

La théâtralité dans trois oeuvres de Milan Kundera : Risibles Amours, La Valse aux adieux et La Lenteur

Lisa Mischi

► **To cite this version:**

Lisa Mischi. La théâtralité dans trois oeuvres de Milan Kundera : Risibles Amours, La Valse aux adieux et La Lenteur. Littératures. 2015. <dumas-01200491>

HAL Id: dumas-01200491

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01200491>

Submitted on 30 Sep 2015

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.



Année universitaire 2014-2015

Université Stendhal Grenoble Alpes

UFR LLASIC
Département de Lettres

La théâtralité dans trois œuvres de Milan Kundera

Risibles Amours, La Valse aux adieux et La Lenteur

Mémoire de recherche : Master 1 de littérature
spécialité « Littératures de l'antiquité au xx^e siècle »

Présenté par :
Lisa Mischi

Directeur de recherches :
M. Bertrand Vibert
Professeur de littérature française

SOMMAIRE

Introduction générale.....	2
Première partie. La dramatisation du roman.....	10
Chapitre I : Le récit mis en scène : en quoi la théâtralité repose-t-elle sur la narration ?.....	12
A. La scène comme espace de jeu : construction de l'espace scénique dans le roman.....	12
B. La scène comme principe de construction diégétique.....	15
C. La scène de roman.....	16
Chapitre II : Le caractère dramatique de la parole narrative.....	19
A. L'énoncé théâtral, espace d'une <i>mimèsis</i> sociale.....	19
B. La mise en récit de l'énoncé théâtral.....	21
C. La tirade et son insertion dans la trame narrative.....	23
Conclusion de la première partie.....	25
Deuxième partie. Le roman : entre comédie et tragédie ?.....	26
Chapitre III : Problèmes génériques dans l'œuvre de Milan Kundera.....	28
A. La structure dramatique du roman : l'exemple de <i>La Valse aux adieux</i>	28
B. « Le Colloque » : presque une pièce de théâtre dans un recueil de nouvelles.....	31
C. Le rire : point de rencontre entre le roman, la nouvelle et le théâtre ?.....	33
Chapitre II : Le comique dans le roman.....	36
A. « Personne ne va rire » : une nouvelle définition du comique.....	36
B. Comédie et comédie humaine.....	38
Chapitre III : « La potentialité tragique » du roman.....	41
A. La représentation du héros.....	41
B. Lyrisme et théâtralité : deux modes antithétiques ?.....	44
Conclusion de la deuxième partie.....	47
Troisième partie. La théâtralité comme effet de lecture : une métaphore qui donne à penser.....	48
Chapitre I : Le monde comme un théâtre.....	50
A. La théâtralité comme métaphore pour penser et à pensée.....	50
B. <i>Theatrum mundi</i> : la théâtralité pour représenter le monde.....	52
C. Jeu de rôle et illusion romanesque dans « Le jeu de l'auto-stop ».....	54
Chapitre II : Théâtralité et modernité du roman.....	57
A. Le théâtre est-il un modèle didactique ?.....	57
B. Le mythe de Don Juan chez Kundera.....	59
C. Faire tomber les masques : le roman est-il un miroir de la société ?.....	62
Chapitre III : Un espace de jeu pour le romancier.....	65
A. Jouer avec le lecteur : le romancier en metteur en scène.....	65
B. Le romancier en mystificateur : se jouer du lecteur ?.....	67
Conclusion de la troisième partie.....	70
Conclusion générale.....	71
Bibliographie analytique.....	74

Il en va ainsi de la vie. Qu'est-ce autre chose qu'une pièce de théâtre, où chacun, sous le masque, fait son personnage jusqu'à ce que le chorège le renvoie de la scène ?

Érasme, *Éloge de la folie*, chap. XXIX¹

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Une pièce ne se renferme jamais à la rigueur dans un genre. Il n'y a point d'ouvrage dans les genres tragique ou comique, où l'on ne trouvât des morceaux qui ne seraient point déplacés dans le genre sérieux ; et il y en aura réciproquement dans celui-ci qui porteront l'empreinte de l'un et l'autre genre².

Cette affirmation de Dorval, dans les *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot, peut sembler surprenante : au XVIII^e siècle, alors que l'héritage aristotélicien domine dans le paysage littéraire français, Diderot proclame la porosité des genres, leur relation de complémentarité. La modernité de l'auteur des *Entretiens* ne concerne pas seulement le genre théâtral, évoqué ici à travers la comédie et la tragédie, mais aussi le genre romanesque. Il entreverrait « un perfectionnement du théâtre par le roman, du roman par le théâtre » selon Roger Kempf³. *Jacques le Fataliste et son maître* ou encore *Le Neveu de Rameau*, deux dialogues philosophiques, illustrent de manière exemplaire la relation complexe du théâtre et du roman. On peut penser à l'incipit de *Jacques le Fataliste* :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

LE MAÎTRE – C'est un grand mot que cela.

JACQUES – Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

LE MAÎTRE – Et il avait raison⁴...

1 Érasme, *Éloge de la folie* (1511), Paris, GF Flammarion, 1964, p. 37

2 D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel (Dorval et moi)*, dans *Écrits sur le théâtre*, 1. *Le Drame*, Paris, Pocket, « Pocket Agora », 1995, p. 113.

3 R. Kempf, cité par A. Novak-Lechevalier dans *La théâtralité dans le roman. Stendhal, Balzac*, Thèse de doctorat sous la direction de D. Combe, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 108.

4 D. Diderot, *Jacques Le Fataliste et son maître* (1796), Paris, *Le Livre de Poche*, 1972, p. 15.

Questions posées par le narrateur-auteur, réponses sous la forme narrative ou du discours indirect puis passage au discours direct : cet incipit se joue des règles génériques fixes en mêlant les modes énonciatifs et remet en question le couple traditionnellement opposé du récit et du drame. Or, l'œuvre de Diderot a marqué un tournant dans l'étude des genres littéraires ainsi que l'explique Agathe Novak-Lechevalier : « pour la première fois, les relations entre genre dramatique et genre narratif ne sont plus envisagées sous l'angle de la confrontation entre épopée et tragédie, mais à partir d'un couple générique inédit *que forment le roman et le drame* »⁵. Un tel renouvellement des genres aurait pour conséquence de mieux exprimer le monde moderne autour d'un objet commun, à savoir la société. Cette théâtralisation du roman permet de détourner les règles génériques et de les mettre à distance pour porter un point de vue interrogateur et critique. En somme, il s'agit de refuser au genre noble qu'est le théâtre au XVIII^e siècle son sérieux en le mêlant au genre romanesque.

Diderot prélude à une entreprise de désacralisation du théâtre, héritage dans lequel se situe Milan Kundera. Connu pour son œuvre de romancier et d'essayiste, il est aussi l'auteur de trois pièces de théâtre, *Connerie* (1969), *Les Propriétaires des clés* (1962) et *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot* (1981). Si l'auteur renie une partie de son œuvre, dont *Connerie* et *Les Propriétaires des clés*, il semble cependant intéressant de se demander si l'écriture de pièces de théâtre a influencé l'écriture du roman. On peut s'interroger ainsi sur le passage du théâtre au roman – *La Plaisanterie* fut publiée en 1967 en Tchécoslovaquie et amorce un long cycle romanesque – puis sur le retour à l'écriture théâtrale avec *Jacques et son maître* en 1981.

Si le théâtre ne semble pas occuper une place prépondérante dans l'œuvre de Kundera, il apparaît néanmoins en arrière fond, comme un horizon de lecture possible. La réception critique de *La Valse aux Adieux* et de *La Lenteur* l'atteste puisque ces œuvres ont été qualifiées de « vaudeville noir »⁶ pour la première et de « farce médiatico-érotique »⁷ pour la seconde. Ces deux formules, concises et tranchées, mettent en évidence la question des relations intergénériques et doivent être développées : dans quelle mesure sont-elles pertinentes ? Quels éléments textuels les justifient ? Comment envisagent-elles la question générique ? Or, il s'agit de deux romans : dans *La Valse aux adieux*, la narration tient une place prépondérante, le jeu des discours direct, indirect et indirect libre rend accessible l'intériorité des personnages ; la temporalité, bien que restreinte à cinq journées, est discontinue ; et les scènes de l'action sont multiples (une brasserie, les bains, l'appartement de

5 A. Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 102.

6 Note de l'éditeur : M. Kundera, *La Valse aux Adieux*, Paris, Gallimard, 1986.

7 F. Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », postface de *La Lenteur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 193.

Bertlef, la rue). En somme, les caractéristiques génériques propres au roman sont bien présentes. *La Lenteur*, plus atypique, est aussi une œuvre romanesque. Composée par cinquante et un courts chapitres, l'intrigue se joue à trois époques différentes – celle de l'idylle libertine au XVIII^e siècle de Madame de T. et du chevalier, celle des personnages entomologistes, celle du narrateur-auteur. La brièveté du récit et la polyphonie énonciative condensent l'intrigue dont le rythme est très rapide. Somme toute, en quoi est-il plus pertinent de s'intéresser à ces textes plutôt qu'à d'autres pour rapprocher le roman du théâtre ? Car d'autres récits de Milan Kundera pourraient être plus attendus lorsqu'il est question des relations intergénériques. Pensons à *Risibles Amours* et aux adaptations cinématographiques dont le recueil a fait l'objet : Hynek Bocan transpose en 1966 « Personne ne va rire », Antonin Kachlik réalise en 1969 « Já truchlivý Bůh » [« Moi, Dieu impitoyable »], inspiré du recueil. En 1998, *L'insoutenable Légèreté de l'être* a aussi été transposé au cinéma par Philip Kaufman. Si le cinéma se différencie du théâtre en de nombreux aspects, la dimension scénique et visuelle laisse cependant penser qu'il y a une « sensation du genre »⁸ théâtral intrinsèque à ces œuvres.

Nous choisissons de limiter notre propos au recueil de nouvelles *Risibles Amours* qui, par sa nature même, peut être lu comme un ensemble de saynètes au sens de courtes pièces comiques. Notre choix est aussi porté par « Le Colloque » dont la forme illustre de manière exemplaire les liens entre dramaturgie et roman. La nouvelle, divisée en cinq actes, semble écrite comme une pièce de théâtre. Pourtant, le lecteur ne retrouve pas les marqueurs usuels tels que le nom du locuteur ou les didascalies. Enfin, l'intertextualité avec des œuvres théâtrales nous semble décisive pour saisir les enjeux du texte et nous a influencée. La rédaction des sept nouvelles de *Risibles Amours* a débuté en 1959 et a été finie en 1968. Forme atypique dans l'œuvre de Kundera, la nouvelle a joué un rôle important dans la pratique romanesque de l'auteur. Bertrand Vibert explique à ce titre que ce recueil peut être lu « comme laboratoire d'une nouvelle forme romanesque »⁹. C'est la cohérence thématique intrinsèque à l'art du roman qui lie chacune des nouvelles et permettent de les lire comme un roman. Le romancier lui-même défend le statut de la nouvelle qui, dans le recueil, relève d'une « grande composition »¹⁰ au même titre que le roman.

ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence¹¹.

8 A. Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 734.

9 B. Vibert, *L'entre-deux de Risibles Amours et du Livre du rire et de l'oubli de Milan Kundera : recueils de nouvelles ou romans ?*, Revue d'histoire littéraire de la France n°4, déc. 2014, p. 927.

10 Kundera cité par F. Ricard, « Le recueil du collectionneur », postface de *Risibles Amours* (1968), Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 314.

11 M. Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 171.

De ce fait, *Risibles Amours* poserait, au même titre que *La Valse aux adieux* et *La Lenteur*, la question des relations génériques.

La lecture de ces trois œuvres nous amène donc à penser, voire à repenser la classification aristotélicienne des genres : la frontière est poreuse, instable et mouvante et le concept même de théâtralité appliqué au roman le montre. Le théâtre se caractérise par des marques stylistiques, linguistiques, rhétoriques, modales. Agathe Novak-Lechevalier explique à ce titre qu'au théâtre, on appréhende le discours d'un point de vue extérieur et que la temporalité y est continue¹². Il est cependant difficile d'appliquer une telle définition à notre corpus puisqu'il s'agit bien d'œuvres romanesques, où l'on pénètre la conscience des personnages, et la temporalité n'est pas forcément suivie. Si le roman et le théâtre sont deux genres qui diffèrent d'après leurs caractéristiques énonciatives et modales, ils se recourent autour d'un point névralgique. La théâtralité serait alors cette marque de rencontre. Le terme est formé sur l'adjectif « théâtral » et à partir du suffixe « -ité » qui indique une qualité et désigne une abstraction. En ce sens, le mot renvoie à l'essence du théâtre. Saisir cette essence nous amènerait à étudier ces origines pour en déterminer les qualités supérieures et immuables. Agathe Novak-Lechevalier remarque à ce titre qu'une telle notion anhistorique et universelle la rend inadaptée si on lui donne une définition figée. De plus, le mot prend une connotation philosophique délicate : s'il y a bien des considérations d'ordre existentiel qui sous-tendent l'œuvre de Kundera, il s'agit avant tout de textes littéraires. Les autres domaines d'étude complètent selon nous l'approche littéraire mais ne doivent pas entièrement s'y substituer.

Si la théâtralité n'est ni une notion stylistico-linguistique, ni un concept philosophique, il semble difficile de la définir en des termes la figeant dans des carcans génériques stricts ou dans une essence. Elle ne doit pourtant pas devenir un mot vague et indéfini, dans lequel se classe tout ce qui s'approche de près ou de loin au théâtre. Penser la théâtralité en rapport avec le roman donne alors un cadre à penser : il s'agit de l'étudier dans son contexte direct, c'est-à-dire le texte narratif. Qu'est-ce qui donne la « *sensation de genre* »¹³ à la lecture ? Comment se produit un tel phénomène à la réception de l'œuvre ? Pour répondre à ces questions, il convient de revenir sur l'art du roman, notion décisive chez Kundera, et qu'il explicite dans son œuvre d'essayiste.

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

12 A. Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 8.

13 *Ibid*, p. 734.

dans l'absolu, la légitimité du jugement moral, mais il le renvoie au-delà du roman¹⁴.

Kundera considère que le roman n'est pas le lieu d'un jugement de valeur. La forme romanesque permet avant tout de mettre en situation des existences à travers des personnages, et en ce sens la forme, c'est-à-dire la prose, prévaut sur les idées. Ni le lecteur, ni le romancier ne doivent juger du comportement du personnage car ce dernier n'est pas un exemple de bien ou de mal. L'espace fictionnel est amoral : le romancier instaure une distance avec ses personnages et se désolidarise du débat d'idées. Toute lecture strictement idéologique ou politique s'oppose alors à l'art du roman. Comment le récit peut-il se situer au-delà de toute morale ? Comment le lecteur accepte-t-il voire adhère-t-il à une telle vision du roman et du monde ? La substance du récit est formée à partir d'une certaine réalité car le paysage socio-culturel, les lieux et les époques dans lesquels se déroulent l'intrigue des trois romans sont reconnaissables par le lecteur. Or, refusant le jugement moral, le romancier ne fait pas de cette réalité un modèle. Situé au-delà de toute sentence comme nous l'avons vu, il refuse le dogmatisme ou une vision manichéenne du monde.

Le roman serait donc un espace privilégié pour présenter un point de vue sur le monde, point de vue propre à un romancier n'ayant de « compte à rendre à personne, sauf à Cervantès »¹⁵. Dès lors, que reste-t-il d'absolu si la morale ne trouve plus sa place dans l'espace fictionnel ? A quelle(s) valeur(s) le lecteur peut-il encore se fier si du désir de Vincent ou de la croyance en Dieu d'Alice il ne reste aucun sérieux ? Toute vérité est déconstruite par la mise en scène d'un monde où les masques tombent, où le rire déloge la morale :

L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans une ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude¹⁶.

Faire tomber les masques du réel confronte le lecteur à un monde pétri d'illusions et de faux-semblants. Dans le théâtre grec antique, le comédien portait un masque qui permettait de reconnaître quel personnage était joué. Il symbolise aussi d'une certaine manière la frontière entre le monde réel, celui auquel appartient le comédien, et le monde fictionnel, celui du personnage. Il serait un objet métaphorique représentant la limite entre ces deux mondes. En son sens étymologique, le théâtre est le « lieu d'où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit »¹⁷. Il est composé d'un décor et d'une scène sur laquelle jouent des comédiens : espace limitrophe entre deux mondes là encore. Dans les œuvres de Milan Kundera, il s'agit bien de mettre en scène des situations existentielles en faisant jouer des personnages sur la scène du théâtre social.

