle au rang de texte littéraire.

Le deuxième apport de la technique de la variation réside dans sa contribution à la fonction de découverte et de connaissance du roman qui est fondée sur la révélation de la polysémie du langage et de la vie. Cette polysémie transparaît dans la multiplication des différentes acceptions d'une situation, d'un thème ou d'un motif. Alors que la préface est souvent un lieu textuel où se déploie une parole unique, Kundera ne sort pas

[84] Les définitions des termes « introduction », « transcription » et « note » sont extraites du *Dictionnaire historique de la langue* française. Sous la direction d'Alain Rey. Édition Dictionnaires Le Robert, 1992. 2 volumes.
[85] K. Chvatik. *Op. cit.*, p. 197.
[86] B. Vibert. *Op. cit.*, p. 127.

de ce « territoire où le jugement moral est suspendu » (*TT*, p. 14). Au fil des paragraphes, il revient sur ses affirmations pour les compléter, les nuancer ou même les contredire. Intéressons-nous à la genèse de la pièce de théâtre pour comprendre la manière dont l'art de la variation permet à Kundera d'inclure une esthétique de la relativité au sein d'un texte à tendance autobiographique et essayistique. Kundera revient à plusieurs reprises sur la genèse de la pièce de théâtre. Dans l'*Introduction à une variation*, il propose une première explication des facteurs qui l'ont conduit à l'écriture de cette œuvre.

> Quand la pesante irrationalité russe est tombée sur mon pays, j'ai éprouvé un besoin instinctif de respirer fortement l'esprit des Temps modernes occidentaux. Et il me semblait n'être concentré avec une telle densité nulle part autant que dans ce festin d'intelligence, d'humour et de fantaisie qu'est *Jacques le fataliste*. (*J*, p. 13)

Il revient sur ces raisons dans le fragment extrait des *Testaments trahis* et propose alors une autre explication.

> J'ai eu ma propre expérience de la transcription d'une œuvre du passé quand, au commencement des années soixante-dix, alors que j'étais encore à Prague, je me suis mis à écrire une variation théâtrale sur *Jacques le Fataliste*. Diderot étant pour moi l'incarnation de l'esprit libre, rationnel, critique, j'ai vécu alors mon affection pour lui comme une nostalgie de l'Occident (l'occupation russe de mon pays représentait à mes yeux une désoccidentalisation imposée). Mais les choses changent perpétuellement leur sens : aujourd'hui je dirais que Diderot incarnait pour moi le premier temps de l'art du roman et que ma pièce était l'exaltation de quelques principes familiers aux anciens romanciers, et qui, en même temps, m'étaient chers : 1) la liberté euphorique de la composition ; 2) le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques ; 3) le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant, de ces mêmes réflexions. (*J*, p. 132-133)

Le passage du temps, la reprise de son travail d'écrivain, la fin de l'invasion russe, sont autant d'éléments qui le conduisent à porter un nouveau regard sur la genèse de son œuvre. Le choix de juxtaposer différentes explications de la genèse de l'œuvre au sein de l'instance préfacielle, alors même qu'il aurait été possible de substituer un texte préfaciel à un autre, met en lumière le principe de relativité qui se déploie dans les œuvres de Kundera, notamment à travers l'utilisation de la technique de la variation. Ce retour sur la genèse de l'œuvre nous renvoie au roman *L'Ignorance* qui s'intéresse aux thèmes du présent et de l'avenir. À travers différents exemples, Kundera nous montre que les prévisions ne valent pas tant pour ce qu'elles disent de l'avenir mais pour ce qu'elles nous apprennent du présent. Chaque homme, chaque artiste vit le présent en

fonction de sa représentation de l'avenir. C'est pourquoi le sens d'une œuvre est redevable des prévisions de l'avenir.

> Skacel [poète tchèque] s'est-il trompé en parlant de trois cent ans ? Bien sûr que oui. Toutes les prévisions se trompent, c'est l'une des rares certitudes qui a été donnée à l'homme. Mais si elles se trompent, elles disent vrai sur ceux qui les énoncent, non pas sur leur avenir mais sur leur temps présent. Pendant ce que j'appelle leur première vingtennie (entre 1918 et 1938), les Tchèques ont pensé que leur République avait devant elle un infini. Ils se trompaient mais, justement parce qu'ils se trompaient, ils ont vécu ces années dans une joie qui a fait fleurir leurs arts comme jamais auparavant. (*IG*, p. 18-19)

Un jeu d'échos et de correspondances s'établit entre les différentes œuvres de Kundera qui s'éclairent mutuellement. Ce lien étroit qui se développe entre l'instance préfacielle et des œuvres romanesques ou essayistiques de Kundera contribue à élever les préfaces de *Jacques et son maître* au rang de texte littéraire.

L'instance préfacielle de *Jacques et son maître* est ainsi fondée sur une écriture de la répétition et de la variation. Principe de composition, source de relativité, exploration de la polysémie des thèmes et des situations : l'art de la variation inscrit la préface au sein de l'esthétique particulière qui est celle du texte dramatique. De la même manière que B. Vibert montre que « sur le plan du style, le même travail, la même esthétique sont à l'œuvre[87] » dans le roman et dans l'essai, nous venons de voir que les mêmes procédés scripturaux sont utilisés dans l'instance préfacielle et le texte théâtral. Le péritexte et le texte dramatique constituent alors deux ensembles homogènes et complémentaires de l'œuvre littéraire.

b. La création de réseaux structurels d'échos entre l'instance préfacielle et le texte théâtral

La polyphonie romanesque permet de faire coexister plusieurs lignes mélodiques de nature différente. L'instance préfacielle et le texte dramatique peuvent être analysés comme deux lignes mélodiques de *Jacques et son maître*, apportant chacune un éclairage particulier sur des thèmes qui traversent toute l'œuvre. Malgré leur séparation physique, dans l'espace du livre, et temporelle, dans le cours de la lecture, ces deux lignes mélodiques ne cessent de se croiser et de créer des réseaux d'échos. Parce que

[87] *Ibid.* p. 128-129.

l'art de la variation est un procédé à la fois compositionnel et thématique, les réseaux d'échos entre l'instance préfacielle et le texte dramatique sont multiples. Nous étudierons tout d'abord la manière dont la composition de ces deux parties fait entrer en résonance l'une avec l'autre. Cette première étude compositionnelle nous amènera à une étude thématique. Nous analyserons alors trois exemples qui nous permettront de comprendre la manière dont une écriture de la répétition et de la variation se déploie entre les deux textes. Nous terminerons par une étude de l'exploration de la frontière qui sépare le récit et l'essai : alors que le texte théâtral intègre des réflexions essayistiques, le texte théorique tend vers une fictionalisation.

L'art de la composition occupe une place centrale dans l'œuvre kundérienne. L'importance de la composition et son attachement à l'art musical amènent Kundera à intégrer au roman la question du tempo. Le tempo est « déterminé par le rapport entre la longueur d'une partie » et le nombre de chapitres qu'elle contient » ainsi que « la durée "réelle" de l'événement raconté. » (*AR*, p. 108-109) Cet aspect de la composition joue un rôle majeur dans l'organisation du texte théâtral, comme en témoigne la didascalie initiale. Kundera revient sur la mise en scène de Nicolas Briançon pour souligner la justesse de la représentation.