14 M. Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 16.

15 *Idem.*, p.173.

16 *Idem.*, p. 45.

17 P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 359.

Et les masques que portent ces personnages – Berck en humaniste, Jakub en victime – tombent dans l'univers romanesque. François Ricard, en reprenant l'image du *theatron* grec pour expliquer la vision du monde portée par le roman kundérien, montre bien cette relativité du point de vue de l'homme soumis à la vacuité de toute affirmation. Ce qu'il nomme la "théâtralité de la connaissance"¹⁸ est selon nous une métaphore décisive en ce qu'elle donne à penser concrètement la situation existentielle dépeinte dans les œuvres de notre corpus.

Le rapport analogique qui se noue entre le théâtre et la condition existentielle de l'homme s'inscrit dans l'héritage baroque du *theatrum mundi*. Il « dénonce la facticité de l'existence »¹⁹ et montre la « société en perpétuelle représentation où l'on n'existe que par le regard d'autrui »²⁰. De la même manière, on pourrait penser la théâtralité dans son acception imagée. De quoi serait-elle alors la métaphore? De la relativité de toute vérité? De l'imperfection de la condition humaine ? De la faillibilité de notre croyance en Dieu ? Ce sont autant de thèmes importants dans l'œuvre de Kundera, et plus généralement, il semble que la théâtralité soit le moyen d'exprimer un point de vue particulier sur l'existence. Elle permet de se figurer le monde comme un théâtre où tout est factice. Or, si l'on affirme que la théâtralité est à prendre en un sens métaphorique car elle permet de se figurer le monde comme un théâtre, on risque de la réduire à ce qui est seulement relatif au théâtre. Elle donne aussi sens au texte en lui octroyant une dimension existentielle et participe de l'art du roman en tant que « territoire où le jugement moral est suspendu »²¹. Le lecteur est face au roman comme face à un miroir. Il est confronté à la « réalité vraie » car le texte révèle les masques de l'existence. Or, l'absence de morale rend possible un regard aussi lucide. Pour faire tomber les masques, Kundera instaure une distance ironique qui met au jour la mascarade sociale cachée derrière un « décor en carton-pâte »²². Il joue avec le lecteur et se joue de lui dans son entreprise de démythification du réel. Dès lors, quelle relation s'établit entre le romancier, qui s'exprime à travers la voix du narrateur, et le lecteur ?

Pourquoi s'intéresser à une théorie des genres ? En quoi est-ce encore pertinent ? En quoi le genre donne-t-il sens à l'œuvre littéraire ? C'est tout d'abord un questionnement que l'on retrouve dans notre quotidien. Dans n'importe quelle librairie, les livres sont classés en roman, poésie,

18 F. Ricard, *op. cit.*, p. 31.

19 J.-C. Vuillemin, « *Theatrum mundi* : désenchantement et appropriation », in *Poétique*, n° 158, Paris, Le Seuil, 2009/2, p. 174.

20 *Idem.*

21 M. Kundera, *op. cit.*, p. 16.

22 F. Ricard, *op. cit.*, p. 24.

polars, théâtre, essais. Il y a une utilité pragmatique à ce classement. Les relations intergénériques nous semblent surtout être un sujet essentiel car elles questionnent un état du texte et de l'histoire littéraire. Il ne s'agit pas seulement d'une pure théorie littéraire mais aussi d'un questionnement sur l'écriture en tant que processus créatif et vision du monde. Finalement, le but de la théorie, « [...] c'est de savoir ce qu'on fait quand on le fait. »²³ C'est s'intéresser à un état particulier du texte littéraire et refuser toute systématisation ; c'est user de son sens critique. Cette acuité a d'autant plus de sens lorsqu'on s'intéresse à l'œuvre de Milan Kundera. Ne concrétise-t-il pas l'aspiration romantique de dépassement des distinctions génériques dans une œuvre totale ? Milan Kundera est un romancier, un dramaturge, un essayiste et a même été poète dans sa jeunesse. Ce syncrétisme prend peut-être forme dans la question de la théâtralité dans le roman justement. Le roman kundérien ne serait-il pas empreint d'un « désir de théâtre »²⁴ ? Je voudrais montrer que la théâtralité, notion qui recoupe des enjeux tant existentiels qu'esthétiques, est le point névralgique où convergent la vision du romancier et celle du lecteur à qui le monde apparaît comme un théâtre.

Dans son étude de la théâtralité dans le roman de Balzac et Stendhal, Agathe Novak-Lechevalier définit cette notion selon deux aspects, l'un théorique, l'autre pratique²⁵. Sous la première dénomination se recoupent trois critères, à savoir l'énonciation, la structure de la diégèse ainsi que l'effet produit. D'un point de vue pratique, la théâtralité renvoie à la modalisation comique et tragique de l'histoire. Ces catégories donnent une structure pour penser un concept aussi complexe et ambivalent que celui que nous souhaitons étudier. Et, elles permettent d'appréhender la théâtralité en tant que catégorie esthétique : nous serons amenée à étudier les registres théâtraux, les catégories énonciatives et linguistiques notamment. D'autre part, la théâtralité émerge en tant que manière de penser le monde : s'intéresser à l'effet produit sur le lecteur nous invite à étudier cette notion dans sa dimension métaphorique et à la mettre en perspective avec des questions existentielles.

Ainsi, la théâtralité serait une catégorie énonciative particulière. Sous la plume de Milan Kundera, le texte est pour ainsi dire saisissable comme au théâtre. En ce sens, le romancier accorde une importance particulière au dialogue car il s'intègre comme élément constitutif et à part entière de la narration. Il est l'espace privilégié où se rencontrent une énonciation proprement romanesque et la parole théâtrale. Dans le contexte direct du texte émergent donc des signes propres au théâtre.

23 A. Compagnon, «La notion de genre », cours donné à l'université Paris IV-Sorbonne, 2001., [En ligne <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> consulté le 2 juillet 2015].

24 A. Larue citée par M. Plana dans *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Paris, Bréal, « Amphi lettres », 2004, p. 24

25 A. Novak-Lechevalier, *op. cit.*, pp. 241-242.

On pourrait dès lors attribuer aux œuvres de notre corpus des catégories théâtrales, à savoir le comique et le tragique, et leurs sous-genres. L'usage de différents registres témoigne de problèmes génériques dans le roman kundérien et invite à dépasser l'aporie des relations intergénériques. Ces questionnements sur le texte nous interrogent sur notre propre réception de l'œuvre. Nous attribuons finalement des catégories universelles à ces textes, tels que les termes de la théorie littéraire. La théâtralité du texte et sa spécificité ne résideraient-elles pas dans la manière dont nous l'appréhendons, dans la manière dont elles nous invitent à penser le monde ? La théâtralité comme medium métaphorique dépasse la dialectique entre le texte et la scène, ou encore une définition stricte des genres littéraires. Elle ouvre le texte à de nouveaux horizons de lecture et noue une relation privilégiée entre le romancier et son lecteur.

PREMIÈRE PARTIE :

LA DRAMATISATION DU ROMAN

L'art se divise nécessairement en trois formes progressives. Ce sont : la forme lyrique, où l'artiste présente son image en rapport immédiat avec lui-même ; la forme épique, où il présente son image en rapport intermédiaire avec lui-même et les autres ; la forme dramatique, où il présente son image en rapport immédiat avec les autres.²⁶

Quand le personnage inventé par Joyce, Stephen, s'exprime ainsi, il reprend la triade aristotélicienne remanié par les romantiques. Car au xx^e siècle encore, la théorie des genres reste une préoccupation actuelle, qui est revenue sur la scène littéraire après avoir été éprouvée par les formalistes.

Dans sa catégorisation des genres poétiques, Aristote définit trois critères : la *mimèsis* ou le moyen de la représentation, l'objet et le mode. La *mimèsis* est l'un des critères de la *poièsis*, aux côtés du mètre. Cette notion renvoie aux « moyens de la représentation »²⁷ et relève de « l'épopée et [de] la poésie tragique, comme aussi [de] la comédie, [de] l'art dithyrambique »²⁸. La *mimèsis* est donc une notion générique qui va de soi selon l'auteur de la *Poétique*. Suivant Aristote, le dramatique est l'un des deux modes de l'écriture avec le mode narratif. Dans l'œuvre dramatique les personnages représentent l'action, tandis que dans le mode narratif, le romancier à travers la voix du narrateur, représente les personnages. Ce qui différencie ces deux modes relève donc de l'énonciation : qui a le monopole de la parole et donc de l'action ? Les personnages ou le narrateur ? L'objet de la représentation est classé en deux catégories. Il y a les sujets bas qui relèvent de la parodie et de la comédie, et les sujets nobles qui eux, relèvent de la tragédie ou de l'épopée homérique. Cette classification, « consolidée par les classiques, puis refondée par le romantisme »²⁹ et maintenue par l'époque moderne, a fondé la théorie des genres en tant que « modes d'énonciations »³⁰ qui apparaissent comme des « universaux »³¹. Cette domination du modèle poétique antique nous interroge sur sa pertinence dans le paysage littéraire contemporain, surtout si le genre est bien une notion historique et évolutive. Dans sa *Poétique*, Aristote propose certes un système herméneutique mais aussi une catégorisation stricte. De fait, la question de porosité des genres n'est pas posée. Il exclut la prose ; or l'apparition du roman et le passage de la « poésie » comme dénomination globale à la « littérature » ont marqué un tournant radical dans la théorie des

26 J. Joyce, *Dedalus*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1943, p. 311.

27 A. Compagnon, « Quatrième leçon : Poétique des genres : Aristote », dans « La notion de genre ».

28 Aristote, *Poétique*, 47 a 16.

29 A. Compagnon, *op. cit.*, p. 45.

30 *Ibid.*, p. 46.

31 *Idem.*

genres. Dans *Madame Bovary*, Flaubert parodie la forme lyrique. Baudelaire écrit des poèmes en prose. Ce problème de distinction et de porosité des genres se pose chez Milan Kundera de manière particulière : « J'aime intervenir de temps en temps directement, comme auteur, comme moi-même »³² affirme-t-il dans une entrevue avec Christian Salomon. Il ajoute : « même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage »³³. La réflexion qui émane de la voix de l'auteur pourrait alors faire pencher le roman vers une tentation essayiste, tentation toujours liée à l'univers romanesque et à ses personnages cependant.

Si l'on se fonde dans un premier temps sur la classification aristotélicienne des genres, il semblerait que le genre dramatique et le genre narratif ne soient pas si distincts l'un de l'autre dans l'œuvre de Kundera. L'auteur se joue des codes littéraires puisque les personnages et le romancier se partagent la parole. Cela relèverait d'un processus d'écriture et d'une ambiguïté des critères énonciatifs communément admis. Le mélange des codes esthétiques et énonciatifs opère une dramatisation du roman qui témoigne de la complémentarité des genres. Cela entraîne un « perfectionnement du théâtre par le roman, du roman par le théâtre »³⁴. Or, c'est cela que nous entendons étudier à travers la mise en scène du récit et la mise en récit de la parole.

32 M. Kundera, *L'Art du roman*, p. 99.

33 *Idem*.

34 Robert Kempf, cité par A. Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 108.

Chapitre I : Le récit mis en scène : en quoi la théâtralité repose-t-elle sur la narration ?

Dans ses *Essais critiques*, Roland Barthes définit la théâtralité dans une formule désormais bien célèbre : « c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit »³⁵. Barthes argumente en faveur d'une théâtralité qui émerge dans la représentation scénique et qui donne sens au texte écrit. Selon une telle conception, la représentation est un événement de sens. Dans une telle mesure, la théâtralité serait intrinsèque au genre théâtral. Elle relève d'une perception théâtrale en ce que « la parole fuse aussitôt en substances »³⁶. La théâtralité relève plus de la perception quasi sensuelle du texte que du texte lui-même.

Au théâtre, les personnages incarnés par des comédiens détiennent la parole. Si l'action théâtrale se déroule dans la parole et en dépend entièrement, le dialogue n'est pas une condition *sine qua non* du roman bien qu'il en soit un élément constitutif. Roman et théâtre trouveraient donc leur contraste primaire dans la narration et le dialogue. La théâtralité en tant que référence au théâtre et donc à la primauté de la parole dans le déroulement de l'action reposerait aussi sur la narration. Or, le roman kundérien est caractérisé par l'art de l'anecdote. Il n'est à un moment plus question de l'histoire principale – en apparence du moins – mais d'une réflexion sur, par exemple, le trou du cul de Julie qui devient le symbole de « la porte suprême [...] car la plus mystérieuse, la plus secrète »³⁷. La digression illustre un état particulier du récit car il devient l'espace privilégié de la parole proférée. En ce sens, nous souhaiterions montrer en quoi le récit chez Kundera est caractérisé par un « appel au jeu et à la mise en scène »³⁸, si ce n'est sur sur les planches, du moins dans le monde fictionnel et dans l'esprit du lecteur. La scène n'est plus seulement un espace matériel sur lequel jouent des comédiens, mais aussi une construction littéraire qui s'inscrit dans l'imaginaire du lecteur et dans l'espace romanesque.

A. La scène comme espace de jeu : construction de l'espace scénique dans le roman

Du grec σκηνή (*skēnē*), la scène fait référence aux coulisses où les comédiens changeaient leurs masques et leurs costumes. Le terme a évolué pour désigner ce qui était la *paraskēnia*, c'est-à-

35 R. Barthes, *Essais critiques*, 1964, Paris, Seuil, 1964, p. 41

36 *Ibid*, p. 42.

37 M. Kundera, *La Lenteur*, 1995, Paris, Gallimard, 1998, p. 117.

38 M. Plana, *op. cit.*, p. 24.

dire l'espace situé au-devant de la scène. Elle signifie l'espace concret, l'« emplacement d'un théâtre où les acteurs paraissent devant le public. »³⁹ Son rôle sémantique est aussi important puisqu'elle informe le spectateur sur le lieu ou le temps de l'action. Dans le texte, ces indications sont transmises par les didascalies, mais aussi par des éléments du discours des personnages.

Dans sa préface au *Écrits sur le théâtre* de Diderot, Alain Ménil explique que la mise en scène est « une manière d'exposer une fable »⁴⁰. La scène, qui s'intègre à la mise en scène en tant qu'espace de jeu et de décor, relève d'un choix esthétique et sémantique. Elle donne sens et vitalité au texte qui ne demeure pas seulement une idée mais devient le support d'une représentation concrète. Si le texte théâtral est en général destiné à être mis en scène – exception faite d'œuvres comme le *Spectacle dans un fauteuil* de Musset ou *Le théâtre en liberté* d'Hugo⁴¹ – le roman, lui, n'aspire pas à être joué sur scène. S'il y a bien eu des adaptations de récits, le roman tend avant tout à être lu. Mais d'après Alain Ménil, le texte est incomplet car l'art aspire à la vitalité⁴². On peut souscrire à une telle idée relativement à l'art du roman. La vitalité de cette forme artistique résiderait aussi dans un appel au jeu, un appel à la représentation. Une telle dynamique est engagée dans les œuvres de notre corpus à travers la construction d'un espace de jeu où évoluent les personnages.

Dans *La Lenteur*, le narrateur et son épouse roulent en voiture vers un paysage bucolique : « un carré de verdure perdu dans une étendue de laideur sans verdure ; un petit morceau d'allées, d'arbres, d'oiseaux au milieu d'un immense filet de routes. » (p. 9). L'écriture au temps du discours est notable : le présent et le passé composé sont ici de rigueur pour rendre compte de la quasi instantanéité de l'histoire racontée avec la lecture : « Je conduis et, dans le rétroviseur, j'observe une voiture derrière moi » (p. 9). Ce décor se précise une fois que les personnages arrivent à destination car le point de vue se focalise sur le château où les protagonistes passent la soirée. Le lecteur est mené de la réception à la nouvelle salle de conférence, puis à la chambre et enfin à la salle du dîner. Tous les éléments du décor évoquent la richesse d'un château en bord de Seine, et le lecteur peut se figurer clairement cet espace s'il connaît les châteaux de la Loire par exemple. Cet espace détient une importance particulière dans la diégèse : les trois intrigues sont construites autour de cette unité spatiale. Le narrateur et Vera y séjournent le temps d'une soirée. La salle de conférence et la piscine du château accueillent les aventures et débats du groupe d'entomologistes. Un tel château est aussi le lieu des amours de Madame de T. et du Chevalier dans la nouvelle de Vivant Denon, *Point de*

39 A. Rey (sous la dir. de), *Dictionnaire culturel en langue française*, t. 4, Paris, Le Robert, 2005, p. 604.

40 Préface d'A. Ménil aux *Écrits sur le théâtre*, 1. *Le Drame* de Diderot, 1995, Paris, Pocket, « Pocket Agora », p. 17.

41 Alfred de Musset publie son *Spectacle dans un fauteuil* en 1832 et avertit son lecteur que le texte n'est pas conçu pour être joué mais bien lu : « Un spectacle ennuyeux est chose assez commune / Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil » (Paris, Librairie d'Eugène Renduel, 1833, p. 8). Quant au *Théâtre en liberté* de Victor Hugo, publié en 1869 lors de son exil, le texte n'est pas destiné à être joué en raison de la censure.

42 A. Ménil, *op. cit.*, p. 17.

lendemain. Peut-on pour autant affirmer que Kundera suit la règle classique de l'unité de lieu ? Il semblerait presque que dans le décor, qui ne change pas ou prou, défilent et se succèdent les scènes du roman. L'espace crée donc une cohérence et ce lien est explicité par Vincent lorsqu'il évoque les châteaux du xvii^e siècle où « jadis [...] il y avait des orgies » (p. 107). De fait, l'espace dans le roman occupe une fonction particulière : au théâtre, la scène est nécessaire pour séparer l'espace dédié aux comédiens de celui des spectateurs. Ici, le château est un bâtiment pour ainsi dire atemporel qui transcende l'existence humaine. Il devient un espace symbolique qui rend possible l'enchâssement des intrigues en dépit des différentes époques. Lorsque Julie et Vincent se promènent dans le jardin du château, « ils entendent la rivière de madame de T., la rivière de ses nuits d'amours ; du puits du temps » (p. 106-107). C'est d'ailleurs cette même rivière qui attire le regard du narrateur à son arrivée au château.

On peut alors parler d'un espace scénique dans *La Lenteur* car la scène est bien « l'ensemble des décors destinés à évoquer le lieu où se déroule l'action dramatique »⁴³. Sa dimension sémantique est bien la preuve de sa nécessité dans la construction de la fable. Les personnages finissent pas se rencontrer : Vincent quitte le château, le chevalier sort « par une autre porte, plus discrète » (p. 175) et le couple attend de partir en voiture dans la cour. Lieu symbolique, ce château clôt l'enchâssement des intrigues et permet peut-être au lecteur de mieux en comprendre le sens puisqu'il « ouvre une fenêtre sur le passé »⁴⁴.

Cette cohérence scénique, particulièrement frappante dans *La Lenteur*, peut aussi être exploitée dans les autres ouvrages de Kundera où la construction de l'espace témoigne aussi d'une volonté de cohérence romanesque voire de mise en scène par le romancier. Dans « Le docteur Havel vingt ans plus tard », le récit se déroule dans une station thermale. Ce n'est pas sans rappeler la station thermale qui tient lieu de décor dans *La Valse aux adieux*. Certains motifs sont récurrents dans les deux récits comme les téléphones qui permettent aux époux⁴⁵ de communiquer, ou encore la brasserie où se retrouvent Klima et Ruzena, mais aussi Havel, le journaliste et son amie (« Le docteur Havel vingt ans plus tard »). La composition de la fable dépend en partie de la construction scénique de l'univers romanesque : l'espace dans sa réalité concrète recoupe des enjeux esthétiques et significatifs.

43 B. Quemada (sous la dir. de), *Trésor de la langue française*, t. 15, Paris, Gallimard, 1992, p. 160.

44 Kundera cité par Scarpetta dans *L'âge d'or du roman*, "Divertimento à la française", 1996, Paris, Grasset, p. 275.

45 Dans *La Valse aux adieux*, Klima et Kamila se téléphonent, de même que le docteur Havel et son épouse dans « Le docteur Havel vingt ans plus tard ».

B. La scène comme principe de construction diégétique

Par rapport métaphorique, le mot « scène » a évolué vers un sens plus théorique. La scène fait référence à la « partie, [l']action partielle dans une œuvre définie conventionnellement »⁴⁶ selon le principe d'arrivée ou de départ de personnages. La démarcation des scènes « intervient dans l'organisation manifeste [...] d'un mode dramatique identifiable »⁴⁷ selon Sylvain Fort, et celui-ci continue : « cela subordonne nombre de techniques romanesques au simple objectif de se rapprocher le plus possible du modèle théâtral, considéré comme l'exemple idéal d'une mimésis réussie »⁴⁸. La règle formelle d'entrée et sortie des personnages trouve aussi sa place dans le genre romanesque, mais d'une manière plus atypique peut-être. Il s'agirait alors d'adapter ce code générique, voire de le transposer. Au théâtre, la scène est mentionnée le plus souvent par la formulation « Scène » suivie de son numéro, ainsi que par le nom des personnages présents sur scène. La démarcation traditionnelle dans le genre romanesque est le chapitre, voire le sous chapitre. *La Lenteur* est composée de cinquante-et-un chapitres, *La Valse aux adieux* de cinq journées, et *Risibles Amours* de nouvelles divisées en chapitres portant un titre (« La pomme d'or de l'éternel désir » par exemple) ou un numéro (« Le jeu de l'auto-stop »). Le roman, s'il n'exprime pas aussi explicitement le début et la fin d'une séquence scénique, peut les suggérer. Dans quelle mesure la scène romanesque se fonde-t-elle sur le principe théâtral d'entrée et de sortie des personnages ?

« Personne ne va rire », première nouvelle du recueil *Risibles Amours*, est composée de treize chapitres numérotés. On remarque que d'un chapitre à l'autre le lieu ou le temps changent et les personnages se succèdent, exception faite du héros présent tout du long. Le « je » demeure une constance narrative qui s'inscrit en horizon de lecture de l'ensemble du récit, et ce en dépit des sauts temporels et du va-et-vient des personnages. L'histoire débute dans la chambre du personnage principal avec son amie Klara. Puis, la scène se déroule le lendemain, dans cette même pièce. Dans le troisième chapitre, le récit a lieu à l'université, dans le bureau du protagoniste en entretien avec M. Zaturecky, et l'ensemble de la nouvelle continue sur ce même principe de changement de lieu et de temps. Remarquons d'ailleurs que le passage d'une scène à l'autre est aussi caractérisé par des marqueurs temporels : « peu de temps après » (p. 18), « le lendemain » (p. 24), « le jour même ou quelques jours plus tard » (p. 28), « le samedi » (p. 32). La nouvelle suit le fil des allées et venues des personnages sur le devant de la scène romanesque si l'on peut dire, ce qui crée une dynamique

46 A. Rey (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 605.

47 S. Fort, « Le Lieu de la scène », [En ligne : <http://www.fabula.org/cr/134.php>, consulté le 15 avril 2015].

48 *Idem.*

dans la narration. Le récit est ici une exercice continu qui ne connaît pas de rupture dans l'espace romanesque. L'ouverture d'une scène reprend le topos de la scène de rencontre au théâtre. Seul le neuvième chapitre a une structure différente. Il se divise en deux moments distincts : l'un porte sur la conversation entre le héros et Klara, le second entre le héros et le directeur du département. Ces deux dialogues se font écho puisqu'ils font état de l'optimisme du narrateur, optimisme fondé sur une méconnaissance du genre humain d'après le directeur. Le narrateur prend à la légère les inquiétudes de son amie. Il refuse de croire qu'elle puisse être poursuivie par la police et qu'on puisse le radier de son poste de professeur. Ce personnage est en marge de son monde car il ne comprend fondamentalement pas en quoi son comportement passé et présent peut être suspect. Ces deux dialogues scellent la situation du héros : Klara le rejette, le directeur verbalise les risques qui pèsent sur lui et il décide dès lors de « livrer bataille » (p. 40).

Mis à part ce neuvième chapitre, l'ensemble de la nouvelle se construit sur les déplacements de personnages. On remarque aussi ce principe dans *La Lenteur*. Il s'agit d'un roman court – cent-quatre-vingt-trois pages – divisé en nombreux chapitres – cinquante-et-un. Il y a trois histoires qui s'entrecoupent et on peut dénombrer une dizaine de personnages principaux (Véra, le narrateur, le chevalier, Madame de T. Pontevin, Berck, Vincent, Julie, Immaculata, Čechořipsky). Cette abondance de figures dans un espace aussi restreint – celui du roman comme celui du château – engage un rythme soutenu de va-et-vient entre les histoires et entre les entrées et sorties de personnages.

La construction formelle de la fable serait le signe de cette théâtralité romanesque. Cette relation ne peut cependant pas être limitée à une seule approche structurale. Le roman a aussi la capacité de pénétrer la conscience des personnages, par l'expression d'une parole intime et personnelle notamment, qui unifierait cette démarcation formelle.

C. La scène de roman

La rhétorique théâtrale est un horizon de lecture – d'écriture même – qui ne se substitue pas pour autant à la qualité romanesque du texte. La liberté formelle dont dispose le roman permet d'envisager la scène dans une acception plus métaphorique. La présence des personnages ou le passage d'un temps et d'un lieu à un autre ne sont pas restreints par l'espace de jeu. La chasse aux chiens dans *La Valse aux adieux* serait particulièrement difficile à transposer au théâtre par exemple. Finalement, la scène relèverait plutôt d'une construction de l'esprit qui « ne fonctionne

jamais dans un espace réel, mais toujours dans le cadre de structure purement mentale »⁴⁹. Elle serait « une suite d'événements envisagés comme un spectacle présentant en lui-même une unité et suggérant des impressions, des émotions par certains aspects remarquables, intéressants [...] »⁵⁰ C'est bien cette dimension spectaculaire qui apparaît à travers la mise en scène de l'espace romanesque, mais aussi la dimension saisissante de la scène. Le mot spectacle vient de la racine indo-européenne **spek* qui signifie « observer » et qui a donné en latin *specio*, « regarder ». Nous verrons que cette dimension spectaculaire peut être entendue à différentes échelles, à la fois comme principe d'écriture que comme effet sur le lecteur.

Dans « Le colloque », le narrateur se lasse des conversations des protagonistes et met de côté leurs propos pour s'intéresser un instant à Fleischmann : « Ici, nous pouvons cesser un instant de suivre la conversation (perpétuellement alimentée de nouvelles fadaïses) pour expliquer que, depuis le début de la soirée, Fleischmann s'efforçait de regarder la doctoresse dans les yeux [...]. » (p. 130) Ce-dernier observe sa collègue avec une attention toute particulière. Il est aux aguets, prêt à saisir la première occasion lui permettant de se rapprocher de la doctoresse. On peut relever le champs lexical de la vue qui occupe une place importante dans le début du chapitre « Le signal » : « il l'[la doctoresse] avait *vue* », « la majesté de ses trente ans l'*éblouissait* », « il avait l'impression qu'elle répondait [...] à ses *œillades* », il y a « un échange de *regards* »⁵¹ (p. 130). Le regard de Fleischmann monopolise l'espace du récit, et l'attention portée à la vue témoigne d'une tension entre la dimension visuelle et textuelle inhérente à la fable. S'il semble y avoir une tension entre des deux aspects, ils ne sont pas diamétralement opposés. « Le théâtre et la rhétorique théâtrale sont, comme le note Sylvain Fort, le paradigme envahissant de toute la problématique de la scène »⁵², et ce notamment dans le recueil de Kundera. La scène romanesque noue moins un rapport de rivalité qu'une coopération entre le visuel et le textuel.

Dans « Édouard et Dieu », la spectacle du divin intervient comme un horizon latent pour émerger dans la scène finale. Le narrateur apostrophe le lecteur « Ah, mesdames et messieurs » (p. 302) comme pour attirer son attention. Cette apostrophe rappelle presque le Monsieur Loyal du cirque qui s'adresse à la foule. Édouard est seul dans l'église et « lève vers la coupole des yeux rêveurs » (p. 303). C'est là un regard pathétique de la part du personnage. Mais il y a aussi le regard du lecteur, encouragé par les exclamations du narrateur : « Regardez ! C'est vrai ! Édouard sourit ! Il sourit et son sourire est heureux... » (p. 303) L'espace est ici cerné par les regards, celui du

49 D. de Kerckhove, « La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, LaSalle, Brèche Hurtubise, 1985, p. 176.

50 *Trésor de la langue française*, t.15, Paris, Gallimard, 1992, p. 161.

51 Nous soulignons.

52 S. Fort, *op. cit.*

protagoniste, celui du lecteur qui devient spectateur, et celui du romancier. Et c'est bien dans cette rencontre que se construit la scène romanesque visuelle. La position d'Édouard est archétypale : il se tient comme un pénitent, regardant le Ciel pour y trouver un réconfort. Dans la peinture classique italienne notamment, de nombreux artistes ont peint des Saints en pénitence – Le Titien peignant Marie Madeleine par exemple. Or cette position du corps relève d'une mise en scène en ce qu'elle représente l'acte de piété de d'humilité. Cet effet spectaculaire s'applique au comportement d'Édouard . La scène devient un « espace de jeu, sans jeu possible »⁵³ : jeu de regards, mais jeu verbal et gestuel aussi.

Finalement, et c'est là un tour de force, le récit kundérien est marqué par des moments forts dans l'écriture qui feraient de la scène un principe de composition romanesque. La scène de roman sollicite l'imagination du lecteur, engagé à se représenter ce qui est écrit. Le jeu de regard ne se manifeste pas de manière concrète mais est bien construit par l'écriture. En ce sens, l'univers romanesque engage peut-être à une lecture plus complète et plus complexe qui se fonde sur la théâtralité comme principe d'écriture.

La scène participe de la mise en abyme théâtrale, c'est-à-dire de « tout spectacle enchâssé réfléchissant tout ou partit de l'action principale »⁵⁴. Ces scènes romanesques s'intègrent dans l'économie de l'œuvre car elles ont une fonction métaphorique. La scène que nous venons d'étudier conclut « Édouard et Dieu » dans une perspective de réflexion sur l'ensemble de la nouvelle. Le sourire et le regard levé vers le ciel d'Édouard ne seraient-ils pas finalement la prise de conscience de sa propre faillibilité ? Ou « le regard ironique du romancier »⁵⁵ qui apparaît ici ? Ce sourire d'Édouard est-il une réponse authentique à la vision du monde cynique qu'il avait auparavant ? N'est-ce pas la même consolation que celle du narrateur de la nouvelle « Personne ne va rire » ? Tous deux se rendent compte de leur découverte et de leur victoire finale car ils ont une conscience aiguë de leur situation et ne se laissent pas dans l'illusion d'une puissance supérieure ou d'un système trompeur. On voit alors que la composition du recueil émerge à travers la mise en relation de scènes.

53 *Ibid.*

54 George Forestier cité par A. Ubersfeld, *Lire le théâtre, "Le dialogue théâtral"*, t. 3, Paris, Belin sup, 1996, p. 45.

55 F. Ricard, « Le recueil du collectionneur », p. 309.

Chapitre II : Le caractère dramatique de la parole narrative

On sait que les personnages de Kundera aiment bavarder, discourir, raconter des anecdotes. Le dialogue occupe une place prépondérante en raison de sa fonction esthétique et informative. On ne lit pas une histoire, mais bien des histoires et de ce jeu polyphonique naît le plaisir de lire. Comme le baron de Münchhausen⁵⁶ se tirant lui-même par les cheveux pour éviter la noyade, la parole a la capacité, semble-t-il, de s'extirper elle-même de l'espace romanesque pour susciter l'attention du lecteur. C'est une parole écrite constamment verbalisée, une parole qui s'exprime, au sens étymologique d'*exprimere*, « faire sortir de ». Mais justement, l'art du conteur est l'art du récit. La conversation n'est parfois qu'un prétexte à raconter une histoire et devient comme une unité linguistique, une histoire dans l'histoire. Cette mise en abyme complexifie la fable mais aussi les relations intergénériques entre roman et théâtre.

Parole écrite verbalisée et parole verbale écrite sont au cœur de la question de la théâtralité dans le roman. D'une part, le dialogue est essentiel au théâtre – une pièce n'est saisie que depuis l'extérieur, par le discours. Selon Joseph Melançon, le théâtre serait une « pratique sémiotique dans sa parole elle-même »⁵⁷ : la dimension théâtrale se pense au niveau du discours verbal quand il est mis en scène et la communication s'effectue par des gestes et des sons. D'autre part, l'art du dialogue est un élément essentiel à l'univers romanesque de Kundera. Il s'agit donc d'étudier ces tensions génériques du point de vue de la mise en récit du dialogue et de la verbalisation de la narration.