> Dans l'excellente mise en scène de Nicolas Briançon (Paris 1998-1999) il n'y a pas d'interruption, pourtant, comme dans un concerto en trois mouvements, les actes sont nettement différenciés par l'atmosphère et le tempo : premier acte, *allegro* ; deuxième acte, à l'auberge, *vivace*, brouhaha, ivresse, rires ; puis l'auberge disparaît et sur scène ne restent que deux vagabonds esseulés : *lento* de l'acte final. (*J*, p. 30)

Alors que la pièce de théâtre est composée de trois actes, l'instance préfacielle se divise en quatre textes dont l'un précède la pièce et les trois autres la suivent. Malgré les différences génériques et compositionnelles qui séparent ces deux parties de l'œuvre, il me semble qu'une même structure rythmique rapproche ces deux énoncés textuels. De la même manière que le tempo de la pièce ralentit au fil des actes, passant d'*allegro* puis *vivace* à *lento*, le nombre de pages de chaque texte préfaciel, ainsi que le nombre de chapitres qui le découpe, diminuent. Un parallèle rythmique s'établit alors entre le texte dramatique et l'instance préfacielle qui l'entoure. Le déploiement de deux lignes mélodiques fondées sur une même structure rythmique qui s'entrecroisent nous ramène au procédé musical du canon. Le canon est une composition musicale dans laquelle une voix, introduisant une mélodie qui correspond au sujet, est reprise après un certain

nombre de mesures par une seconde voix, note pour note, dans la même tonalité ou dans une tonalité différente. Considérons l'instance préfacielle comme la ligne mélodique A et le texte théâtral comme la ligne mélodique B. L'œuvre débute par la ligne mélodique A qui présente un tempo rapide puisque cette préface est composée d'une succession de courts chapitres. Cette ligne mélodique introduit de nombreux thèmes qui parcourent l'œuvre. À la fin du premier mouvement de la ligne mélodique A, la ligne mélodique B s'élève sur un rythme semblable. Cette ligne mélodique, formée de trois mouvements, se développe d'un seul tenant mais sur des rythmes différents. Lorsque cette seconde ligne mélodique s'achève, la ligne mélodique A réapparaît et rejoue cette progression rythmique qui ralentit. C'est ainsi que la deuxième préface est encore divisée en quelques chapitres alors que les deux dernières ne le sont pas. La composition de l'œuvre joue ainsi sur la reprise d'une même composition rythmique se déployant au sein de deux mélodies qui s'entremêlent. La prise en compte de l'instance préfacielle permet de mettre à jour une structure compositionnelle complexe qui utilise aussi bien la technique de la répétition et de la variation que celle de la polyphonie ou du canon.

Des réseaux structurels d'échos se mettent en place entre l'instance préfacielle et le texte dramatique au niveau thématique. Outre les multiples variations qui se développent, soit au sein du texte dramatique, soit au sein de l'instance préfacielle, des jeux d'échos entre ces deux parties structurent l'œuvre. Intéressons-nous au thème du sentiment qui apparaît dès le premier chapitre de l'*Introduction à une variation*. Kundera propose une analyse subjective de *L'Idiot* de Dostoïevski dans laquelle il explique son aversion pour cette œuvre. « Cet univers de gestes excessifs, de profondeurs obscures, de sentimentalité agressive me répugnait. » (*J*, p. 9) Dans le deuxième chapitre de l'*Introduction*, Kundera s'interroge sur sa réaction et reprend son analyse pour la compléter. « Ce qui m'irritait chez Dostoïevski, c'était le *climat* de ses livres ; l'univers où tout devient sentiment ; autrement dit : où le sentiment est élevé au rang de valeur et de vérité. » (*J*, p. 10) En revenant sur sa première analyse, Kundera tente de trouver la définition la plus juste de l'œuvre de Dostoïevski pour exposer les raisons de son rejet. Kundera nous propose trois définitions qui se développent à partir d'une écriture de la répétition et de la variation. Kundera nous présente une pensée en travail qui ne cesse de revenir sur les éléments qu'elle a mis en place précédemment. Ce cheminement de pensée nous renvoie à l'exploration par Kundera du code existentiel de ses personnages. Souvenons-nous de ce passage de *L'Art du roman* dans lequel Kundera explique la manière dont il examine attentivement chaque mot-thème d'un personnage

pour parvenir à la définition adéquate. « Vous voyez, je ne vous montre pas ce qui se passe dans la tête de Jaromil, je montre plutôt ce qui se passe dans ma propre tête : j'observe longuement mon Jaromil, et je tâche de m'approcher, pas à pas, du cœur de son attitude, pour la comprendre, la dénommer, la saisir. » (*AR*, p. 44) Le thème du sentiment, qui traverse l'instance préfacielle, se retrouve également mis en scène dans le texte dramatique. La critique d'un certain rapport au sentiment transparaît dans le premier acte de la pièce. Jacques raconte à son maître la façon dont il a perdu son pucelage avec Justine.

> LE MAÎTRE : Jacques, vous êtes un barbare et vous avez un cœur de pierre.
> JACQUES, *descendant les marches et très sérieusement* : Non, Monsieur, non. J'ai de la sensibilité. Mais je la garde pour une meilleure occasion. Ceux qui gaspillent leur sensibilité à tort et à travers n'en ont plus quand il faut en avoir. (*J*, p. 48)

La réplique du maître interrompt le récit de l'histoire des amours de Jacques. La didascalie souligne l'importance des paroles de Jacques. Ce passage fait directement écho au troisième chapitre de l'*Introduction* dans lequel Kundera écrit : « La sensibilité est indispensable à l'homme, mais elle devient redoutable dès le moment où elle se considère comme une valeur, comme un critère de la vérité, comme la justification d'un comportement. » (*J*, p. 11-12) Certains mots-thèmes se déploient au sein de l'instance préfacielle et du texte dramatique. Ces réflexions structurent alors l'œuvre entière et permettent de découvrir la polysémie de ces thèmes. L'art de la variation continue de se déployer puisque l'œuvre *Jacques et son maître*, composée d'une fable théâtrale et d'une réflexion essayistique, s'inscrit au cœur d'une pensée qui traverse l'ensemble de l'œuvre kundérienne. C'est ainsi qu'une réflexion sur la notion de sentiment parcourt le roman *L'Immortalité*. La quatrième partie de cette œuvre romanesque s'intéresse à ce que Kundera nomme *l'homo sentimentalis*. Celui-ci est décrit « non pas comme une personne qui éprouve des sentiments (car nous sommes tous capables d'en éprouver) mais comme une personne qui les a érigés en valeurs. » (*IM*, p. 289) Un jeu d'échos s'établit alors entre les deux œuvres. Celui-ci n'apparaît pas dans la seule définition du sentiment, mais également dans l'approche historique de cette notion. Voici ce que Kundera écrit dans le troisième chapitre de l'*Introduction*.

> L'histoire de la société chrétienne est une école millénaire de sensibilité […]. Mais à partir de la Renaissance, la sensibilité occidentale a été équilibrée par un esprit complémentaire : celui de la raison et du doute, du jeu et de la relativité des choses humaines. C'est alors que l'Occident entre dans sa plénitude.

> Dans son célèbre discours à Harvard, Soljenitsyne a situé le commencement de la crise de l'Occident juste à cette époque de la Renaissance. C'est la Russie, en tant que civilisation particulière, qui s'exprime et se révèle dans ce jugement ; en effet, son histoire se distingue de celle de l'Occident précisément par l'absence de Renaissance et de l'esprit qui en résulta. C'est pourquoi la mentalité russe connaît un autre rapport entre la rationalité et la sensibilité ; dans cet autre rapport se trouve le fameux mystère de l'âme russe (de sa profondeur ainsi que de sa brutalité). (*J*, p. 12-13)

Voici maintenant ce qu'il écrit dans *L'Immortalité*. La quatrième partie de l'œuvre débute par les témoignages de Rainer Maria Rilke, Romain Rolland et Paul Eluard, à l'encontre de Goethe au sujet de l'affaire Bettina von Arnim. Kundera établit un parallèle entre la prise de position de Rilke concernant cette affaire et son admiration pour la Russie.

> Il est significatif que Rilke, admirateur de Bettina, ait admiré aussi la Russie, au point de la considérer pendant quelque temps comme sa patrie spirituelle. Car la Russie est, par excellence, le pays de la sentimentalité chrétienne. Elle a été préservée du rationalisme de la scolastique médiévale, elle n'a pas connu la Renaissance. Les Temps modernes, fondés sur la pensée critique cartésienne, l'ont atteinte avec un ou deux siècles de retard. L'homo sentimentalis n'a donc pas trouvé en Russie de contrepoids suffisant et il y est devenu sa propre hyperbole, que l'on appelle communément l'âme slave. (*IM*, p. 296)

Nous retrouvons dans les deux extraits les mêmes jalons : la chrétienté, le rationalisme, la Renaissance, la particularité de l'âme russe ou slave. Par le biais d'une écriture de la répétition et de la variation, Kundera met ainsi en place des jeux de correspondances entre le texte théâtral, l'instance préfacielle de *Jacques et son maître* et les autres œuvres de Kundera. L'analyse de cet exemple met ainsi en lumière ce que B. Vibert nomme « la continuité des préoccupations de l'auteur[88] ».