A. L'énoncé théâtral, espace d'une *mimèsis* sociale

Kundera consacre un chapitre au dialogue théâtral et au dialogue réel dans *Les Testaments trahis* et demande : « qu'est-ce qu'une conversation, dans la réalité, dans le concret du temps présent ? » (p. 158). Le romancier oppose l'univers de la fiction à celui de la réalité et ne fait pas de distinction entre les différentes formes de la fable :

Nous savons seulement que les conversations au théâtre, dans un roman, ou même à la radio ne ressemblent pas à une conversation réelle. (p. 158)

Il entend définir « la structure de la conversation réelle » (pp. 158-159) en la comparant avec celle du théâtre et définit pour cela trois critères : si au théâtre le dialogue construit l'action, dans la réalité le dialogue ne suit aucune structure dramatique et peut se disperser ; le dialogue réel ne doit

⁵⁶ Cette image, bien connue, a souvent été reprise pour qualifier le statut du Dieu hégélien par exemple.

⁵⁷ J. Melançon, « Le théâtre comme pratique sémiotique », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, p. 207.

pas être intelligible mais peut rester sibyllin ; enfin, comme il n'a pas de limite de temps, il peut se répéter. Asymétrie, non-dit et répétition caractérisent en somme le dialogue dans la réalité.

Or, le romancier peut parfois saisir cette structure du réel, comme Hemingway dans les *Collines comme des éléphants blancs*, qui introduit même une musicalité dans le dialogue⁵⁸. Cet art du dialogue théâtral engage pourtant une forme de *mimésis* que l'on retrouve dans l'œuvre romanesque de Kundera. Le désir d'intelligibilité de la pièce n'est pas en contradiction avec une représentation fidèle de la réalité puisque le dialogue théâtral prend pour modèle la conversation réelle. Il se fonde sur une *mimésis* de la société car il a à la fois un sens et une action. Or, le roman n'est-il pas l'espace privilégié pour retranscrire cette banalité de la conversation réelle ? On voit alors qu'une relation complexe se noue entre les genres : la structure dialogique du théâtre tend aussi vers une représentation du quotidien, en dépit des contraintes énumérées par Kundera. Et c'est bien dans le roman que cette structure émerge. Parce qu'il peut s'étendre, parce qu'il est doté d'une liberté formelle plus visible, le roman peut reprendre cette technique théâtrale. En ce sens, il s'affranchit de ses propres carcans génériques.

Dans *La Valse aux adieux*, Ruzena et Frantisek se disputent à propos de la relation de la jeune femme avec le trompettiste Klima. Un jeune homme, dont l'identité n'est révélée qu'à la fin du dialogue, fait irruption dans la salle. La scène débute ainsi : « Dans le hall, un jeune homme excité se précipita sur elle, écarlate » (p. 109). On retrouve là le principe théâtral d'entrée et de sortie des personnages, quand un personnage arrive sur scène. La séquence se clôt par la sortie de Ruzena : « Elle [...] sortit rapidement dans la rue » (p. 111). Il ne semble pas nécessaire d'éclaircir sa présence car et l'on comprend la situation au fil de leur conversation. Le lecteur prend, pour ainsi dire, leur histoire en cours de route. Les non-dits renvoient au passé commun des deux personnages : « ce qui s'est passé hier » (p. 109) fait en fait référence à la scène « sur la route nationale » (p. 110) décrite six chapitres plus haut. Frantisek n'hésite pas à répéter son amour à Ruzena, à lui reprocher de supposées tromperies, et trouve un argument à chacune de ses répliques. On remarque que le romancier privilégie le dialogue au récit. Il y a peu de narration si ce n'est pour donner des indications spatiales – « des curistes allaient et venait dans le hall et, à tout moment, des gens en blouse blanche passaient à proximité » (p. 109) – et des renseignements sur le comportement des deux amants (« s'écria le jeune homme d'un ton désespéré » (p. 109), « dit le jeune homme d'un air malheureux » (p. 110), « il élevait la voix » (p. 110), « dit vivement Ruzena » (p. 111), « elle ajouta d'un ton plus conciliant » (p. 111)). En somme, cette conversation est mise en scène et le lecteur ne peut qu'être sensible à cette esthétisation spatiale et gestuelle. Si l'auteur saisit

58 Kundera, *Les testaments trahis*, pp. 169-160.

« la structure de la conversation réelle »⁵⁹, cela participe d'une *mimésis* des actions sociales. Le roman kundérien se caractériserait pas une théâtralité du quotidien manifeste dans la mise en scène de la parole finalement.

Selon Anne Ubersfeld, « s'il est un domaine où la mimesis théâtrale est difficile à nier, c'est [...] le domaine du langage »⁶⁰. Mais le dialogue invite aussi à se le représenter mentalement. Certes, la *mimésis* sociale est bien un fait du langage, mais elle est complétée par un appel de la mise en scène, si ce n'est concrètement, du moins dans l'esprit du lecteur. Nous n'affirmons pas que l'énoncé théâtral ne se suffit pas à lui-même, mais plutôt que la dimension scénique est à considérer comme un ajout de sens à la parole.

B. La mise en récit de l'énoncé théâtral

Si l'énoncé théâtral a, à la fois, une valeur sémantique et sémiotique, il semble constamment rattrapé par ce que l'on pourrait nommer un appel de la narration. Autrement dit, la fonction discursive est atténuée par une mise en récit du discours. Dans *L'Art du roman*, Kundera explique que le roman s'est désolidarisé de la composition linéaire⁶¹. « La polyphonie musicale, c'est le développement simultané de deux ou plusieurs voix [...] qui, bien que parfaitement liées gardent leur relative indépendance »⁶². Le récit fonctionne sur une méthode d'« emboîtement »⁶³ selon la terminologie kundérienne. Cette polyphonie est intrinsèque au roman où les voix des personnages, du narrateur et du romancier se font entendre. La fable peut se déployer grâce à l'enchâssement d'histoires dans l'histoire. C'est cependant une exigence que le théâtre peut difficilement satisfaire. La polyphonie théâtrale est surtout le fait du dialogue entre les personnages, tandis que la polyphonie romanesque relève de la simultanéité de la composition.

Cette exigence est propre au roman kundérien ; si celui-ci ne s'enferme jamais dans une systématisation de l'écriture, il est tout de même une variation de ce même procédé. Dans *La Valse aux adieux*, les différents récits forment une constellation autour du couple Ruzena/Klima. Bertlef tombe amoureux de l'infirmière, cette-dernière fait la malheureuse rencontre de Jakub et soigne Olga, elle-même amoureuse de Jakub, tandis que Klima demande conseil au docteur Skreta concernant l'avortement de sa maîtresse, puis est rejoint par son épouse Kamila qui par un concours

59 Kundera, *op. cit.*, pp. 157-158.

60 A. Ubersfeld, citée par Z. Ververopoulou, « De la scène à la page : le comédien en tant que personnage romanesque », *Roman et théâtre, Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Garnier, 2010, p. 54.

61 M. Kundera, *L'Art du roman*, p. 92. Dans un entretien sur l'art de la composition, Christian Salmon l'interroge sur la dimension métaphorique de la polyphonie dans le roman.

62 *Idem.*

63 Kundera, *ibid.*, p. 93.

de circonstance, rencontre Ruzena. À bien y regarder, peut-on véritablement parler d'une histoire et non pas d'histoires de *La Valse aux adieux* ? La valse dont il est question dans le titre est en vérité la danse des personnages, qui vont, viennent, se rencontrent sur la scène du roman. De même, *La Lenteur* est construite autour de trois histoires : celle du narrateur, celle du chevalier et de madame de T., celle des entomologistes. Et *Risibles Amours*, par sa forme même, est une variation de sept nouvelles autour de la thématique énoncée dans le titre de recueil.

Dans son essai sur le romanesque, Jean-Marie Schaeffer en donne quatre critères, notamment « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie »⁶⁴, qu'il clarifie plus loin par, « la prolifération de la minidiégèse qui constitue autant de variations du thème romanesque »⁶⁵. L'étude de Schaeffer ne disjoint pas le dialogue de la narration puisque tous deux s'intègrent à l'écriture, et ce n'est pas non plus ce que nous entendons faire. Néanmoins, il semble que la saturation diégétique chez Kundera soit moins le fait d'une composition de la fable que d'un usage particulier de la parole. Si l'énoncé théâtral se veut sens et action, il devient sous la plume de ce romancier le support du récit. Les personnages aussi bien que le narrateur se plaisent à raconter des histoires et n'hésitent pas pour cela à prendre la voix du conteur. On pourrait relever de très nombreux exemples : les supplices de saint Macaire d'Alexandrie, l'histoire du père d'Olga (*La Valse aux adieux*), l'entrevue de Kissinger avec une journaliste, le résumé de la nouvelle *Point de lendemain* (*La Lenteur*), ou encore le grand succès du patron (« Le Colloque »). Mais chacun de ses récits s'intègre dans l'économie de l'œuvre comme une illustration ou une métaphore réclamée ou non de l'histoire principale.

La nouvelle « Le Colloque » est à ce titre un texte hybride. Elle est écrite sous la forme d'une pièce de théâtre mais nombre d'éléments suggèrent qu'il s'agit là d'un récit. Dans le premier acte, le patron raconte son plus grand succès amoureux car une femme l'a honoré, lui et lui seul, de son refus. Il commence son récit par une formule consacrée « quand j'avais quelques années de moins » (p.122) qui plonge immédiatement le lecteur dans la jeunesse du personnage. Ce-dernier emploie les temps du récit par excellence, à savoir l'imparfait et le plus-que-parfait (« elle était », « j'avais décidé », « elle couchait »). La seconde partie de son récit est au présent et au passé composé qui sont les temps du discours. Ce faisant le patron réfléchit sur le sens de son aventure avec le recul de l'âge et l'on revient au présent de l'histoire principale. Ce changement temporel est provoqué par l'intervention de la doctoresse. Autrement dit, c'est l'inscription du discours dans le temps de la fable qui rappelle au temps présent le récit passé. Mais, ce brusque retour n'annihile pas la force de la narration, au contraire. La réflexion du patron sur des considérations existentielles

64 J.-M. Schaeffer, « Le romanesque »

65 *Idem.*

(« L'érotisme n'est pas seulement désir du corps, mais, dans une égale mesure, désir d'honneur » pp. 122-123) suscite elle aussi un plaisir de lecture, comme s'il était question d'un conte philosophique.

Finalement, ce système d'emboîtement se pense d'un point de vue de la macrostructure de la fable mais aussi de sa microstructure. Il est pour notre sujet particulièrement intéressant de voir que ce maillage textuel naît de l'autonomie de voix qui prennent la parole. Dès lors le discours résonne sur la page comme un récit.

C. La tirade et son insertion dans la trame narrative

La tirade serait le paradigme de la tension entre le roman et le théâtre, et surtout une forte trace de théâtralité. Pensons aux grandes tirades du théâtre : l'éloge de l'inconstance par Don Juan, la tirade du nez de Cyrano, Phèdre avouant son amour à Hippolyte. Lorsque un personnage prend la parole sans être interrompu, la fable semble s'interrompre pour quelques instants. Le temps de l'action est comme suspendu, la tirade devient alors une « méditation lyrique ou épique »⁶⁶. « Le spectateur entend non pas seulement l'effet des énoncés, mais leur sens, leur signification philosophique ou épique. »⁶⁷ En ce sens c'est un moment particulier et important. La tirade, selon Anne Ubersfeld, suscite l'émotion du spectateur mais aussi engage à la réflexion. Sa cohérence thématique a souvent une valeur informative pour le spectateur. La tirade est souvent un moment de dévoilement du personnage car il n'est plus contraint par la parole d'autrui mais entièrement libre dans sa capacité à s'exprimer.

Dans le roman, il arrive qu'un personnage monopolise la parole et ce n'est pas sans raison que se produit cet événement, surtout dans le roman kundérien. La tirade s'insère dans la trame narrative et ne rompt pas le rythme de l'histoire contrairement à ce que l'on pourrait attendre. Elle n'apparaît pas comme un artifice de la parole. C'est plutôt un outil poétique qui ouvre « sur un *ailleurs* »⁶⁸, sur une histoire d'une autre époque ou d'un autre temps. Ce n'est pas le seul fait de l'énoncé théâtral quand la tirade s'insère dans le roman.

Lorsque Bertlef fait le récit des aventures de saint Macaire d'Alexandrie, il met le ton et l'emphase dignes d'une grande épopée : questions rhétoriques (« Pensez-vous qu'il ait renoncé à la vie ? » p. 143), juxtaposition et rythme ternaire (« au lieu de causer, de faire l'amour, de faire bonne chère » p.143), apostrophe de son auditoire (« Ça a été un triomphe dont vous n'avez aucune

66 A. Ubersfeld, *op. cit.*, p.50.

67 *Ibid*, p. 49.

68 *Ibid*, p. 50.

idée ! » p. 144), et exclamations construisent la figure du héros, Saint Macaire, mais surtout celle de Bertlef en narrateur. Cette histoire lui en rappelle une autre, celle de saint Siméon Stylite, narrée d'après une rhétorique semblable. Tel un comédien, le personnage se plaît à mettre le ton à ce moment de bravoure. Il engage ce grand discours pour répondre à Olga et lui démontrer que « le désir d'être admiré est insatiable » (p. 144) même chez les plus humbles et les plus pieux. L'anecdote des saints ne détermine par l'économie globale de la fable mais en est un des éléments constitutifs. C'est-à-dire qu'elle prend part à la fable en l'illustrant. Bertlef prend soin d'effectuer des parallèles entre son histoire et ce qu'il entend démontrer : « Mais il existait certainement, pour votre coureur comme pour saint Macaire d'Alexandrie, une grande récompense qui les payait largement de tous leur effort » (p.144). La verve rhétorique ne mène le lecteur que pour un court moment vers cet ailleurs mythologique. Olga coupe court à ce récit épique lorsqu'elle pousse un éclat de rire et interrompt Bertlef. Ce rire qui résonne comme un retour brutal au réel, pousse le conteur à étoffer son propos. C'est pourquoi cette tirade a bien une valeur informative et combine le récit et le développement d'une thèse car chez Kundera, la narration devient vite un exercice de pensée.⁶⁹

Exercice de style remarquable, la tirade de Bertlef est digne d'une grande tirade du théâtre. C'est le caractère expressément stylisé et travaillé du texte qui l'intègre dans l'ensemble de le roman. Ce-dernier est défini par Kundera comme « une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires »⁷⁰ : méditation à la fois comme récit d'une histoire, description d'une histoire, et comme pensée d'une histoire⁷¹. Et, la tirade résonne comme la voix méditative qui joue sur ces trois dimensions. Plus précisément, cette tirade de Bertlef ne semble pas du tout improbable au lecteur car elle renvoie à l'image du personnage : un homme qui se plaît à épater son monde si ce n'est par sa richesse financière, du moins par la verve de sa parole. Passage ouvertement théâtral dans sa nature même, la cohérence thématique et diégétique de la tirade lui octroie tout de même une unité dans le roman.

69 A ce titre, il faut se référer à « La fiction pensive » de B. Vibert. L'auteur montre que fiction et réflexion philosophique sont intrinsèquement liés dans l'œuvre romanesques et d'essayiste de Milan Kundera.

70 M. Kundera, *op. cit.*, p. 102.

71 Dans *L'Art du roman*, Kundera définit le terme de méditation ainsi : « Trois possibilités élémentaires du romancier : il raconte une histoire (Fielding), décrit une histoire (Flaubert), il pense une histoire (Musil). La description romanesque au XIX^e siècle était en harmonie avec l'esprit (positiviste, scientifique) de l'époque. Fonder un roman sur une méditation perpétuelle, cela va au XX^e siècle contre l'esprit de l'époque qui n'aime plus penser du tout. » (pp. 162-163).