Alors que dans l'exemple précédent, Kundera reprend un même mot-thème, celui du sentiment, pour montrer à la fois la polysémie de ce thème et la place qu'il occupe dans la pensée kundérienne, il reprend parfois certains mots-thèmes et les examine non plus en tant que thème mais en tant que situation. L'étude d'un exemple nous permettra de comprendre cette approche particulière de la technique de la variation. Le quatrième chapitre de l'*Introduction à une variation* commence par une définition que Kundera donne de lui-même : « Si je devais me définir, je dirais que je suis un hédoniste piégé dans un monde politisé à l'extrême. » (*J*, p. 13-14) L'utilisation de l'expression « piégé dans un monde » nous renvoie à l'entretien du romancier avec Christian Salmon qui se

[88] *Ibid.* p. 125.

trouve dans la deuxième partie de *L'Art du roman*. Lors de cet entretien, Kundera s'intéresse à la manière dont les romans se penchent sur l'énigme du moi. Selon lui, l'histoire du roman européen peut être analysée selon la façon dont les romanciers ont abordé cette question. C'est ainsi que les romanciers de la première période ont cherché à saisir le moi à travers l'action de leurs personnages. Permettant aux personnages de se distinguer les uns des autres et de devenir de cette manière un individu, l'action apparaît « comme l'autoportrait de celui qui agit. » (*AR*, p. 36) La seconde veine de cette période a mis en avant « le caractère paradoxal de l'action » : le personnage tente en vain de montrer qui il est en agissant mais l'image qui apparaît à la suite de son action ne lui correspond pas. Cette découverte du paradoxe de l'action entraîne l'apparition de la deuxième période qui se définit par le passage « du monde visible de l'action » à celui « invisible de la vie intérieure. » L'exploration de la vie intérieure amène la découverte d'un nouveau paradoxe : plus le romancier se penche sur la vie intérieure de ses personnages et plus le moi et son unicité lui échappent. Ce paradoxe amène l'émergence d'une troisième période dans laquelle le romancier explore « ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde. » (*AR*, p. 39) Le romancier ne cherche plus à déterminer ce qui est à l'origine du comportement d'un homme mais il s'interroge sur les possibilités que possèdent encore l'homme puisqu'il vit dans un monde où le poids des « déterminations extérieures » est supérieur à celui des « mobiles intérieurs ». La définition que Kundera donne de lui-même entre en résonance avec la manière dont les romanciers de la troisième période conçoivent le personnage. Le thème du piège n'est pas développé en tant que tel dans *Jacques et son maître*. Il me semble pourtant que la définition que donne Kundera de lui-même nous rend attentifs, si nous connaissons son approche historique de la notion de personnage, à la notion de piège. Cette notion perd son statut de mot-thème pour acquérir dans le texte théâtral celui de situation. Bien que Kundera souligne que le thème de l'amour est celui qui lie les trois histoires retenues, celles-ci peuvent être également analysées sous l'angle du piège. Ces trois histoires d'amour mettent toutes en scène une machination et une trahison : le chevalier de Saint-Ouen et Agathe tendent au maître un piège dans lequel il tombe, Jacques manipule Bigre le Père, Bigre le Fils et Justine pour parvenir à ses fins, et M^{me} de La Pommeraye monte toute une mise en scène pour piéger le marquis des Arcis. Alors que nous ne comprenions pas pourquoi Kundera n'avait pas intégré la fable de la Gaine et du Coutelet à la composition de l'œuvre dans ses réflexions, nous pouvons à présent émettre l'hypothèse que cette fable n'est pas recensée comme une des histoires de l'œuvre parce qu'elle ne comporte pas cette catégorie existentielle qui est explorée par

les autres histoires : le piège. Kundera explore ainsi une catégorie existentielle centrale dans son œuvre qui n'est pas mise en valeur par le texte théâtral ou l'instance préfacielle, mais par la technique de la variation. Kundera explore la frontière qui sépare les différentes catégories à travers lesquelles la technique de la variation se déploie : l'art de la variation ne cesse de se renouveler dans cette œuvre.

Une autre manifestation de la création de réseaux structurels d'échos entre le péritexte et le texte dramatique réside dans la reprise exacte, au sein de l'instance préfacielle, de répliques théâtrales. Bien que ce procédé scriptural n'apparaisse que trois fois au cours de l'œuvre, il joue un rôle important dans la recherche des possibilités de renouvellement de la technique de la variation et dans l'intégration du péritexte à l'œuvre littéraire. La première apparition d'une réplique théâtrale se situe dans le septième chapitre de l'*Introduction à une variation* dans lequel Kundera s'intéresse aux différentes pratiques de transformation d'un texte : adaptation, variation, *rewriting* ou réécriture. Comme nous l'avons vu précédemment, ces réflexions traversent de nombreuses œuvres de Kundera et occupent une place centrale dans *Jacques et son maître*. Kundera conclut le chapitre préfaciel consacré à cette question sur une réplique du maître extraite du texte théâtral.

> Pourquoi m'étendre sur tout cela ? Parce que je veux m'exclamer avec le maître de Jacques : « Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire ce qui a été écrit ! Qu'ils soient châtrés et qu'on leur coupe les oreilles ! » (*J*, p. 22)

L'insertion d'une réplique du texte théâtral au sein de l'instance préfacielle tend à donner une nouvelle profondeur à cette réplique du maître. L'humour de cette imprécation se voile et laisse place à un sentiment plus pessimiste face à l'utilisation qui est faite des œuvres. Cette reprise d'une réplique décloisonne les deux parties de l'œuvre et les inscrit au sein d'une dynamique d'échanges. La deuxième apparition d'une réplique théâtrale possède un statut particulier puisqu'elle apparaît dans la postface allographe. Dans la dernière partie de cette postface, F. Ricard formule une « *métaphysique* » des variations en ces termes : « l'*unique* est un piège, on est toujours partie d'une *série*, c'est-à-dire toujours moins particulier qu'on ne croit l'être, et tout le malheur vient de la recherche obsessive de la différence. » (*J*, p. 129) Cette définition de la métaphysique des variations est suivie de deux extraits du texte théâtral. Il me semble particulièrement intéressant de constater que cette métaphysique qui tend à mettre en lumière la relativité de la notion d'unicité se termine par la répétition de deux

passages du texte théâtral, comme si le texte que nous venions de lire n'était pas non plus unique. Associée au texte théâtral, cette métaphysique nous renvoie à la notion d'hypertextualité. Souvenons-nous des propos de G. Genette selon lesquels « la littérature naît en quelque sorte de la littérature : il n'est jamais d'œuvre totalement originale, au sens où elle ne serait pas marquée par l'influence d'aucun courant, d'aucune époque, d'aucun écrit précédent ou contemporain[89]. » L'art de la variation nous apprend ainsi quelque chose de l'homme mais également de la littérature. La troisième apparition d'une réplique théâtrale termine le dernier texte de l'instance préfacielle, et par là même l'œuvre. Kundera retrace l'histoire de la pièce et de ses représentations.

> (Ajout au dernier moment : très récemment, la pièce fut représentée à Moscou. Excellemment, m'a-t-on dit. Une fois encore j'ai pensé à ma formule de l'*Introduction* : « *l'éternité de la nuit russe* ». Et j'ai entendu Jacques me dire : « Mon cher petit maître, on ne sait jamais où on va. ») (*J*, p. 138)

Cette réplique de Jacques, qui débute la pièce de théâtre, n'est pas reprise de manière exacte puisqu'il est écrit dans la première scène du premier acte : « Monsieur, on ne sait jamais où on va, croyez-moi ! » (*J*, p. 34) Changements de tonalité et de destinataires s'accompagnent d'un changement de référent : alors que dans la pièce de théâtre Jacques évoque en premier lieu l'absence de destination du voyage qu'il effectue avec son maître, il met en lumière l'incertitude et du présent et de l'avenir dans la seconde apparition de cette réplique. Le changement de contexte donne à la réflexion de Jacques une nouvelle orientation et souligne la polysémie de cette pensée. Les deux répliques s'éclairent mutuellement, ce qui montre la nécessité de lire ensemble le texte dramatique et l'instance préfacielle. La réflexion qui est mise en valeur par cette reprise nous renvoie au roman *L'Ignorance* qui est traversé par de semblables considérations. Nous avons vu dans une citation précédente la manière dont Kundera se positionne par rapport aux prédictions concernant l'avenir. Une autre citation nous permettra de comprendre les liens qui se tissent entre l'instance préfacielle, le texte théâtral et les autres œuvres de Kundera.

> Sur l'avenir, tout le monde se trompe. L'homme ne peut être sûr que du moment présent. Mais est-ce bien vrai ? Peut-il vraiment le connaître, le présent ? Est-il capable de le juger ? Bien sûr que non. Car comment celui qui ne connaît pas l'avenir pourrait-il comprendre le sens du présent ? Si nous ne savons pas vers quel avenir le présent nous mène, comment pourrions-nous dire

[89] G. Genette. *Palimpsestes*.

> que ce présent est bon ou mauvais, qu'il mérite notre adhésion, notre méfiance ou notre haine ? (*IG*, p. 165)

La reprise d'une réplique théâtrale au sein de la préface est un des procédés utilisés par Kundera pour créer un réseau structurel d'échos qui unifie le texte théâtral et l'instance préfacielle. Cette approche particulière de l'écriture de la répétition et de la variation permet à Kundera de renouveler l'art de la variation en explorant ses multiples possibilités.

La technique de la variation qui se déploie entre l'instance préfacielle et le texte dramatique tend à homogénéiser et décloisonner ces deux parties de l'œuvre. Cette dynamique d'échanges qui est mise en place entre les deux parties de l'œuvre, par le biais de l'art de la variation, contribue à l'exploration de la frontière générique qui sépare ces deux énoncés textuels. Nous avons déjà étudié précédemment la manière dont la fable théâtrale intègre au dialogue une réflexion essayistique. Il convient maintenant d'étudier la manière dont le péritexte tend à la fictionalisation. Cette relation d'échange générique a été analysée par B. Vibert entre le roman et l'essai. Selon lui, « de même que le roman répond à "l'appel de la pensée" […], l'essai chez Kundera ne manque pas de répondre à *l'appel de la fiction*[90]. » Une démarche similaire à celle de ce critique littéraire conduit notre analyse. L'instance préfacielle comporte de nombreuses anecdotes autobiographiques qui portent sur la période de l'occupation russe. Avant même d'analyser la fictionalisation de ces anecdotes, rappelons-nous que Kundera récuse l'objectivité des biographies : l'homme ne cesse de réécrire son histoire personnelle et de sélectionner les éléments et les interprétations qui concourent au sens voulu. Comme le montre B. Vibert, « la mise en récit » est une « appropriation des événements et, dans une certaine mesure, une amorce de fictionalisation[91]. » Kundera ne se contente pas d'amorcer la fictionalisation. C'est ainsi que certains passages autobiographiques renvoient à la fois à la réalité et à la littérature. Cela est particulièrement visible dans le deuxième chapitre de l'*Introduction à une variation*. Voici le début d'une anecdote autobiographique qui relate la fouille de la voiture de Kundera par des soldats russes : « C'était le troisième jour de l'occupation. J'étais dans ma voiture entre Prague et Budejovice (la ville où Camus a situé son *Malentendu*). » (*J*, p. 10) Bien que le lecteur n'ait aucun mal à tracer une frontière entre fiction et réalité, Kundera joue bien plus qu'il n'y paraît de prime abord avec cette frontière. Alors qu'en

[90] B. Vibert. *Op. cit.*, p. 111.
[91] *Ibid*. p. 117.

général il réduit le plus possible la présence d'éléments spatio-temporels dans ses œuvres, Kundera est particulièrement précis dans ce passage. Cette précision peut être analysée comme une des marques du statut autobiographique du passage. Toutefois, il me semble que ces éléments tendent plus à fictionaliser le récit en l'inscrivant au sein d'une intertextualité qu'à l'ancrer dans la réalité. Le choix des villes est particulièrement intéressant à cet égard. La ville de Prague réapparaît à plusieurs reprises au sein de l'instance préfacielle. Elle est notamment présentée par Kundera comme la « ville du grand adieu » (*J*, p. 26), ce qui tend à en faire un symbole représentatif de l'état d'esprit de l'auteur au moment de la rédaction du texte théâtral. Prague apparaît alors comme un des motifs du thème de « l'éternité de la nuit russe » qui traverse l'instance préfacielle et qui ressort de l'atmosphère du texte dramatique. La ville de Budejovice est associée, quant à elle, à l'œuvre littéraire de Camus *Le Malentendu*. La référence à cette œuvre littéraire brouille d'autant plus la frontière entre réalité et fiction que de nombreux parallèles peuvent être tracés entre la pièce de théâtre de Kundera et celle de Camus. En effet, *Le Malentendu* de Camus est une pièce de théâtre écrite en 1941, alors que la France est occupée par les troupes allemandes, et que Camus se trouve dans une situation difficile. Cela nous renvoie à la situation de Kundera lors de la rédaction du texte théâtral. *Le Malentendu* est surtout une pièce de théâtre dont l'histoire trouve sa forme première dans le roman *L'Etranger*. Cela nous renvoie à la relation d'hypertextualité et à la transmodalisation sur lesquelles *Jacques et son maître* est fondé. *Le Malentendu* est également une pièce de théâtre qui tend à la création d'un pont entre deux époques et à l'exploration des frontières génériques puisque Camus explique que cette pièce est une « tentative pour créer une tragédie moderne ». Cela nous renvoie au pont que Kundera trace entre le XVIII^{e} et le XX^{e} siècle, ainsi qu'à l'exploration de multiples frontières génériques. Ces différents parallèles nous renvoient plus au texte dramatique ou à l'instance préfacielle de *Jacques et son maître* qu'à la réalité. Kundera met ainsi en place une instance préfacielle qui tend à la fictionalisation et un texte dramatique qui n'hésite pas à se tourner vers la réflexion essayistique.

Continuité esthétique, homogénéisation scripturale, décloisonnement de l'instance préfacielle et du texte dramatique : l'art de la variation inscrit les différentes parties de l'œuvre au sein d'un même cercle qui vise à l'exploration incessante des possibilités humaines et littéraires. Structure rythmique similaire, création de réseaux d'échos thématiques au niveau et de l'œuvre et des œuvres kundériennes : l'art de la variation relie pièce de théâtre, instance préfacielle, romans et essais au sein d'une même esthétique et d'une même recherche.

La poétique de la variation ne cesse de se déployer au sein de l'œuvre *Jacques et son maître*. Notre étude du péritexte de cette pièce de théâtre a mis en lumière l'écriture de la répétition et de la variation qui traverse l'instance préfacielle, les jeux d'échos et de correspondances qui se nouent entre le texte théâtral et les préfaces, ainsi que l'inscription de cette œuvre au sein de l'ensemble des œuvres kundériennes. Ce renouvellement nous a amené à dépasser les frontières du texte théâtral pour nous interroger sur le statut de l'instance préfacielle. Cette même réflexion nous conduit maintenant à étudier les frontières de l'œuvre kundérienne qui sont ébranlées par la multiplication des références intratextuelles.

3. Les frontières de l'œuvre

L'étude des liens qui unissent l'instance préfacielle et le texte dramatique a mis en lumière l'homogénéisation et le décloisonnement de ces deux parties du texte, mais également l'inscription de cette œuvre littéraire au sein de l'ensemble des œuvres kundériennes. Bien que le corpus de notre étude ne soit composé que d'une seule œuvre de Kundera, notre analyse de la poétique de la variation nous a souvent conduit à faire référence à d'autres œuvres de Kundera. Un réseau d'échos, notamment stylistiques et thématiques, structure l'ensemble des œuvres kundériennes. L'importance de l'histoire du roman européen et des héritages des deux premières mi-temps, ainsi que le désir d'écrire la variation théâtrale d'une œuvre du passé, sont autant d'indices de la sensibilité de Kundera au fait que la littérature naît de la littérature. Souvenons-nous de ces paroles de Julien Gracq qui mettent en lumière le fait que l'intertextualité est un phénomène inhérent à la pratique de l'écriture

> Tout livre en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle et délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui[92].