Conclusion de la première partie

Virtuose de la parole et du récit, Milan Kundera démontre dans ses romans que les distinctions intergénériques s'opposent à la conception du roman moderne. Nous n'entendons pas moderne au sens existentiel défini par le romancier dans *L'Art du roman*⁷², mais moderne en ce que le roman repense des catégories littéraires admises et offre une alternative originale. En ce sens, le roman kundérien apparaît d'un point de vue énonciatif comme un véritable dépassement de la catégorisation aristotélicienne. Or, l'écriture refuse toute systématisation et c'est surtout une histoire qui se construit à travers une parole libre. Le monde romanesque de Kundera est un monde de théâtre, un monde de comédiens et d'artifices langagiers. De ce point de vue, le lecteur devient véritable spectateur car il peut *se figurer* l'histoire. Il y a un élan dans l'écriture, élan qui porte le lecteur. Cette vitalité du récit, pour reprendre l'expression d'Alain Ménil⁷³, engage la force primaire du récit, à savoir celle l'art de conter. Et l'identité de ce conteur peut être multiple sans pour autant entraver le plaisir de la lecture, bien au contraire.

Selon Sylvain Fort, une hiérarchie entre les genres érige le théâtre en modèle⁷⁴. Nous pensons que cette identification des techniques romanesques au théâtre serait plutôt le fruit d'une collaboration générique, non d'une relation de subordination. À travers cette étude des qualités énonciatives du texte, nous avons vu que le théâtre et le roman entretiennent des relations de complémentarité.

72 « MODERNE (art moderne, monde moderne) : [...] Le monde moderne comme un labyrinthe où l'homme se perd [...] », M. Kundera, *op. cit.*, p. 165.

73 A. Ménil, *op. cit.*, p. 17.

74 S. Fort, *op. cit.*

DEUXIÈME PARTIE.

LE ROMAN : ENTRE COMÉDIE ET TRAGÉDIE ?

[...] ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux même s'il s'agit de choses on ne peut plus terribles.

Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 12

Rien n'est plus sot que de traiter avec sérieux de choses frivoles ; mais rien n'est plus spirituel que de faire servir les frivolités à des choses sérieuses.

Lettre d'Érasme à Thomas More datée du 9 juin 1508⁷⁵

Dans les circonstances actuelles, les circonstances du totalitarisme, l'homme peut-il affirmer, avec les existentialistes, qu'il est le produit des choix qu'il a faits, voilà la question à laquelle Kundera répond, en montrant de façon comique qu'il est possible que l'homme ignore à quel moment il effectue ses choix s'il a seulement la possibilité de choisir.⁷⁶

Elizabeth Pochoda synthétise à travers ce problème existentiel l'une des questions majeures qui parcourent l'œuvre de Kundera. Le romancier a à de nombreuses reprises⁷⁷ fait état de son projet littéraire. Son univers romanesque dépasse les seules considérations esthétiques puisqu'il met en scène, observe, faire interagir ses personnages comme dans un « laboratoire »⁷⁸. Il « a choisi d'observer dans son laboratoire des échantillons du comportement humain face à des circonstances spéciales »⁷⁹. Mais n'est-ce pas aussi le projet de nombre d'écrivains tel que Kafka ou Gabriel Garcia Marquez ? Ils construisent eux aussi leur univers romanesque comme des microcosmes dans lesquels évoluent leurs personnages⁸⁰. La particularité de l'œuvre de Kundera, comme le souligne Elizabeth Pochoda, est de refuser toute gravité. Ou plutôt, si ces « circonstances spéciales » sont sérieuses, les personnages pris dans des situations infernales, eux, ne les appréhendent pas comme

⁷⁵ Érasme, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁶ E. Pochoda, postface de *La Valse aux adieux*, p. 302-303.

⁷⁷ On peut se référer à ce titre à son œuvre d'essayiste.

⁷⁸ E. Pochoda, *op. cit.*, p. 303

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ On peut penser au *Château* ou bien à *Chronique d'une mort annoncée*, romans qui présentent la société comme un microcosme et qui rendent compte de ses comportements. Nous ne comparons pas ces deux ouvrages avec ceux de notre corpus mais les envisageons à titre d'exemple comme deux possibilités de « laboratoire » romanesque.

telles. Car le romancier peut rire de tout : de Dieu, de l'amour, du sérieux lui-même. L'univers romanesque de Kundera, directement hérité de l'humour rabelaisien et diderotien, engage à rire. Mais le lecteur rit-il de tout ? Saisit-il cet humour ? N'est-ce pas une affaire de subjectivité ? À la différence d'une pièce de théâtre, il n'y a pas la mention liminaire « comédie » ou « tragédie ». L'humour est, comme l'explique Kundera lui-même « la cause la plus fréquente des malentendus »⁸¹ avec son lectorat. C'est peut-être parce que le romancier joue sur la distance ironique et qu'il se refuse à toute forme de manichéisme que le lecteur interprète différemment ses romans. Cette hésitation relève des thématiques abordées, de ces « circonstances spéciales » dont parle Elizabeth Pochoda. La spécificité fictionnelle de ces circonstances est par exemple incarnée par Édouard confronté à l'intransigeance de la directrice qui est l'incarnation archétypale d'un système autoritaire (« Édouard et Dieu »). Finalement, il est bien question dans l'univers kundérien de sujets sérieux. C'est plutôt dans le traitement humoristique de ces problématiques qu'émerge l'ambiguïté.

En des termes plus théoriques, on peut se demander en quoi le roman de Kundera est empreint de comique. De quelle forme de comique est-il ici question ? De celui de la farce ? Du burlesque ? Du comique de *Jacques le Fataliste* ? Et quel rire engage-t-il ? Au rire franc moliéresque ? À la moquerie ? Ce registre apparaît comme un horizon de lecture complexe et polymorphe. Le fond du propos, pour ainsi dire, relève quant à lui de problématiques tragiques. Kundera reprend à son compte et selon une approche romanesque la question existentielle : sommes-nous libres ? Or, la liberté, le libre-arbitre sont bien les thématiques des grandes tragédies : liberté d'aimer dans *Phèdre*, liberté d'agir dans *Le Cid*, liberté de choisir dans *Antigone*. Bertlef se pense libre penseur, élégant et éloquent. Mais sa gloire ne dépend que de son public. Peut-il agir s'il n'a personne pour l'admirer ? Ou encore le savant Čechořipsky, qui pense avoir été un opposant politique conscient, n'a-t-il pas fait preuve seulement de couardise ?

L'« utilisation des registres issus des genres théâtraux, mais qui n'en [offrent] pas moins un répertoire de thèmes et de techniques »⁸² participe-t-elle de la théâtralité du roman ? Nous nous placerons pour étudier cette question du point de vue de la modalisation du récit et verrons comment les œuvres de notre corpus illustrent le problème générique entre théâtre et roman. Selon la catégorisation aristotélicienne, tragédie et comédie sont les deux grands registres dramatiques. Nous reprendrons cette analyse et verrons en quoi ils constituent un horizon possible d'écriture et de lecture.

81 M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 14.

82 A. Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 242.

Chapitre I : Problèmes génériques dans l'œuvre de Milan Kundera

Dans notre corpus, on remarque que le genre des ouvrages n'est pas mentionné en position liminaire. Sous les titres *L'Art du roman* et *Les Testaments trahis*, la formule « essai » annonce le genre. L'auteur reprend un code de mise en page qui veut que le genre de l'œuvre soit notifiée. Il ne s'agit pas d'une règle intransigeante car cette mention est parfois absente. Le cas de la pièce de théâtre de Kundera publiée en France en 1981 est à ce titre intéressante. Ici, ce n'est non pas dans une formule liminaire mais dans le titre lui-même que s'énonce un problème générique. Le titre complet de la pièce est *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes* : il semble que l'auteur ne statue pas sur le genre de son œuvre. Il met plus l'accent sur l'enjeu laudatif de l'œuvre que sur sa qualité dramatique. Le romancier prendrait ainsi plaisir à se jouer des attentes du lecteur car ce titre introduit un suspens générique.

Dans ses essais, il parle de *La Lenteur* et de *La Valse aux adieux* comme de deux romans, de *Risibles Amours* comme d'un recueil de nouvelles. Mais la lecture confirme nos doutes : nous sommes à la frontière entre les genres même si le roman demeure la forme dominante *a priori*. C'est ce problème générique que nous entendons exposer à travers l'étude des textes d'un point de vue modal.

A. La structure dramatique du roman : l'exemple de *La Valse aux adieux*

La Valse aux adieux a été publié en France en 1976. Au moment de son écriture, un metteur en scène proposa à Kundera d'adapter au théâtre *L'Idiot* de Dostoïevski. Il refusa et écrivit quelques années plus tard une variation théâtrale du roman de Diderot *Jacques le Fataliste* : *Jacques et son maître*. L'anecdote est plutôt parlante puisque *La Valse aux adieux* serait construite selon un modèle scénique⁸³. Ce roman est de fait atypique dans l'ensemble de son œuvre car il n'est pas construit selon un schéma polyphonique et musical. « L'unité traditionnelle de lieu et de temps incite à lire le roman comme un texte de comédie ou un scénario »⁸⁴. D'ailleurs, la critique a qualifié l'œuvre de vaudeville ou de comédie de mœurs⁸⁵. Nous verrons que ce roman peut être lu comme une comédie tant d'un point de vue de la structure dramatique et des thématiques abordées.

Selon Kundera, son roman « repose sur un archétype formel tout différent de [s]es autres romans. Il est absolument homogène, sans digression, composé d'une seule matière, raconté sur le

83 K. Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 113

84 *Idem*.

85 Nous nous référons ici à la quatrième de couverture de l'édition de *La Valse aux adieux* publiée chez Gallimard, coll. « folio » en 1976 et à la postface d'Elizabeth Pochoda dans cette même édition.

même tempo, il est très théâtral, stylisé, fondé sur la forme du vaudeville. »⁸⁶ La fable se divise en cinq « journées » et non en chapitres comme il est habituel dans les autres œuvres de Kundera. Chaque début de chapitre pose le cadre spatio-temporel, en somme le décor. L'action se déroule dans une station thermale où des femmes se rendent pour soigner leur stérilité. Cet espace occupe la scène principale du roman mais d'autres lieux de la station sont aussi le théâtre de l'action comme une brasserie de la ville ou la chambre de Bertlef. Dans ce décor, huit personnages se partagent la scène : Klima, Kamila, Olga, Jakub, Ruzena, Frantisek, Bertlef et Skreta. Autour d'eux gravitent des figures secondaires comme le cameraman ou l'épouse de Skreta. Kundera reprend certains types bien connus : le trio amoureux Klima, Ruzena et Kamila rappelle les intrigues du vaudeville. Klima et Frantisek illustrent deux pôles différents de la figure de l'amant : l'un est volage et égoïste tandis que le second est éperdument fidèle et amoureux. L'un joue au Don Juan, l'autre au chevalier Danceny. Ruzena est quant à elle l'archétype de la jeune femme prise dans une situation médiocre mais qui aspire à des horizons meilleurs. Tous ces personnages se retrouvent de manière invraisemblable : on peut penser par exemple à Bertlef arrivant de nulle part pour sauver Ruzena d'une situation désagréable avec l'épouse de son amant (Quatrième journée, chapitre dix-huit). Il n'y a aucune aspiration à faire comme si, à imiter des situations réelles. Bien au contraire, le romancier se joue ici des artifices romanesques en y intégrant les artifices théâtraux. Les scènes de rencontre imprévues sont fréquentes au théâtre, comme Don Juan sauvant par hasard le frère d'Elvire dans un forêt. De-dernier lui est redevable et le laisse partir ce qui permet à Don Juan de faire ensuite la rencontre décisive de la statue du Commandeur. Ces scènes relèvent d'une mécanique diégétique car elles relancent l'action. *La Valse aux adieux* serait bien un vaudeville dont l'« intrigue rapide [est] fondée sur le quiproquo et la péripétie »⁸⁷ : pensons à la fameuse chasse aux chiens par exemple dont l'issue est jusqu'au bout incertaine pour Jakub et le chien qu'il défend (Troisième journée, chapitre sept).

La place des dialogues est par ailleurs à considérer. À bien y regarder, le romancier préfère mettre « sous les yeux du lecteur »⁸⁸ en utilisant le discours direct plutôt que la narration. On remarque en effet que les dialogues occupent une place importante en termes quantitatifs. Certains chapitres sont construits essentiellement autour du discours entre les personnages. Dans le neuvième chapitre de la troisième journée, le docteur Sketa, Bertlef et Jakub s'entretiennent autour de la procréation et chacun argumente selon son idée. La narration occupe une place minimale et donne finalement peu d'indications si ce n'est sur le déplacement des personnages dans la pièce

86 M. Kundera, *L'Art du roman*, pp. 113-114.

87 H. Gidel, *Le Vaudeville*, p.34.

88 K. Chvatik, *op. cit.*, p. 113.

(« Bertlef se dirigea vers l'armoire à liqueurs » p.131). Dès qu'un personnage affirme une idée pouvant relancer la conversation et donc l'intrigue, le discours direct intervient comme pour étayer cette idée :

Bertlef qualifia de racisme esthétique le point de vue du docteur Skreta : « N'oubliez pas, non seulement que Socrate était un laideron, mais que bien des amantes illustres ne se distinguaient nullement par leur perfection physique [...]. » (p. 132)

Le dialogue coupe très vite court au discours rapporté. Nous pourrions faire la même remarque avec le sixième chapitre de la première journée et le cinquième de la troisième journée par exemple. En général dans l'œuvre de Kundera, le narrateur raconte à plaisir des histoires. Or ce phénomène est peu présent dans *La Valse aux adieux*, et le narrateur laisse au contraire la parole à ses personnages comme l'illustre la grande tirade de Bertlef sur Macaire d'Alexandrie (troisième journée, chapitre dix).

Si la structure de *La Valse aux adieux* évoque bien une composition théâtrale, les relations intergénériques sont donc ambiguës. Selon Chvatik, cette œuvre opère « la transformation d'une tragédie historique en farce. »⁸⁹ Or, n'est-ce pas plutôt l'inverse ? A savoir un grand jeu, une comédie qui tourne mal ? N'est-ce pas plutôt Jakub, figure de la victime, qui devient lui-même un meurtrier et ne prend même pas conscience de son crime ? N'est-ce pas plutôt cette chasse au chien qui, sous-couvert d'une situation burlesque, évoque une terrible chasse à l'homme ? Le traitement comique de ces « ego expérimentaux »⁹⁰ est rattrapé par une vision pathétique. Que nous montre le romancier si ce n'est sa vision de l'humanité ? Les personnages se leurrent s'ils pensent agir librement car ils sont soumis à une fatalité écrasante. Ils ne maîtrisent pas leur destin et semblent aux prises à une forme de folie, de déraison. Dans *La Valse aux adieux*, l'amour est aliéné à la conquête sexuelle et la mort est ramenée à un malheureux concours de circonstances.

Il s'agit bien d'un roman mais qui joue des lois conventionnelles de l'écriture romanesque et tend à une écriture dramatique. Cette « comédie noire des adieux »⁹¹ est d'un point de vue modal à la frontière entre le comique et le tragique. D'ailleurs, l'auteur dit lui-même que « dans *La valse au adieux*, tout est à la fois tragique et comique. L'action du récit se balance sur un mince fil tendu entre le sérieux et le non-sérieux. »⁹²

89 *Idem.*

90 Cette expression est employée à plusieurs reprises par Kundera, par exemple dans *L'Art du roman*, p. 171.

91 K. Chvatik, *op. cit.*, p. 112.

92 Kundera, lors d'un entretien radiophonique avec N. Biron, Montréal, 1976, cité par K. Chvatik, *Ibid.*, p. 125.

B. « Le Colloque » : presque une pièce de théâtre dans un recueil de nouvelles

Dans *Risibles amours*, vous pouvez lire la nouvelle *Le colloque*. En tchèque elle s'appelle *Symposium*, allusion parodique au *Symposium (Le Banquet)* de Platon. De longues discussions sur l'amour. Or, ce *Colloque* est composé tout à fait comme *La Valse aux adieux* : vaudeville en cinq actes.⁹³

La Valse aux adieux et *Le Colloque* formeraient un pendant dans l'œuvre de Kundera. Chvatik affirme même que « la structure narrative du « Colloque » a servi ensuite de modèle pour *La Valse aux adieux* »⁹⁴. L'un est un roman reprenant les codes du théâtre, et l'autre est presque une pièce de théâtre dans un recueil de nouvelles. Il est cependant difficile de trancher en ce qui concerne cette dernière : y a-t-il un genre majeur ? Quelles sont les qualités dramaturgiques et romanesques ? Le statut du « Colloque » est difficile à déterminer d'un point de vue générique. Il s'agirait d'une nouvelle construite *comme* une pièce de théâtre. Elle relève cependant du genre romanesque au sens où Kundera l'entend, c'est-à-dire comme « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence »⁹⁵. « Le colloque » est une nouvelle, donc une forme courte (elle fait en tout 57 pages). Lorsque Kundera écrit « la grande forme de la prose », entend-t-il l'adjectif « grand » au sens propre ou au sens figuré ? Le roman peut être de grande envergure en terme quantitatif, tandis qu'une pièce de théâtre est plus souvent limitée par les exigences de la représentation⁹⁶. Ou s'agit de la « grande forme » de la prose en un sens plus figuratif ? Ce serait alors un art qui aurait des capacités particulières car il est doté d'un poids ontologique. La seconde hypothèse nous semble plus pertinente car elle engage une réflexion autour de l'esthétique et des enjeux de l'art romanesque. Elle prend en compte l'art dans une dimension plus complète et ne limite pas le roman à sa forme. En ce sens, la nouvelle serait une forme plus courte que le roman, mais aspirant aux mêmes enjeux. Elle condenserait les prétentions existentielles du roman.