Kundera semble jouer avec cette caractéristique de la littérature en mettant en place, par le biais de l'art de la variation, un réseau de références intratextuelles qui traverse l'ensemble de son œuvre : les livres du romancier ne se nourrissent pas seulement de la littérature mondiale, ils puisent également au sein des propres œuvres de Kundera. L'étude de l'art de la variation, fondé sur le principe de la reprise répétitive ou variationnelle de situations, de thèmes ou de motifs, peut être étendue à l'ensemble des œuvres de Kundera. Cela pose la question des frontières de l'œuvre kundérienne. Alors que nombre de critiques, tels que F. Ricard ou E. Le Grand, nous invite à lire les œuvres de Kundera comme un seul et même livre, au moins sur le plan thématique, M. Rizek affirme, reprenant une thèse de Bourdieu, que « dans un champ littéraire en perpétuel changement, il ne saurait y avoir une carrière unique d'un écrivain. Cette unité n'est souvent qu'imaginaire et créée *a posteriori*[93]. » Selon lui, le fait de déconsidérer ses œuvres poétiques, d'effectuer des modifications lexicales lors de la reprise de ses

[92] J. Gracq. *Préférences*. José Corti, 1961, p. 82-83.
[93] M. Rizek. *Comment devient-on Kundera ?* L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2001, p. 32.

traductions ou de recourir constamment à l'art de la variation pour la composition et le développement de ses œuvres, sont autant de manières différentes utilisées par Kundera pour « donner une unité homogène à sa trajectoire de romancier[94]. » Ce qui nous intéresse n'est pas tant de statuer entre ces deux approches de l'œuvre de Kundera, que d'examiner la manière dont la constante utilisation de la technique de la variation conduit à une certaine porosité des frontières de l'œuvre *Jacques et son maître*. Pour poursuivre plus avant cette réflexion, nous nous intéresserons tout d'abord aux liens mis en place par Kundera entre la présence de références intratextuelles au sein de l'œuvre et l'émergence de la figure de l'auteur. Cela nous amènera à revenir, dans un second temps, sur la fin du texte théâtral, qui peut être analysée comme une réflexion métatextuelle sur l'art de la variation et une invitation à découvrir les autres œuvres de Kundera. Cette étude de la porosité des frontières entre les œuvres kundériennes nous conduira à nous éloigner quelque peu de Jacques et de son maître pour étudier le *topos* du livre source de tous les autres mis en place par Kundera.

a. De l'autoréférentialité externe à la figure de l'auteur

À partir d'une étude de *Risibles amours*, J. Maixent se penche sur le système de référence du récit dans l'œuvre kundérienne. Selon lui, Kundera met en place un système de référence qui renvoie moins au réel qu'au récit lui-même. Au système d'intertextualité externe qui renvoie le lecteur aux œuvres d'autres auteurs, Kundera allie un système d'intertextualité interne. Ce système de référence est composé de deux types de relation : l'autoréférentialité interne et externe. L'autoréférentialité interne, que nous pouvons définir comme le moment où « l'auteur fait référence dans un récit à un autre passage du même récit », correspond aux multiples variations que nous avons étudiées dans le deuxième chapitre. L'autoréférentialité externe correspond au moment où l'auteur « fait référence à d'autres récits de son œuvre[95] ». Ce type de relation apparaît comme une des particularités de l'écriture kundérienne. Alors que J. Maixent relie cette étude du système de référence du récit au positionnement de l'auteur quant à la question du réalisme, Kundera associe l'inscription de références intratextuelles au sein de *Jacques et son maître* à l'émergence de la figure de l'auteur.

[94] *Ibid*., p. 28.
[95] J. Maixent. *Op. cit.*, p. 201.

Une des particularités de l'œuvre kundérienne réside dans la place qu'occupe la figure de l'auteur, et plus particulièrement du romancier, au sein des textes. Sensible à l'esthétique de la première mi-temps de l'histoire du roman européen, Kundera s'oppose à « l'axiome balzacien selon lequel le romancier serait un montreur de marionnettes à qui il serait interdit de venir en quelque sorte briser l'illusion et gâcher la représentation en s'y montrant lui-même[96]. » Il n'hésite pas à affirmer sa présence en interpelant le lecteur, en mettant en scène le moment de la création de ses personnages ou en inscrivant au cœur du récit des réflexions sur la composition de l'œuvre. Le genre théâtral de *Jacques et son maître*, ainsi que les circonstances particulières de rédaction de l'œuvre - le romancier était alors interdit de publication dans son pays - amènent Kundera à renouveler sa manière d'inscrire la figure de l'auteur au sein de l'œuvre. Les réflexions ludiques de Jacques et son maître sur « celui qui s'est permis de nous réécrire » (*J*, p. 97) ne se rapportent qu'au nom de l'auteur inscrit dans le péritexte, et non à Kundera lui-même. C'est dans les possibles offerts par la technique de la variation que Kundera trouve la manière d'inscrire son nom au cœur de l'œuvre.

> J'ai écrit *Jacques et son maître* pour mon plaisir intime et, peut-être, avec une vague idée qu'on pourrait le jouer un jour dans un théâtre tchèque sous un nom d'emprunt. En guise de signature, j'ai dispersé dans le texte (encore un jeu, une variation !) quelques souvenirs de mes précédents ouvrages : le couple de Jacques et son maître est l'évocation du couple d'amis de *La pomme d'or de l'éternel désir (Risibles amours)* ; il y a une allusion à *La vie est ailleurs* et une autre à *La valse aux adieux*. Oui, c'étaient des souvenirs ; toute la pièce était l'adieu à ma vie d'écrivain, « adieu en forme de divertissement ». (*J*, p. 24-25)

Parce que le péritexte ne peut alors accepter le nom de l'auteur, Kundera choisit de l'inscrire au cœur du texte théâtral par la création d'un réseau d'échos avec l'ensemble de son œuvre. La poétique de la variation n'est plus seulement un principe de composition ou un moyen de découverte et d'accès à la connaissance, elle est également un procédé scriptural représentatif du style kundérien : une signature. Le romancier et son œuvre semblent se confondre. La multiplication des références intratextuelles tend à inscrire toutes les œuvres de Kundera au sein d'un même cercle littéraire. Cela correspond à une des conclusions de l'analyse de J. Maixent : « Toutes les œuvres de Kundera sont reliées entre elles par des récurrences thématiques, des personnages qui ressemblent à d'autres ou tout simplement des échos ponctuels (situations, lieux, sentiments, etc.)[97]. »

[96] B Vibert. *Op. cit.*, p. 111.
[97] J. Maixent. *Op. cit.*, p. 203.

L'inscription de la figure de l'auteur au sein du texte théâtral par le biais des références intratextuelles place une nouvelle fois la poétique de la variation au cœur de l'esthétique kundérienne. En signant de cette manière son texte, Kundera renouvelle ainsi son approche de la technique de la variation, met en lumière le caractère personnel de la pièce de théâtre *Jacques et son maître* et inscrit toutes ses œuvres au sein d'un cercle littéraire unique en créant des jeux d'échos et de résonances entre ses romans, ses essais et sa pièce de théâtre. L'utilisation continuelle de l'art de la variation et l'exploration incessante des frontières relient entre elles les diverses œuvres de Kundera.

b. « En avant, c'est n'importe où » ou la poétique de la variation

Comme le souligne K. Chvatik, « les réflexions sur la poétique du roman font partie intégrante des textes romanesques depuis le temps de Cervantès[98] ». Kundera, à la fois romancier et poéticien du roman, s'inscrit pleinement dans cette conception d'un art romanesque qui réfléchit sur lui-même. Au fil de ses œuvres, Kundera nous propose des réflexions sur son rôle de romancier, l'unité de son œuvre, la composition de ses romans, ou la création de ses personnages. Bien que *Jacques et son maître* soit une pièce de théâtre, Kundera met en scène divers dialogues métatextuels, notamment sur la notion de réécriture. Alors que certains de ces dialogues sont clairement identifiables en tant que réflexions métatextuelles, d'autres renvoient à une écriture de la suggestion. Il me semble que la fin du texte théâtral, que nous avions étudiée sous l'angle de l'esthétique du trait final, peut également être analysée comme une réflexion métatextuelle sur l'art de la variation. La lecture parallèle de la fin du texte théâtral de *Jacques et son maître* et de l'approche critique développée par F. Ricard dans son essai *Le dernier après-midi d'Agnès* met en lumière le caractère métatextuel de ce passage.

Une des grandes lignes de réflexion de F. Ricard dans son essai concerne l'hypothèse de ce livre unique qui engloberait toutes les œuvres de Kundera. Selon lui, une même « vision morale et esthétique[99] » est à l'œuvre dans l'écriture kundérienne, ce qui confère à l'ensemble des livres de Kundera une certaine unité. En homogénéisant et

[98] K. Chvatik. *Op. cit.*, p. 189.
[99] F. Ricard. *Op. cit.*, p. 49.

en décloisonnant deux énoncés textuels différents, la pièce de théâtre *Jacques et son maître* nous offre la reproduction en mineur du mouvement d'intégration qui parcourt l'ensemble de l'œuvre kundérienne. La multiplication des jeux d'échos et de résonances - à la fois stylistiques, thématiques, ou compositionnels - entre les différentes œuvres nous invite à lire les livres de Kundera « comme s'ils ne formaient tous ensemble qu'un seul "cycle", un seul *cercle* à l'intérieur duquel il est possible, à partir de n'importe quel point, de rayonner dans toutes les directions sans le quitter jamais[100]. » Ce mouvement de lecture qui trace des parallèles aussi bien entre roman, essai et théâtre, qu'entre instance préfacielle et texte dramatique, trouve son pendant dans le mouvement spatial circulaire qui conduit Jacques et son maître sur les chemins de France. Ce mouvement circulaire transparaît à deux reprises dans l'œuvre. Tout d'abord, une première structure circulaire se dégage à la lecture de l'instance préfacielle et du texte dramatique. De la même manière que l'instance préfacielle introduit un structure circulaire par le biais de l'indication des lieux de rédaction, de Paris à Paris, le texte théâtral débute et se termine sur un dialogue entre Jacques et son maître au sujet de leur destination. Le texte littéraire reproduit ce mouvement circulaire qui représente symboliquement l'écriture kundérienne. La deuxième structure circulaire transparaît justement lors du dernier dialogue théâtral entre Jacques et son maître. Revenons sur ce passage déjà cité.

> JACQUES : Bon. Je veux donc que vous me conduisiez… en avant…
> LE MAÎTRE, *regarde autour de lui, très embarrassé* : Je veux bien, mais en avant, c'est où ?
> JACQUES : Je vais vous révéler un grand secret. Une astuce immémoriale de l'humanité. En avant, c'est n'importe où.
> LE MAÎTRE, *jetant autour de lui un regard circulaire* : N'importe où ?
> JACQUES, *décrivant un cercle d'un grand geste du bras* : Que vous regardiez n'importe où, partout c'est en avant.
> LE MAÎTRE, *sans enthousiasme* : Mais c'est magnifique, Jacques ! C'est magnifique !
>
> *Il tourne lentement sur lui-même.*
>
> JACQUES, *avec mélancolie* : Oui, Monsieur, moi aussi, je trouve cela très beau.
> LE MAÎTRE, *après un bref jeu de scène, tristement* : Eh bien, Jacques, en avant !
>
> *Ils se dirigent vers le fond de la scène…* (*J*, p. 123)

Paroles et gestes se combinent pour tracer un cercle semblable à celui qu'évoque F. Ricard. Cette figure géométrique apparaît comme le symbole de l'art de la variation et il

[100] *Ibid.*, p. 51.

n'est donc pas étonnant de la retrouver et sous la plume de Kundera et sous celle des critiques littéraires qui s'intéressent à son œuvre. Voici ce qu'écrit F. Ricard à propos du *Livre du rire et de l'oubli*.

> À la place, il imagine un « roman en forme de variation » qui serait également une sorte de voyage, mais « dans l'infini du monde intérieur », c'est-à-dire un voyage circulaire, quasi immobile, où l'important ne serait pas d'aller constamment et le plus rapidement possible d'une cause à son effet, d'une action à l'action suivante, où le lecteur ne serait pas condamné à « avancer » en dévorant des kilomètres et des kilomètres d'intrigue avant le fil d'arrivée de la révélation finale, mais où il serait sans cesse incité à la concentration, à l'interrogation d'une vérité à la fois permanente et toujours différée, toujours ailleurs et toujours là, devant ses yeux, resplendissante de présence et d'obscurité[101]. »

Le voyage verbal de Jacques et de son maître est composé de répétitions et de variations, d'histoires semblables et pourtant différentes. Ce voyage nous raconte l'histoire des amours du maître, celle des amours de Jacques et la vengeance de M^me^ de La Pommeraye, mais il nous raconte aussi l'art de la variation, ce voyage intérieur vers les possibles de l'homme et de la littérature. Cette structure circulaire nous renvoie à l'opposition qu'établit Kundera entre le chemin et la route dans *L'Immortalité*. Après avoir passé deux jours dans un hôtel au cœur des Alpes suisses, Agnès s'offre le plaisir d'une dernière ballade avant de repartir. De là naît un essai spécifiquement romanesque sur ce qui sépare le chemin de la route.

> Chemin : bande de terre sur laquelle on marche à pied. La route se distingue du chemin non seulement parce qu'on la parcourt en voiture, mais en ce qu'elle est une simple ligne reliant un point à un autre. La route n'a par elle-même aucun sens ; seuls en ont un les deux points qu'elle relie. Le chemin est un hommage à l'espace. Chaque tronçon du chemin est en lui-même doté d'un sens et nous invite à la halte. La route est une triomphale dévalorisation de l'espace, qui aujourd'hui n'est plus rien d'autre qu'une entrave aux mouvements de l'homme, une perte de temps. (*IM*, p. 330)

L'art de la variation est un procédé scriptural qui permet de dépasser cette route qu'est la règle de l'unité d'action. Il offre la possibilité au romancier comme au lecteur d'explorer tout ce qui se déploie à partir d'un centre composé d'une situation, d'un thème ou d'un motif de l'existence. En nous invitant à choisir n'importe quelle direction, Jacques nous offre la possibilité de nous perdre, de redécouvrir la lenteur de l'exploration, de revenir sur nos pas pour voir qu'un même sentier peut nous ouvrir de multiples points de vues sur nous et sur le monde. Jacques offre à Kundera la possibilité

[101] *Ibid.*, p. 89.

de ne jamais s'éloigner de l'art du roman. Parce qu'être romancier est pour Kundera « une attitude, une sagesse, une position » (*TT*, p. 189), celui-ci ne reconnaît valable que ses œuvres romanesques ou celles liées à l'art du roman. Le roman apparaît comme le centre de ce cercle littéraire que Kundera ne cesse d'explorer au fil de ses œuvres. C'est pourquoi F. Ricard dit que les œuvres de Kundera sont une « suite de variations à l'intérieur de la même recherche, […] de la même découverte, inlassablement poursuivie, inlassablement recommencée[102]. »

> Ainsi, changer de manière, passer d'un cycle à l'autre, ce n'est pas nécessairement aller plus loin ou plus haut qu'avant […] ; au contraire, c'est toujours rester dans le territoire que l'on a choisi d'habiter, mais l'habiter autrement, modifier ses postes d'observation, s'y mouvoir dans des directions nouvelles[103] ».

Nous retrouvons dans cette citation la métaphore de l'espace et du voyage : le travail du romancier est celui d'un explorateur qui se doit de « découvrir ce que seul un roman peut découvrir » (*AR*, 16).

De la même manière que toutes les directions sont offertes à Jacques et son maître pour continuer leur chemin, passer de la langue tchèque à la langue française ou lier au roman le théâtre, le recueil de nouvelles ou l'essai, sont autant de possibilités pour renouveler une approche particulière de l'écriture et du travail de romancier.

c. Le *topos* du livre source

Au fil de ses œuvres, qu'elles soient romanesques, essayistiques ou théâtrales, Kundera explore les multiples possibilités offertes par l'art de la variation. Ce procédé ne se développe jamais seulement au sein d'un œuvre, mais établit des liens entre diverses œuvres de cet auteur. Kundera est conscient de cette continuité - à la fois stylistique, compositionnelle et thématique - qui structure l'ensemble de son œuvre. Cette continuité l'amène à associer l'art de la variation au *topos* du premier livre, source de tous les autres. C'est ainsi que dans son dictionnaire personnel, Kundera montre que ses romans ne sont composés que de quelques mots abstraits, choisis avec précision, qu'il ne cesse de définir et de redéfinir. La relecture de la traduction de ses œuvres lui a

[102] *Ibid.*, p. 50.
[103] *Loc. cit.*

permis de poser un regard surplombant sur la totalité de son œuvre et il s'est alors aperçu que plusieurs de ses livres étaient composés des mêmes mots. Cela l'a amené à formuler l'hypothèse selon laquelle « tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) avec *variations*. » (*AR*, p. 162)

Le thème du premier livre, source de tous les autres, apparaît comme un *topos* de la littérature. Nous le retrouvons sous la plume de Huysmans qui, dans la préface de son œuvre *À rebours* rédigée vingt ans après le roman, note : « Tous les romans que j'ai écrits depuis sont contenus en germe dans ce livre. ». Nous le retrouvons également sous celle de Borges qui, dans son *Essai d'autobiographie*, inscrit : « J'ai l'impression de n'avoir jamais dépassé ce livre-là. Je sens que tout ce que j'ai écrit depuis n'a fait que développer les thèmes abordés là pour la première fois ; je sens que durant toute ma vie j'ai réécrit ce livre. » Balayant du regard l'intégralité de son œuvre, l'écrivain trace entre chacune d'elles des parallèles. De la diversité des œuvres doit naître une unité représentative de l'écriture de l'auteur. Ce *topos* littéraire trouve toutefois dans l'œuvre de Kundera une résonance particulière. L'unité de ses œuvres apparaît tout autant comme le fruit « de la permanence affective et de la continuité intellectuelle[104] » désirée par l'écrivain, que comme une conséquence de l'utilisation magistrale de la technique de la variation. Ces liens établis entre la porosité des frontières des œuvres kundériennes et l'art de la variation, entre l'importance du vocabulaire dans le travail de romancier tel que le conçoit Kundera et le retour constant sur les mêmes termes, nous invitent à dépasser le *topos* littéraire du livre source et à approfondir notre réflexion.