Avec « Le colloque », il semblerait que la dualité entre les genres n'ait plus lieu d'être dès lors que la qualité théâtrale recoupe l'enjeu existentiel du roman. Si le lecteur qui débute cette nouvelle s'attend à lire une pièce de théâtre, il est vite dérouté. Chaque acte est explicitement annoncé comme tel par la formule consacrée « Premier acte », « Deuxième acte », etc. Mais l'histoire commence par un titre de chapitre, « La salle de garde », et par un long passage narratif. C'est pourquoi l'incipit peut paraître étonnant :

93 M. Kundera, *op. cit.*, p. 114.

94 K. Chvatik, *op. cit.*, p. 57.

95 M. Kundera, *op. cit.*, p. 171.

96 Il y a bien sûr des exceptions comme *Le Soulier de satin* de Claudel. Mise en scène en 1943 par Barrault, la représentation a duré cinq heures !

La salle de garde (dans n'importe quel service de n'importe quel hôpital de n'importe quelle ville) a réuni cinq personnages et tressé leurs actes et leurs discours en une histoire dérisoire, et d'autant plus joyeuse. (p. 119).

Cette phrase rompt avec toute illusion romanesque ou théâtrale : il y a des « personnages » et on lit bien une « histoire ». Si le romancier pose le décor, c'est dans une perspective d'universalisation de la situation plus que pour donner à voir la scène. Il y a finalement peu d'indications spatio-temporelles, or c'est bien là l'un des rôles du décor. On ne retrouve pas non plus en position liminaire de la pièce la liste des personnages et c'est seulement dans ce second paragraphe que nous sont présentés les protagonistes. Le romancier mentionne même le cinquième personnage qui « n'est pas ici » : le déictique « ici » tranche presque comme une défi au lecteur. Est-ce l'ici de la salle de garde ? L'ici de la scène ? Ou même l'ici de la page ? Ce chapitre liminaire occupe une place particulière : il présente les personnages et le lieu, et annonce le ton léger que prendra le récit. Le temps et l'espace sont suspendus dans ce chapitre afin d'exposer la situation. En effet, le dialogue est à l'honneur et la voix du narrateur ne se fait entendre qu'au court de descriptions (le faux strip-tease d'Elisabeth par exemple) ou dans une perspective interne. Plus précisément, le discours indirect permet de saisir les pensées des personnages, notamment Fleischman qui culpabilise à cause de la (fausse) tentative de suicide d'Elisabeth. Or, cette capacité à pénétrer la conscience est le propre du roman, et le romancier intègre ces lignes dans le court de l'action comme pour l'interrompre.

Si les qualités théâtrales participent de l'art du roman, c'est dans une perspective d'enrichissement de son sens. Dans *Le Colloque*, les personnages sont incapables de se comporter avec authenticité en amour. Quand ils le font, comme Elisabeth qui témoigne ostensiblement avec un strip-tease de son attirance pour le docteur Havel, ils renvoient une image bien peu flatteuse d'eux-mêmes. Cette facticité est le fait de rôles sociaux que chacun se donne. Fleischman par exemple, joue au « beau jeune homme sarcastique » (p. 134) et se complaît dans ce rôle : « il arrivait souvent, sinon constamment à Fleischman de *se voir* » (p. 132). Alors qu'il fume dehors, tout dans son comportement relève de l'apparat et du style. Il « fumait nonchalamment », « fit exprès de ne pas se retourner » (p. 132) quand il entendit des pas, « dit d'une voix tendre, insinuante » (p. 132). Ce « spectacle » (p. 132) n'est que le reflet de sa complaisance de lui-même.

Cette mise en scène du récit, tant dans le fond que dans la forme, offre un point de vue de lecture. Il ne s'agit pas d'instaurer une dualité irrémédiable entre ces deux notions mais bien de montrer en quoi *Le Colloque* est ambigu d'un point de vue générique. Suivant Antoine Compagnon,

le genre est avant tout une attente⁹⁷. Or Kundera la déjoue avec brio. Dans notre expérience de lecture, nos hypothèses sont continuellement remises en question. Le livre fermé, il est difficile de statuer sur le genre du *Colloque* et c'est là le tour de force du romancier qui crée une tension générique.

C. L'ironie : point de rencontre entre le roman, la nouvelle et le théâtre ?

Kundera est né un 1^{er} avril : sa naissance annonce le ton de son œuvre d'écrivain. Car la condition humaine n'est-elle pas supportable que si l'on sait en rire, et si l'on sait rire de soi avant tout ? De notre expérience de lecteur, on ne rit pas en lisant ce roman. Plus précisément, l'on sourit mais l'on n'éclate pas d'un rire franc et sonore. Ce même constat peut être dressé d'après nos autres lectures de Kundera. Est-ce parce que le lecteur manque de sens de l'humour ? Les personnages des romans de Kundera ont pourtant tendance à plaisanter de tout. Le jeune homme dans « Le jeu de l'auto-stop » pousse jusqu'à l'extrême le jeu de rôle avec son amie ; le docteur Havel se moque de l'infirmière Elisabeth et de son « infatigable croupe »⁹⁸ ; Bertlef s'amuse en humiliant le cameraman et son ami devant des dames. Mais de quoi rit-on avec Kundera ?

Idée fondamentale : l'humour n'est pas une pratique immémoriale de l'homme : c'est une *invention* liée à la naissance du roman. L'humour donc, ce n'est pas le rire, la moquerie, la satire, mais une sorte particulière de comique, dont Paz dit (et c'est la clé pour comprendre l'essence de l'humour) qu'il « rend tout ce qu'il touche ambigu. »⁹⁹

Le rire traduit une forme de spontanéité, d'immédiateté dans la saisie du comique. La moquerie relève plutôt de la dérision et la satire de la critique. L'humour est le non-sérieux qui se traduit par une sorte de désinvolture ironique : un humour incisif mais subtil, qui déjoue les idées pré-conçues, qui met à bas les cartes de l'adversaire sans qu'il ne s'en aperçoive, un humour qui le laisse sans voix. C'est aussi dans la profanation du sérieux que naît l'ironie. Suivant Kundera, l'humour marque l'invention du roman car il est capable d'« apprendre au lecteur [...] à essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes »¹⁰⁰ ; tout comme Flaubert parodiait les élans lyriques d'Emma et montrant ainsi à son lecteur que le monde réel n'est pas le monde des romans.

Selon la théorie kundérienne du roman, l'humour est le produit de ce genre. Ou plutôt, c'en est l'essence, le fondement. L'humour marque-t-il une faille de rupture entre les genres ? Kundera accorde une importance notable au non-sérieux c'est pourquoi il faut le prendre en compte et le

97 A. Compagnon, « Introduction : forme, style et genre littéraire », dans « La notion de genre ».

98 Kundera, *Risibles Amours*, p. 121.

99 M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 14.

100 *Ibid*, p. 17.

questionner par rapport à une théorie des genres. Il y a dans le théâtre et le roman l'intermédiaire de l'illusion. Dans ce mince espace se trouve la possibilité d'une distance ironique. Cette illusion est la capacité du lecteur à croire ce qu'il lit, à croire ce qu'il voit sur scène. Il se projette dans l'histoire et distingue moins la frontière du réel et de la fiction.

La théâtralité dans le roman serait le fait d'une illusion commune aux deux genres qui exigent du lecteur de recevoir comme vrai ce qui est raconté. Or, les moyens de l'illusion théâtrale relèvent non seulement d'une mise en scène mais aussi de procédés linguistiques. Et ce sont ces procédés qui s'insèrent dans l'univers romanesque. Le rire dans le sens kundérien révèle cette théâtralité, d'une illusion propre l'art dramatique inscrite dans le roman. Finalement, quelle serait la spécificité de ce mensonge consenti dans une pièce ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait qu'on accepte d'être trompé au théâtre ? Il conviendrait ici de distinguer le théâtre qui renvoie à une pièce écrite du théâtre comme spectacle scénique. Durant la représentation, le décor construit l'univers dans lequel le spectateur se projette. On croit à la réalité des murs, du mobilier, des costumes. Mais à l'origine de ce décor se trouve le texte. Et c'est dans les lignes que le lecteur s'abandonne au mensonge. Le dialogue théâtral et sa mise en page provoque l'illusion d'une conversation réelle. On croit à ce qu'on lit car cela imite la réalité. Le dialogue au style direct annihile ou du moins atténue la distance entre le lecteur et les personnages, entre le monde réel et le monde fictionnel. Et comme nous avons pu le voir avec « Le colloque » ou dans *La Valse aux adieux* par exemple, Kundera peut privilégier ce mode du discours. Nous ne souhaitons pas à nouveau démontrer ce point mais tirer les conséquences d'une telle mise en scène de la parole. Saisir le monde à travers la voix des personnages définit l'essence même du théâtre. Ce serait peut-être l'élément primaire qui crée l'illusion théâtrale et que l'on retrouve comme phénomène d'écriture dans les romans de Kundera.

Le livre fermé, le rideau baissé, l'illusion se dissipe et un point de vue critique est possible. À ce moment naît le rire kundérien. Il n'est pas nécessairement immédiat bien que l'on rit de certains événements de l'intrigue. Le rire est le dévoilement ontologique qui a besoin d'un recul. Ce processus est sensible à travers les travaux critiques ou la réflexion qui émerge le livre clos. Le lecteur saisit *a posteriori*, l'illusion dissipée, toutes la dimension ironique du conte. Ces romans demandent à être pensés car l'illusion nous entraîne dans l'aventure des personnages.

C'est d'autant plus sensible si l'on compare les œuvres entre elles. La situation de Jakub (*La Valse aux adieux*) est comparable à celle d'Immaculata (*La Lenteur*). Le père d'Olga a été exécuté sous le régime communiste puis réhabilité. Considéré comme dissident, d'aucun affirme qu'il a lui-même persécuté d'autres individus. La jeune femme subit la vengeance de ceux qui accusent son père d'avoir emprisonné des gens pour les mêmes raisons qui l'ont condamné. Dans une moindre mesure, Immaculata subit la colère de Berck et son implacable vengeance. Elle entend ses insultes

et ses reproches. Mais elle reprend ce même comportement à l'égard du cameraman lorsque celui-ci s'inquiète pour elle. Elle reprend presque les mêmes mots qu'elle a entendus de la bouche de Berck :

[...] C'est fini avec toi. A jamais. J en ai assez de l'odeur qui sort de ta bouche. Tu es mon cauchemar. Ma honte. Mon humiliation. Mon dégoût. Il faut que je te le dise. Brutalement. Sans prolonger mon cauchemar. Sans prolonger cette histoire qui n'a plus de sens. (p. 127).

La conclusion est la même : les persécutés peuvent aussi être des persécuteurs. Dans ce constat apparaît toute l'ironie des deux situations, à savoir qu'un point de vue est relatif. On voit alors qu'on peut dresser un tel constat après la lecture.

Chapitre II : Le comique dans le roman

Le comique fait partie de l'art du roman, ou plutôt, il en est à l'origine suivant Kundera. Nous avons montré que, si cette affirmation est vraie à bien des égards, il faudrait la nuancer en y intégrant l'art du théâtre. Le comique est donc une catégorie significative, un point de vue sur le monde et ne s'attache pas seulement au domaine de la littérature. Nous entendons ici comique comme de ce qui relève de la comédie en tant que registre théâtral. Ce terme ne désigne plus seulement tout ce qui est relatif au théâtre car il peut-être assimilé au roman – *La Comédie humaine* de Balzac serait peut-être l'archétype dans la littérature occidentale de ce croisement générique. C'est donc ce passage du théâtre à l'univers romanesque de la comédie que nous entendons montrer. Il conviendra ensuite de définir le comique suivant la conception qu'en a le romancier. Cette étude peut sembler différer de notre sujet, à savoir la théâtralité dans le roman. Il nous semble cependant nécessaire de mettre au clair les termes relatifs au théâtre. Faire ce détour nous permet de montrer que l'usage de la tonalité comique renvoie plus à une forme particulière de théâtralité placée sous le signe de la réception de l'œuvre qu'à sa modalisation. Cela nous permettra d'éclairer le rapport entre la comédie et le roman, comme mise en scène de la comédie humaine.

A. « Personne ne va rire » : une nouvelle définition du comique

Dans *L'Art du roman*, Milan Kundera consacre un chapitre à la définition de soixante-neuf mots appartenant à son univers littéraire et culturel. Concepts philosophiques (non-être, valeur), mots du quotidien (chapeau, jeunesse), vocabulaire littéraire (lyrique, roman), notions historiques (Europe centrale, Tchécoslovaquie), Kundera passe en revue toute la terminologie qui aide à comprendre sa pensée et son œuvre. Il s'intéresse notamment à l'adjectif « comique » et en donne la définition suivante :

COMIQUE. En nous offrant une belle illusion de la grandeur humaine, le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel : il nous révèle brutalement l'insignifiance de tout. Je suppose que toutes les choses humaines contiennent leur aspect comique qui, dans certains cas, est reconnu, admis, exploité, dans un autre cas, voilé. Les vrais génies du comique ne sont pas ceux qui nous font rire le plus, mais ceux qui dévoilent une *zone inconnue du comique*. L'Histoire a toujours été considérée comme un territoire sérieux. Or il y a le comique inconnu de l'Histoire. Comme il y a le comique (difficile à accepter) de la sexualité.¹⁰¹

101 M. Kundera, *Ibid*, p. 147.

Si la définition donnée ici par Kundera excède l'univers théâtral, il est cependant important de nous y intéresser. Le romancier définit le comique au regard du tragique, son pendant dans la théorie du théâtre si l'on se fonde sur la théorie aristotélicienne et sur la poétique classique. Il peut sembler paradoxal que le comique soit plus « cruel » que le tragique. Cette définition se fonde que l'idée que le rire est émancipateur de l'esprit. En nous dévoilant l'inconnu, le comique construit l'esprit critique du lecteur et le sort de sa torpeur intellectuelle. Or, cette libération se fait au prix d'un effort car elle *dévoile* la réalité. Elle provoque une prise de conscience de sa propre condition, comme un éclair de lucidité. Le lecteur est confronté sans autre choix possible à ses imperfections et à celles des autres. À ce titre, Kundera fait état dans *Les Testaments trahis* de l'incompréhension du lectorat de *La Valse aux adieux*. Alors que le romancier s'entretient avec un médecin à propos du don de sperme, ce-dernier regrette de ne pas pouvoir exprimer si bien la beauté de ce geste altruiste. Kundera se défend en proclamant que son roman est *comique*.¹⁰² A travers cette anecdote, on voit bien que l'humour peut-être difficilement saisissable et qu'il ne se donne pas de fait. La cruauté du comique naît d'un rapport à la transgression ; il peut toucher à tout, même au tabou de la sexualité par exemple.

Si l'on part de cette définition du comique, que peut-on dire de la comédie ? Est-ce toujours cette « imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible »¹⁰³ dont parle Aristote ? Suivant la terminologie kundérienne, comique et comédie dépassent la dialectique morale entre sujets bas et sujets nobles pour devenir une question plus complexe autour du sérieux et du non-sérieux. Le comique renvoie plus à « une relation avec l'esprit du sujet »¹⁰⁴ qu'il n'est attaché à la qualité risible de l'objet. En ce sens, le comique émerge dans une scène, c'est-à-dire dans « une suite d'événements envisagés comme un spectacle présentant en lui-même une unité »¹⁰⁵. La scène comique serait donc une séquence diégétique où culmine l'humour, comme retournement du sérieux et du non-sérieux. L'unité forte scénique réside dans le caractère comique mais aussi dans la dimension surprenante, remarquable, théâtrale pour ainsi dire, du récit.