La pensée de Richard Rorty, philosophe américain pragmatiste, nous offre un nouvel éclairage sur l'hypothèse formulée par Kundera. R. Rorty s'est intéressé aux effets produits par l'expérience esthétique et à la manière dont celle-ci peut transformer le spectateur ou le lecteur en tant qu'individu. Dans son œuvre *Contingence, ironie et solidarité*, il affirme qu'il n'existe pas un langage donné par le monde ou par le moi humain qui serait plus adéquat qu'un autre et qui amènerait à la vérité, mais une pluralité de langages dont chacun est une manière différente de construire le monde. C'est pourquoi le langage d'un individu entretient des liens étroits avec le langage de la « tribu » dans laquelle il est né. C'est dans ce contexte que R. Rorty introduit une notion clé de sa théorie : le vocabulaire final. Le vocabulaire final est « un ensemble de mots » que chaque être humain emploie « afin de justifier [ses] actions, [ses] croyances et [sa]

[104] G. Genette. *Seuils*. p. 236.

vie. [...] Ce vocabulaire est "final" en ce sens que si l'on met en doute la valeur de ces mots, leur utilisateur n'a pas de recours raisonné non-circulaire. Ces mots représentent le plus loin qu'il puisse aller avec le langage.[105] » La vision du langage qui sous-tend cette notion de vocabulaire final entre en résonance avec la pensée kundérienne. Au fil de ses essais, Kundera propose une vision du travail d'écrivain qui consiste en une recherche constante de définitions et en la création de personnages à partir de quelques mots-clés significatifs de ce qu'ils sont. Pour rendre vivants ses personnages, le romancier doit aller au bout de leurs mots-clés, c'est-à-dire au bout de leurs problématiques existentielles. Par un jeu de définitions successives, de répétitions et de variations, l'auteur tend à s'approcher pas à pas du cœur de son personnage pour comprendre son attitude. De la même manière que les mots-clés des personnages se révèlent par leurs actions et les situations dans lesquelles ils se trouvent, le vocabulaire final d'un individu lui permet de justifier ses « actions », ses « croyances » et sa « vie ». Le dictionnaire personnel de Kundera qui se trouve dans *L'Art du roman* peut être vu comme une interrogation et une réflexion de la part de Kundera sur le vocabulaire final qu'il utilise. Une grande partie de ce dictionnaire est composée des termes qui constituent les mots-clés de ses œuvres ou des codes existentiels de ses personnages. Lorsque nous nous penchons sur la manière dont ces termes sont définis, nous constatons qu'une structure circulaire se met en place au sein du dictionnaire et de l'ensemble des œuvres de Kundera. En effet, les définitions de ces termes sont constituées soit de citations prises au sein des divers romans de Kundera, soit par le recours à un autre mot-clé du dictionnaire. Cette structure circulaire, qui est renforcée par la mise en place d'une série de renvois, entre en résonance avec les réflexions de R. Rorty qui explique qu'un vocabulaire est dit « final » parce que le discours de justification de ces mots se fait toujours par l'utilisation d'autres termes du même vocabulaire. Cette volonté de saisir au plus près la valeur des mots-thèmes qu'il explore et la structure circulaire qui en découle sont au cœur d'une poétique de la variation présente dans l'œuvre de Kundera. L'art de la variation, qui amène Kundera à revenir au fil de ses œuvres sur les mêmes mots-thèmes, participe à la fonction de découverte et de connaissance du roman à la fois parce qu'elle met en lumière la polysémie d'une situation, d'un thème ou d'un motif, mais également parce qu'elle nous éclaire sur l'existence humaine et sur la manière dont nous utilisons le langage. Le détour par la pensée de R. Rorty nous offre ainsi la possibilité de saisir l'art de la variation en tant que reflet de l'existence humaine et de comprendre la porosité des frontières entres les

[105] R. Rorty. *Contingence, ironie et solidarité.* Armand Colin, 1993, p. 111.

œuvres kundériennes comme la conséquence de l'utilisation constante par Kundera du vocabulaire final qui l'habite.

En reliant le système d'autoréférentialité externe à l'émergence de la figure de l'auteur, le voyage de Jacques et de son maître à l'aventure littéraire de Kundera, le *topos* du livre source à l'utilisation du langage, nous poursuivons au sein même de notre étude la recherche de la polysémie de l'art de la variation. De même que les frontières des œuvres kundériennes sont ouvertes, notamment à la littérature, notre analyse intègre les réflexions d'autres critiques.

Nous venons, dans ce troisième chapitre, d'étudier la manière dont la poétique de la variation s'inscrit au cœur du péritexte de *Jacques et son maître*. Revenons un instant sur notre démarche. Après avoir mis en lumière les spécificités du péritexte de cette œuvre théâtrale, nous nous sommes intéressés au déploiement d'une écriture de la répétition et de la variation au sein de cet énoncé textuel particulier, ainsi qu'à la création de multiples liens entre l'instance préfacielle et le texte théâtral. Cela nous a amené à analyser les frontières de cette œuvre et son inscription dans l'ensemble des œuvres kundériennes. L'art de la variation est un procédé scriptural qui occupe tout l'espace qui lui est offert : des liens sont créés entre des situations, des thèmes, des motifs, des personnages, des énoncés textuels, des œuvres ou encore des auteurs. Dans *Jacques et son maître*, Kundera explore toutes ces variations.

Conclusion

« Une œuvre d'art est un carrefour ; le nombre de rencontres qui y ont lieu me semble être en rapport étroit avec la valeur de l'œuvre[106]. » La pièce de théâtre *Jacques et son maître* est une de ces œuvres-carrefour au sein desquelles les rencontres se multiplient. L'art de la variation joue un rôle essentiel dans le déploiement de ces rencontres. De l'instance préfacielle au texte théâtral, le lecteur plonge dans un univers de mots et de paroles où les frontières ne cessent d'être explorées. Au fil des pages, des ponts se déploient : des ponts entre des auteurs, des œuvres, des genres et des siècles. Plutôt que de nous attarder sur ce chemin déjà parcouru, ce chemin qui nous a mené de la variation originelle à l'exploration des multiples variations qui se développent tout au long du texte dramatique, puis à la découverte des variations qui relient le péritexte de l'œuvre au texte théâtral, reprenons ces mêmes sentiers selon un nouvel itinéraire. Notre étude de la poétique de la variation kundérienne dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître* peut elle aussi faire l'objet d'une reprise variationnelle. Ce nouvel itinéraire aura pour dessein de mettre en valeur les liens qui unissent entre elles ces diverses formes de variation. Cette reprise variationnelle ne se veut pas exhaustive, mais suggestive.

La relation d'hypertextualité qui lie la pièce de Kundera au roman de Diderot s'inscrit au sein de la revendication d'un héritage et d'un désir de rendre hommage à ce romancier majeur du XVIII^{e} siècle. Le lien qui se dessine entre ces deux auteurs entre en résonance, au fil de l'œuvre, avec l'exploration de Kundera d'autres héritages de la première mi-temps de l'histoire du roman européen. L'héritage de Boccace amène Kundera à revisiter l'esthétique du recueil narratif, et plus particulièrement celle du roman à devisants. Quant à l'héritage de Rabelais, proche de celui de Diderot, il renforce au sein de la pièce l'intégration du ludisme et de la relativité, ainsi que l'importance des actes de boire et de se nourrir. L'œuvre de Kundera puise au cœur de toute l'histoire du roman européen, ce qui l'amène à rencontrer au cours de l'écriture de multiples auteurs.

[106] M. Kundera. « Beau comme une rencontre multiple. » p. 51.

Les procédés scripturaux utilisés par Kundera se transforment, sous la plume de ce dernier, en un matériau de création littéraire et une source d'inspiration. C'est ainsi que les figures de Diderot et de Kundera apparaissent au sein de la pièce de théâtre, que la technique de la variation devient un sujet de conversation entre Jacques et son maître, ou que la rencontre du passé et du présent se trouve inscrite au cœur du texte théâtral et de l'organisation scénique. Souvenons-nous de cette scène, divisée en deux parties, sur laquelle les souvenirs amoureux de Jacques et de son maître croisent l'histoire de M^{me} de La Pommeraye et s'entremêlent à la conversation du récit-cadre. Kundera ne cesse de nous montrer, de manière ludique et réflexive, qu'il est conscient de son travail d'écrivain et des forces à l'œuvre dans son texte.