Pour illustrer notre propos, nous souhaiterions étudier la première nouvelle du recueil *Risibles Amours*, « Personne ne va rire ». Ce texte est particulièrement intéressant dans la mesure où Kundera a expliqué dans une entrevue en 1988 que l'écriture de ce texte a marqué un tournant

102 M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 15.

103 Aristote, *op. cit.*, 1449a.

104 P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (sous la dir. de), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 106.

105 *Trésor de la langue française*, t. 15, p. 161

artistique : « j'ai eu la certitude de m'être trouvé »¹⁰⁶. Cette nouvelle serait représentative du parti pris de Kundera : refuser au sérieux son sérieux. Le titre accroche l'attention du lecteur car il annonce un récit plutôt malheureux. Or, tout l'art du romancier est de jouer sur l'ambiguïté du rire et de transformer dans une conclusion brillante cette situation tragique en comédie. Le narrateur, en refusant d'écrire un article sur les recherches de M. Zaturecky se retrouve dans une situation périlleuse. Son refus prend des proportions exagérées : il des conséquences néfastes sur sa vie privée avec Klara et compromet sa carrière de professeur. Il est difficile de ne pas lire cette nouvelle au prisme de l'Histoire. On peut situer le récit dans une ville tchécoslovaque des années cinquante, à une époque où siégeaient des « comités de rue » (p. 40) et où il était dangereux d'avoir des « positions politiquement suspectes » (p. 39). Kundera se défend de l'interprétation idéologique de ses fictions. En dépit de cela, des scènes féroces – pensons à Mme Zaturecky exerçant une pression tyrannique sur son époux pour qu'il dénonce Klara dans son travail – évoquent ce passé historique. L'escalade tragique de la situation semble mener inévitablement vers une fin catastrophique. Or, le narrateur conclut : « Il me fallut encore un moment pour comprendre que mon histoire [...] n'est pas du genre tragique mas plutôt comique » (p. 56). Dans cette conclusion paradoxale, qui est une prise de conscience de l'incongruité de la situation, émerge bien la « zone inconnue du comique » de l'Histoire.

On voit alors que le comique se construit à travers un rapport au monde puisque c'est dans l'opinion du personnage qu'apparaît cette tonalité humoristique. Mais le brio de l'auteur réside aussi en sa capacité à rendre perceptible le comique là où on ne l'attend pas dans l'histoire. Il s'agit bien là d'une scène comique en ce que le caractère insolite et donc frappant de la nouvelle jailli dans la conclusion du récit. En ce sens, la théâtralité se penserait dans l'organisation de l'histoire, comme instant paradoxal. Il faut ainsi entendre cette notion non seulement dans sa dimension existentielle – rattachée au comique de la vie donc – mais aussi comme un outil diégétique qui renvoie à la notion de « scène ».

B. Comédie et comédie humaine

L'entreprise de Balzac « [embrassait] à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes »¹⁰⁷ ; son projet littéraire était animé par une « reproduction rigoureuse »¹⁰⁸ de ses contemporains pour en dresser un portrait accablant. Balzac,

106 Kundera est cité par F. Ricard dans « Le recueil du collectionneur », *Risibles Amours*, p. 307.

107 H. Balzac, « Avant-propos » (1842), *Comédie humaine*, t. 1, Paris, éd. par Guy Le Prat, 1956, p. 90

108 H. Balzac, *ibid.*, p. 81

pour qualifier son œuvre parle de « comédie humaine »¹⁰⁹, terme qui nous semble fondé pour parler du travail d'un écrivain comme Kundera. L'œuvre de ce-dernier diffère bien sûr du projet balzacien. Avec sa *Comédie humaine*, Balzac entend dépeindre la société – il a lui-même recours à la métaphore de la peinture dans son « Avant-Propos » –, il entend *reproduire* son comportement dans l'univers romanesque. En somme, le roman balzacien se fonde sur un principe mimétique quasi systématique. « Le roman moderne renonce au principe de la *mimèsis* (la notion de réalité est problématisée) »¹¹⁰ explique Chvatik, car « il admet la relativité sémiotique du système multivoque de signes et de métaphores »¹¹¹. Le principe comique dans le roman bouleverse le principe fondamental instauré par Aristote et permet de construire un univers de « sens possibles »¹¹². Chvatik cite Adorno pour résumer cet art moderne du roman :

Si le roman veut rester fidèle à son héritage réaliste, et dire le monde tel qu'il est réellement, il faut qu'il renonce à un réalisme qui, en ne reproduisant que la façade, ne fait que l'aider dans une entreprise de tromperie [...]. L'aspect antiréaliste du nouveau roman, sa dimension métaphysique résulte de son objet réel, d'une société où les hommes sont arrachés les uns aux autres et arrachés à eux-mêmes. La transcendance esthétique reflète le désenchantement du monde.¹¹³

Le refus de reproduction fidèle de la réalité témoigne d'un désenchantement du monde, désenchantement qui s'exprime dans le registre comique. Pour Kundera, avant Diderot et Sterne « le roman se fait ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie »¹¹⁴. Le roman kundérien s'intéresse à ses contemporains dans cette perspective de jeu, de pensée, de questionnement, autrement dit dans cette construction paradoxale de la fable. La comédie se trouve à la frontière de l'illusion romanesque et de la réalité du monde puisqu'elle introduit la métaphore du monde comme un théâtre. Nous reviendrons plus tard sur ce topos littéraire qui introduit la double dimension esthétique et existentielle comique. En refusant toute mélancolie, toute nostalgie triste du passé, Kundera montre que l'histoire peut-être racontée autrement et ouvre le roman aux possibles. Le choix du vaudeville comme principe structurel de *La Lenteur* en est un exemple.

Avant la scène d'amour avortée par l'impuissance de Vincent, le narrateur disserte sur la nudité et la gauche politique¹¹⁵. La nudité de Julie est belle et gratuite, tandis que celle des gauchistes allemands serait érigée soit en valeur ou soit en immondice. Cette histoire constitue un préambule à

109 H. Balzac, *ibid.*, p. 90.

110 K. Chvatik, *op. cit.*, p. 11.

111 *Idem.*

112 *Idem.*

113 *Ibid.* p. 12.

114 M. Kundera, *L'Art du roman*, p. 27.

115 Voir chapitres 33 à 35 de *La Lenteur*, pp. 134-145.

la scène de la piscine et montre, à travers un exemple historique, l'ambiguïté d'un système de valeurs. Vincent et Julie se déshabillent devant la piscine ; si le narrateur remarque la beauté nue de Julie, Vincent est concentré sur son crawl. Puis, ils se courent après autour de la piscine en criant des obscénités : cette saynète, c'est-à-dire une « petite pièce comique ne comprenant généralement qu'une scène et un nombre restreint de personnages »¹¹⁶, institue la nudité et la sexualité comme des thèmes burlesques. Elle se conclut sur le monologue du sexe de Vincent et l'imitation d'un rapport sexuel. Cette scène pourrait présenter une certaine autonomie structurelle et de sens dans l'économie de l'œuvre. C'est une véritable petite comédie triviale reliée à l'histoire principale par les personnages. Le caractère obscène est largement mis en valeur par le vocabulaire sexuel (« Tu ne me sodomiseras pas ! » (p.141), « ma bite » (p.142), « trou du cul » (p.142)) et par des métaphores univoques (« Je te percerai avec ma bite et te clouera au mur ! » (p.142)) Le comique naît moins de la trivialité des paroles que du grotesque de la scène pour le lecteur : un couple court nu autour de la piscine en hurlant des obscénités. L'histoire des gauchistes allemands occupe une fonction introductive et donne à l'aventure de Julie et Vincent un sens plus global. Le va-et-vient entre l'Histoire et l'histoire noue le rapport entre la comédie humaine que joue la société et la comédie que jouent les personnages romanesques. Cette saynète se présente comme une alternative de sens possible à la nudité, « une nudité dévêtue de toute signification » (p. 138) d'après le narrateur et non plus comme une nudité qui serait « la plus grande des valeurs parmi les valeurs » (p. 137) ou « une bombe d'excréments » (p. 137). Un quatrième sens possible émerge, celui forgé par le lecteur. Le caractère grotesque des amours de Vincent et Julie rend ridicule la nudité de celle-ci. Sa signification serait rabaisée à un acte extravagant, à un simple acte de fantaisie sans sérieux. Dans une telle mesure, le sens que l'on peut donner à la notion de nudité est incarné dans la marche des gauchistes, aussi bien que dans la baignade de Julie, que dans l'interprétation que forge le lecteur. C'est là la marque d'une réalité « *problématisée* »¹¹⁷ comme l'affirme Chvatik, en ce qu'elle est soumise à des possibilités.

La modernité du syntagme balzacien réside dans le refus mimétique du rapport au réel. On voit bien qu'il y a une relation de complémentarité entre la comédie, comme registre du comique, et la comédie, comme métaphore du monde. La comédie revêt deux sens qui se complètent dans le roman. Catégorie de l'existence définie par Kundera, la comédie renvoie aussi à une métaphore dont la théâtralité serait le paradigme.

116 *Trésor de la langue française*, t. 15, p. 145.

117 K. Chvatik, *op. cit.*, p. 11. Nous soulignons.

Chapitre III : « La potentialité tragique »¹¹⁸ du roman

Milan Kundera écrit-il finalement des histoires comiques ? Quel est le bien-fondé de cette terminologie ? L'ambiguïté du rire nous engage à étudier d'autres pistes car les dénominations « comique » et « comédie » semblent insuffisantes comme nous avons pu le voir. Dans son étude sur le comique littéraire, Daniel Grojnowski remarque que *l'humouriste* est également un philosophe sérieux¹¹⁹ et poursuit : « car, pour lui [*l'humouriste*], à un certain point de vue où il se place, tout dans la vie et la vie elle-même, c'est à la fois chose plaisante et grave, légère et sérieuse »¹²⁰. La part sérieuse dont il est question relève de questions existentielles et engage une lecture composite du roman. Ces sujets sérieux concernent chez Kundera l'Histoire et ses conséquences, le *fatum* qui pèse sur l'homme et sa liberté. Ces thématiques sont loin d'entraîner une lecture purement et simplement idéologique des textes de Kundera, mais aussi une lecture esthétique. Il semblerait que ces sujets graves s'inscrivent dans l'héritage de la tragédie. Selon la classification des objets de la représentation par Aristote, les sujets sérieux sont le fait de la tragédie, tandis que les sujets bas ceux de la comédie. Ce modèle de lecture doit être revu au prisme de l'évolution de l'histoire littéraire et en fonction de notre corpus. Il nous faut nous écarter du modèle aristotélicien selon lequel la tragédie est l'« imitation qui est fait pas des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propres à pareilles passions »¹²¹. C'est, dans la perspective de notre sujet, un outil de la théâtralité qui recoupe des enjeux esthétiques mais surtout existentiels comme nous avons pu le voir avec le registre comique. Nous souhaitons montrer que la modalisation tragique émerge à travers le traitement des personnages et le refus du lyrisme.

A. La représentation du héros

Le héros tragique est soumis à des forces supérieures. Hamlet doit venger son père de Claudius, Iphigénie subit les passions d'Agamemnon, Faust a remis son destin aux mains de Méphistophélès : tous ses personnages tirés de tragédies sont dénués de la capacité d'agir librement. Accablés par leur destin, ils sont dépossédés de leur libre-arbitre. Les tragédies mettent souvent en

118 Nous reprenons ici la formulation de Sarah Brun, « La potentialité tragique de la farce » dans « La Farce à l'épreuve du tragique au xxe siècle », p. 4.

119 D. Grojnowski, « Comique littéraire et théorie du rire », p. 11.

120 L. Rastisbonne cité par D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 11.

121 Aristote, *op. cit.*, 1449 b.

scène des figures issues de la mythologie – pensons à ce titre à l'*Antigone* de Sophocle, de Rotrou, de Cocteau, d'Anouilh, de Brecht – ou inscrivent des personnages dans une mythologie moderne – *Faust* par exemple. Le héros tragique peut être le porteur de valeurs élevées au rang d'idéal et surtout l'incarnation de la faillibilité de l'homme. En ce sens, il semblerait que le héros tragique ait une place toute particulière dans l'univers romanesque. Il a un poids ontologique et nous permet de nous construire de nouveau mythe pour donner sens à l'existence. Kundera refuse que ses romans soient ramenés à des débats d'idées ou à l'œuvre d'un dissident politique. L'ego tragique ne participe pas d'une idéologie : Ruzena n'est pas la victime d'un destin emblématique, pas plus que le savant Čechořipsky un dissident politique engagé. Elle est seulement la victime d'un malencontreux échange de pilule, lui est soumis à sa couardise.

Le narrateur de la nouvelle « Personne ne va rire » semble avoir conscience de cette situation. Il dresse un triste constat sur la condition humaine, alors qu'il est confronté à Mme Zaturecky, une « ombre [qui] s'était glissée entre Klara et [lui] ».

Je comprenais soudain que ce n'était de ma part qu'une illusion si je m'étais imaginé que nous sellions nous-mêmes la cavale de nos aventures et que nous dirigeons nous-mêmes la course ; que ces aventures ne sont peut-être pas du tout les *nôtres*, mais nous sont en quelques sortes imposées de l'*extérieur* ; qu'elles ne nous caractérisent en aucune manière ; que nous ne sommes nullement responsables de leur cours étrange ; qu'elles nous entraînent, étant elles-mêmes dirigées on ne sait d'où par on ne sait quelles forces étrangères. (p. 51)

Remarquons d'abord que son propos a une portée universelle – l'usage de la première personne du pluriel a vocation à désigner l'ensemble de l'humanité. La juxtaposition de conjonctives mime l'avancée inévitable de la vie, « la cavale de nos aventures » (p. 51). La connaissance de son destin par l'homme semble finalement limitée à ces « forces étrangères » qui, dans la nouvelle, sont incarnées par Mme Zaturecky. Or cette force des passions n'est pas que le fait des tragédies, mais aussi celui des comédies : Don Juan est dirigé par son appétit de conquête par exemple. Dans la tragédie, ces forces sont externes et désarment les personnages.

La *catharsis* est le produit de la terreur et de la pitié générées par le *muthos* ou par la dimension spectaculaire de la tragédie¹²². Chez Kundera, c'est plutôt le rire qui opère cette purgation des passions. *Risibles Amours*, *La Valse aux adieux* et *La Lenteur* sont, nous l'avons vu, des romans qui font rire. Certes, le lecteur ne rit pas à gorge déployée, mais le rire est ironique, sarcastique. Les thématiques sérieuses sont constamment rattrapées par une remarque, une situation, un geste léger. L'effet de catharsis renvoie à une prise de conscience manifeste dans le rire.

Le personnage féminin de la nouvelle « Que les vieux morts cèdent la place... » est prise par

122 Aristote, *op. cit.*, 1453 b.

cet éclair de sagacité manifesté dans son sourire final. Le texte est empreint d'une forte tonalité tragique puisque la vieillesse et la mort hantent les pensées de la femme. Elle est tourmentée par la figure de son fils tyrannique et éprouve un conflit intérieur entre la maîtresse qu'elle était et la femme âgée qu'elle est devenue. Le récit à la troisième personne permet de pénétrer sa conscience et de saisir au mieux ses pensées. Sa détresse est provoquée par son incapacité à lutter contre le temps qui passe mais aussi par les reproches réels et fantasmés de son fils ; tout cela « est en dehors d'elle-même » (p. 206). C'est probablement l'une des nouvelles les plus funestes du recueil tant l'histoire est marquée par le mort qui plane comme une ombre au-dessus du destin des personnages. Pourtant, le récit se conclut sur le sourire de la femme. Ce sourire symbolise une mise à distance de tout ce que pouvait avoir de solennel son passé. Elle préfère au passé le présent, « à des monuments » (p. 205) la vie. Alors que l'homme tente de la convaincre de s'abandonner dans ses bras, elle résiste, tourmentée par les ruines du passé refaisant surface et par les remontrances imaginées de son fils.

[...] Elle entendait l'exclamation de son fils, mais n'y prêtait pas attention. Elle souriait.

« Vous avez raison, pourquoi est-ce que je résisterais ? » dit-elle doucement et elle se leva. Puis elle commença lentement à dégrafer sa robe. Le soir était encore loin. Cette fois, il faisait tout à fait clair dans la pièce. (p. 206)

Son geste apparaît comme un pied de nez au sérieux qu'elle attribuait à celle qu'elle était et son sourire comme la marque subsistante de son libre-arbitre. La clarté de la pièce qui s'oppose à l'obscurité du théâtre de leurs premiers ébats achève d'ailleurs de symboliser cette lucidité.