Alors que Kundera se revendique avant tout romancier, il ne cesse d'explorer différentes frontières génériques à travers *Jacques et son maître*. L'art de la variation le conduit à s'intéresser aux ressources offertes par le genre théâtral, aux liens entre fable théâtrale et réflexion essayistique d'une part, ainsi qu'à ceux entre instance préfacielle et fictionalisation d'autre part, ou encore à l'esthétique du recueil narratif. Ce faisant, le statut théâtral de la pièce devient ambigu, certains aspects de l'œuvre irreprésentables, et voilà Kundera qui explore alors les limites du genre théâtral. Le lecteur de la pièce de théâtre découvre, en plus d'un dramaturge, un romancier, un essayiste et un critique littéraire. Chaque rencontre générique permet à Kundera de renouveler son approche de la littérature.

Frontières temporelles, frontières textuelles, frontières génériques : Kundera fait de l'art de la variation un art de la rencontre et de l'exploration. C'est un portrait particulier de Kundera qui émerge de notre analyse de la poétique de la variation kundérienne dans la pièce de théâtre *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, le portrait d'un écrivain de la frontière et de la variation : « un maître du voyage scriptural et du passage textuel[107] ».

[107] J'emprunte cette expression à M. C. Pîrvu qui l'utilise à propos de M. Butor.

Bibliographie

I. Corpus

DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*. Paris : GF Flammarion, 1997.

KUNDERA, Milan. *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*. Paris : Gallimard, « Folio », 1998.

II. Autres œuvres de Milan Kundera

- **Essais**

KUNDERA, Milan. *L'art du roman : essai*. Paris : Gallimard, « Folio », 1986.

KUNDERA, Milan. *Le rideau : essai en sept parties*. Paris : Gallimard, « Folio », 2005.

KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis : essai*. Paris : Gallimard, « Folio », 1993.

- **Romans**

KUNDERA, Milan. *L'identité*. Paris : Gallimard, «Folio», 1997.

KUNDERA, Milan. *L'ignorance*. Paris : Gallimard, 2006.

KUNDERA, Milan. *L'immortalité*. Paris : Gallimard, 1997.

KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris : Gallimard, «Folio», 1984.

KUNDERA, Milan. *La lenteur*. Paris : Gallimard, 1997.

KUNDERA, Milan. *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris : Gallimard, 2002.

KUNDERA, Milan. *La plaisanterie*. Paris : Gallimard, 1993.

KUNDERA, Milan. *Risibles amours*. Paris : Gallimard, 1986.

KUNDERA, Milan. *La valse aux adieux*. Paris : Gallimard, 1990.

KUNDERA, Milan. *La vie est ailleurs*. Paris : Gallimard, 2004.

- **Théâtre**

KUNDERA, Milan. *Les Propriétaires des clés*. Paris : Gallimard, « Théâtre du monde entier », 1969.

- **Article**

KUNDERA, Milan. « Beau comme une rencontre multiple ». *Infini*. Été 1991, n° 34, p. 50-62.

III. Ouvrages critiques sur Milan Kundera

- **Monographies**

CHVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris : Gallimard, « Arcades », 1995.

LE GRAND, Eva. *Kundera ou La mémoire du désir*. Paris : l'Harmattan, « Théorie et littérature », 1995.

MAIXENT, Jocelyn. *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France, « Écriture », 1998.

RICARD, François. *Le dernier après-midi d'Agnès : essai sur l'œuvre de Milan Kundera*. Paris : Gallimard, « Arcades », 2003.

RIZEK, Martin. *Comment devient-on Kundera ? : Images de l'écrivain, écrivain de l'image*. Paris : L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2001.

- **Articles, communications, essais**

ABIAD-MOULENE, Laure. « Le cynisme en littérature : à partir de Milan Kundera et de John Updike ». In TRABELSI, Mustapha. *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2006, p. 125-138.

LABELLE, Sophie. *Dossier d'accompagnement scolaire : Jacques et son maître*. [En ligne] 2008 [consulté le 20 avril 2009]. Disponible sur : http://www.nac-cna.ca/pdf/fr/education/Jacques_et_son_maitre.pdf

LE GRAND, Eva. « L'esthétique de la variation romanesque chez Kundera ». *Infini*. Hiver 1984, n° 5, p. 56-64.

LEONI, Anne. « L'ironie kundérienne : le roman "carnaval de la relativité" ». In GARDES TAMINE, Joëlle ; MARCANDIER, Christine ; VIVES, Vincent. *Ironies entre dualité et duplicité*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, « Textuelles littérature », 2007, p. 241-247.

SCARPETTA, Guy. « Une ironie désenchantée : Milan Kundera : *L'Immortalité* ». *L'âge d'or du roman*. Paris : Grasset, « Figures », 1996, p. 77-93.

SCARPETTA, Guy. « Divertimento à la française : Milan Kundera : *La Lenteur* ». *L'âge d'or du roman*. Paris : Grasset, « Figures », 1996, p. 253-270.

VIBERT, Bertrand. « Fiction biographique et fiction romanesque. L'inclusion biographique dans *L'Immortalité* de Milan Kundera ». *Otrante : art et littérature fantastiques*, n° 16. Paris : Kimé, 2004, p. 35-52.

VIBERT, Bertrand. « Milan Kundera : la fiction pensive ». *Les Temps Modernes*. Gallimard, novembre 2004/février 2005, n° 629, p. 109-133.

- **Mémoires universitaires**

BISSUEL, Irène. *Les deux visages du cinéma selon Milan Kundera : étude de L'Immortalité et de La Lenteur.* Mémoire de recherche de Master 1 Lettres et arts. Sous la direction de M. Bertrand Vibert, Université Stendhal-Grenoble 3, 2006.

ROGIE, Mathilde. *Composition, polyphonie et variation dans L'Immortalité*. Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes. Sous la direction de Mme Chantal Massol, Université Stendhal-Grenoble 3, 1994.

IV. Ouvrages et articles de critique littéraire

- **Sur la réécriture, l'intertextualité et la parodie**

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, « Points Essais », 1992.

SAMOYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, « 128 », 2001.

- **Sur la lecture actualisante**

CITTON, Yves. *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

- **Sur la société du spectacle**

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.

- **Sur l'adaptation du roman au théâtre**

PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois : Bréal, « Amphi Lettres », 2004.

- **Sur le théâtre**

FIX, Florence ; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. *La didascalie dans le théâtre du XX^{e} siècle : regarder l'impossible*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2007.

PRUNER, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Colin, « 128 », 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas, 1992.

KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle*. Paris ; Budapest ; Kinshasa [etc.] : l'Harmattan, « Univers théâtral », 2006.

SALAÜN, Franck. « Rira, rira pas ? La place du spectateur selon Diderot ». In LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte ; SALAÜN, Franck. *Le spectateur de théâtre à l'âge classique XVII^{e} - XVIII^{e} siècles*. Montpellier : L'Entretemps, 2008, p. 183-194.

- **Sur le dialogue**

BERTHELOT, Francis ; MITTERAND, Henri. *Parole et dialogue dans le roman*. Paris : Nathan, 2000.

DURRER, Sylvie. *Le dialogue romanesque : style et structure*. [Paris] : Droz, 1994.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996.

- **Sur le recueil de nouvelles**

AUDET, René. *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*. Québec : Editions Nota bene, « Études », 2000.

AUDET, René. « Logiques du tout et du disparate : le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques ». In LANGLET, Irène. *Le recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2003, p. 213-222.

SOUILLER, Didier. *La nouvelle en Europe : de Boccace à Sade*. Paris : Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 2004.

- **Sur le paratexte**

BERMOND, Daniel. « Les livres vus de dos ». *Lire*. [En ligne] 2002 [consulté le 25 avril 2009]. Disponible sur : www.lire.fr/enquete.asp/idC=43021

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, « Poétique », 1987.

PÎRVU, Maria Cristina. « Quand le paratexte est texte. Et poésie. Analyse de cinq exemples extraits de l'œuvre de Michel Butor. » *Loxias*. [En ligne] 2008 [consulté le 25 avril 2009]. Disponible sur : http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2149

SABRY, Randa. « Quand le texte parle de son paratexte ». *Poétique*, n°XVIII, 1987, p. 83-99.

- **Sur le langage**

RORTY, Richard. *Contingence, ironie et solidarité*. Paris : Armand Colin, 1993.