La modalité traditionnelle tragique de construction de l'ego romanesque est limitée par le refus du sérieux et ce bouleversement des codes est visible dans la *catharsis*. Cette-dernière n'est pas provoquée par la pitié et la crainte mais par une lueur de lucidité, par les restes de la liberté des personnages. Il semble que l'œuvre de Kundera soit caractérisée de manière générale par le refus du tragique, comme si les personnages voyaient dans chaque situation son côté comique. Si ce n'est pas le personnage, c'est du moins le narrateur qui pointe l'humour, comme dans « Le colloque ». Fleischmann « a derrière lui un amour grand comme la mort » (p. 174) car il pense qu'Elisabeth a tenté de se suicider par désespoir amoureux pour lui. Cette mort d'amour est bien un topos tragique. Mais la nouvelle opère une déconstruction méthodique des idées de Fleischmann en le montrant bercé d'illusions et d'idées reçues. En ce sens, la théâtralité tragique, qui pourrait émerger dans les personnages, est parfois reprise par une modalisation ironique, plutôt propre au comique.

B. Lyrisme et théâtralité : deux modes antithétiques ?

Le registre tragique dans l'œuvre de Kundera est donc compensée par une tonalité légère. Ce refus du pathos participe de l'art du roman. Comme au cinéma ou au théâtre, dans un roman le lecteur peut parfois s'identifier à une situation. Lorsqu'on se sent proche d'une figure romanesque, notre jugement moral a tendance à prendre le dessus. Kundera se refuse à tout débat de valeur car l'univers romanesque est l'espace d'un laboratoire de l'existence. C'est une mise en situation de personnages face à des conjonctures possibles, non pas face à la réalité. La dimension pathétique propre au registre tragique interfère avec cette vision de l'art du roman. Le pathos suscite chez le lecteur une émotion vive et se fonde sur des techniques rhétoriques. La fonction lyrique du langage est l'« expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle »¹²³. Cette attitude passe par la mise en avant du « je » et cette intimité entre le sujet lyrique et l'objet fait naître une forte empathie entre le lecteur et le personnage. Il semble que l'élan lyrique du « je » soit un instant privilégié du pathos dans le registre tragique, comme l'illustrerait la tirade de Genest se mettant à nu et dévoilant son amour de Dieu à Dioclétien¹²⁴. Le personnage se dévoile ce qui introduit un rapprochement entre lui et le lecteur par identification ou par empathie. Le lyrisme en tant que modalité du discours est lié à une perception ce même discours. Il n'est une condition nécessaire du pathos mais participe tout de même de son efficacité.

On remarque que Kundera définit d'une part le lyrique, d'autre part le lyrisme. Le premier est mis en balance avec l'épique, il s'agirait du lyrique en tant que catégorie littéraire. Le second, le lyrisme, renvoie plus à une théorie. A ce titre, le romancier définit « lyrisme (et révolution) »¹²⁵. Nous nous intéressons ici au lyrique, car cette notion recoupe des enjeux esthétiques et existentiels et c'est là un point de tension dans l'œuvre de Kundera.

LYRIQUE. [...] Le lyrique est l'expression de la subjectivité qui se confesse ; l'épique vient de la passion de s'emparer de l'objectivité du monde. Le lyrique et l'épique dépassent pour moi le domaine esthétique, ils représentent deux attitudes possibles de l'homme à l'égard de lui-même, du monde, des autres (l'âge lyrique = l'âge de la jeunesse). [...] ¹²⁶

On voit alors que Milan Kundera se réapproprie des catégories en les intégrant à son univers littéraire. Le lyrisme est bien cette fonction du langage définie par Jakobson, mais exprimée par l'auteur des *Risibles Amours* en des termes quasi ontologiques.

123 R. Jakobson, « Closing statements : Linguistics and Poetics », *Style in language*, T.A. Sebeok, New-York, 1960. Traduction de N. Ruwet, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Édition de Minuit, 1963., p. 15.

124 J. Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, acte IV, scène 7, Paris, Hatier, 2009, pp. 85-86.

125 M. Kundera, *op. cit.*, p. 162.

126 *Ibid*, p. 161.

Cette subjectivité confessée est mise en mots dans la métaphore qui témoigne d'un rapport intime au monde. Les épanchements de Vincent sur le trou du cul de Julie dans *La Lenteur* l'illustre puisque le jeune homme ne peut pas s'empêcher de comparer cette partie de l'anatomie à la lune, « comme un trou du cul percé dans le ciel ! » (p. 119) Le désir de tout rendre poétique, même le trou du cul de Julie, est bien la marque de l'ethos lyrique. Or, cette aspiration est déconstruite par le personnage de Julie. Cette-dernière « brise les évolutions poétiques de Vincent » (p. 119) par un geste : « en montrant de la main le hall éclairé derrière les baies » (p. 119) mais aussi en se refusant de rentrer dans le jeu de son ami. Elle ne prononce pas « trou du cul » et déçoit ses attentes. Le refus du lyrisme est peut-être encore plus manifeste dans la voix du narrateur pour qui Vincent « n'est capable de parler de ses belles obsessions libertines qu'en les lyrisant » (pp. 118-119). Le lecteur peut difficilement être touché par ce jeu de séduction entre les deux jeunes gens tant la métaphore de la lune et du trou du cul est surprenante. Son caractère trivial l'a fait passer du côté du comique rabelaisien, de la grivoiserie même.

Ce refus du lyrisme s'inscrit dans le traitement non-sérieux de sujets graves. En ce sens, le registre tragique, s'il pourrait constituer un horizon de lecture, est annihilé par une telle mise à distance. Le jeu de séduction ne constitue pas une scène tragique, pas même la mort qui, par excellence, est l'une des thématiques de ce registre. Le seul personnage qui connaît ce funeste destin est Ruzena dans *La Valse aux adieux*. Sa fin est rapide :

À ce moment, Ruzena éprouva une violente douleur dans les entrailles et Frantisek vit son visage devenir méconnaissable, convulsé par la douleur, ses yeux s'ouvrir tout grands, mais sans un regard, son corps se tordre, se courber en deux, ses mains presser son ventre. Puis il la vit s'écrouler sur le sol.¹²⁷

Une telle scène évoque la mort d'Emma Bovary, mort décrite dans toute son horreur, mort crue et sans aucune pitié¹²⁸. Loin de la douleur agonisante du personnage de Flaubert, la fin de Ruzena frappe par sa rapidité et par son efficacité. Néanmoins, ces deux morts se refusent à toute forme de lyrisme. La précision de la description et l'attention portée à chaque partie anatomique participe moins de l'effet de pathos que d'une objectivisation de la mort comme un phénomène biologique. À ce titre, la juxtaposition des mouvements du corps de la mourante crée un effet mécanique.

Le lyrisme en tant qu'attitude d'un personnage qui suscite une émotion chez le lecteur pourrait donc participer de la théâtralité comme registre tragique. Or, l'art du roman suivant Kundera ne se prête pas à une telle approche. C'est au contraire, un refus catégorique du lyrique et donc du tragique en tant que position existentielle ou registre littéraire, qui laisse place à un

127 M. Kundera, *La Valse aux adieux*, p. 266.

128 G. Flaubert, *Madame Bovary*, troisième partie, chapitre VIII, Paris, Gallimard, « Folio classique », pp. 417-420.

traitement comique du monde.

Conclusion de la deuxième partie

Les registres issus du théâtre sont complémentaires d'une théorie du roman chez Kundera. Il participe de la construction du roman comme espace sans jugement moral. Il s'agit bien de *modaliser* le roman si l'on veut employer un néologisme, c'est-à-dire d'influer sur le texte romanesques par l'usage de techniques et de thématiques propres au théâtre. Ainsi le rire, qui à l'origine est le propre de la comédie, est plus complexe dans l'univers romanesque car il révèle des enjeux sérieux. La construction de la fable est calquée sur une structure dramatique : le romancier joue avec les conventions et propose un divertissement qui s'inscrit dans un refus du sérieux. Et cette nouvelle définition du comique – un comique traité de manière noble et non pas basse – invite le lecteur à porter un regard peut-être plus relativiste sur son monde. La comédie acquiert son sens moderne de catégorie existentielle. Il semble donc que la théâtralité tragique soit limitée et même refusée au profit de son pendant comique.

En ce sens, l'étude de la théâtralité en tant que modalisation est intrinsèquement liée à la théorie du roman. Elle l'explique et la complète. Une étude comparatiste des genres littéraires du roman et du théâtre nous permettrait donc de mieux saisir l'univers romanesque de Kundera. Nous serions tenter d'établir une hiérarchie générique car le théâtre semble être, non pas un modèle, mais plus un fil conducteur à la lecture du roman. Or, nous insistons sur la relation de complémentarité. Car la théâtralité se nourrit comme nous avons pu le voir de l'enrichissement sémantique du roman. Plus exactement, le roman offre peut-être plus de sens possibles car il se déploie dans le temps et l'espace. Le roman crée avant tout un imaginaire et représente des « êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leur propres lois »¹²⁹. Cette autonomie n'est pas possible au théâtre, en tant qu'art de la *mimèsis*.

129 M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 16.

TROISIÈME PARTIE.

LA THÉÂTRALITÉ COMME EFFET DE LECTURE :

UNE MÉTAPHORE QUI DONNE À PENSER

Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes.

La Rochefoucauld, *Maximes et Réflexions diverses*, Maxime 119¹³⁰

La littérature est une *attente*. [...] L'attente, ai-je envie de dire, est *générique*. Je viens à un livre, ou à une pièce, avec une attente générique : c'est une tragédie, un sonnet, un roman policier, une autobiographie, une thèse, une dissertation, un mémoire de maîtrise...

Antoine Compagnon explique ainsi que, le livre en main, le lecteur s'attend à lire un type particulier d'ouvrage. C'est donc du côté du lecteur qu'il faut se placer lorsqu'il est question d'un genre littéraire. Ses attentes ont-elles été satisfaites ? Ont-elles été déçues ? Ont-elles été modifiées ? C'est par rapport à ses hypothèses que le lecteur peut statuer sur le genre d'un livre. S'il s'attend à lire une tragédie, il pense éprouver des émotions fortes telles que l'effroi, la pitié. Il sera question de thématiques comme la mort, le destin, la liberté. Il s'attend aussi à reconnaître certains types de personnages. Or si ses espérances ne sont pas satisfaites, il reconsidérera le genre de l'œuvre. Dans une telle perspective, il faut s'intéresser au genre comme un effet de lecture et pas seulement comme un éventail de procédés et de thématiques.

La théâtralité serait donc un point de vue porté sur le monde. Car, si nous l'avons étudié dans son acception théorique et pratique – en tant que technique énonciative et modalisation –, il semble qu'elle relève surtout de thématiques existentielles. Il est apparu que la théâtralité offrait une vision tout à fait relative des êtres et des choses. La mise en récit du dialogue illustre l'importance accordée à la parole comme conte. Kundera accorde une part importante aux histoires, ce qui offre une alternative, une opinion différente développée en parallèle de l'histoire principale. Comme nous avons pu le voir, le récit de la marche des gauchistes allemands nus constitue le pendant de la nudité pure et innocente de Julie dans *La Lenteur*. Dans l'univers de Kundera, il n'y a pas de manichéisme

130 La Rochefoucauld, *Maximes et Réflexions diverses*, Maxime 119, Paris, Gallimard, 1976, p. 63.

mais tout est mis en balance, relativisé. De même, le traitement comique des personnages et de leur situation montre qu'il n'y a rien de sérieux et qu'il faut savoir adopter un recul critique sur le monde.

On voit alors que les éléments relatifs à la théâtralité dépassent des enjeux esthétiques. Kundera met véritablement en scène ses ego romanesques comme sur la scène d'un théâtre. Cette métaphore bien connu du *theatrum mundi* engagerait à une lecture lucide et clairvoyante. Le principe de dévoilement sous-tend l'art du roman, principe qui fait sortir le lecteur de sa torpeur en lui proposant des sens possibles.

Nous souhaiterions montrer que Kundera reprend le topos littéraire du *theatrum mundi* et voir dans quelle mesure cette métaphore s'adapte à l'univers si particulier du romancier. La théâtralité serait le vecteur de la modernité du roman et constitue un espace de jeu dans lequel se noue la relation entre un romancier mystificateur et un lecteur.

Chapitre I : Le monde comme un théâtre

Dans notre étude sur le registre comique, nous avons pu voir que la comédie constitue un arrière-fond de lecture et d'écriture du roman kundérien. Ce registre permet de dépeindre et de mettre en scène la société. L'expression « comédie humaine » évoque à juste titre cette mise en récit de la réalité dans le roman. Fiction et réel entretiennent une relation complexe dans laquelle l'univers diégétique serait une métaphore du monde. Il s'agit là d'un topos bien connu de la littérature, topos hérité des humanistes et de l'âge baroque notamment. Le monde serait un théâtre, c'est-à-dire un espace de jeu où les hommes portent des masques. Cette idée engage une facticité des êtres et des choses, questionne notre rapport au réel et notre identité. Les hommes seraient bien des acteurs, des hypocrites au sens étymologique d'*ὑποκριτής* (hypokritès)¹³¹

Nous verrons comment cette assimilation du monde à un théâtre se manifeste dans l'univers romanesque de Kundera. Cela engage une théâtralité particulière placée sous le signe de la métaphore. C'est donc tant par des procédés stylistiques que par une conception de l'homme qu'elle est patente. Il conviendra d'éclairer la notion de *theatrum mundi*, d'en expliquer les tenants et les aboutissants aussi bien dans l'histoire littéraire que dans les œuvres étudiées. Cette assimilation est spécifique chez Kundera : le jeu de rôle auquel s'adonne le personnage engage une réflexion sur la liberté à travers la question du désir.

A. La théâtralité comme métaphore pour penser et à pensée

Il semblerait que la théâtralité soit une notion qui recoupe des enjeux anthropologiques voire ontologiques. Il faut l'entendre au sens métaphorique du terme et non plus comme une notion purement linguistique et stylistique. Cette idée est mise en avant par François Ricard dans « Le point de vue de Satan » :

Et c'est justement par là que cette œuvre [celle de Kundera], non seulement est pure subversion, mais aussi qu'elle est pure littérature. Car elle n'offre aucune connaissance, si ce n'est celle de la relativité, je dirais presque de la *théâtralité de toute connaissance* (même poétique, même onirique), elle n'affirme rien, si ce n'est l'insuffisance et donc l'impertinence de toute affirmation.¹³²

L'usage analogique de ce concept renvoie à l'idée que toute vérité doit être questionnée. Il y a une relativité intrinsèque au savoir qui se constitue dans le refus d'un absolu. En ce sens, la théâtralité

131 Sens étymologique donné par le cnrtl [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/hypocrite>, consulté le 01 août 2015].

132 F. Ricard, « Le point de vue de Satan », *La littérature contre elle-même*, p. 31. Nous soulignons.

renvoie à l'illusion d'un savoir. Le propos de Ricard est radical car il ne reste rien de vrai de nos croyances. Kundera entend bouleverser les valeurs, sans retour possible, si bien que l'œuvre est subversive. Elle dérange le lecteur qui perd ces repères si rien n'est vrai. L'assimilation du théâtre et du monde est explicitée par la métaphore filée dans cet essai critique. Il est question plus particulièrement de *La Valse aux adieux* et du « décor en carton-pâte »¹³³ que constitue la ville d'eaux, « des figurants costumés qui ne savent plus très bien dans quelle pièce ils sont en train de jouer »¹³⁴.

Le rapport métaphorique évoqué plus haut nécessite une lecture consciente et attentive du texte. Elle est difficile à saisir car elle se cache sous l'apparente légèreté de l'écriture. En ce sens, la théâtralité nous amène à repenser notre propre perception des choses et des êtres. Elle nous amène à relativiser notre point de vue car rien ne semble stable. Ce rapport témoigne de la fragilité des vérités que l'on croit acquises et durables. Ce serait là un exercice de pensée critique pour le romancier comme pour le lecteur, mais aussi un exercice à penser. En effet, dans quelle mesure le lecteur adhère-t-il ? Jusqu'à quel point cette « destruction ultime des remparts de l'innocence »¹³⁵ est-elle tolérable ?

La Lenteur, écrite comme un vaudeville, se présente sous la forme d'un divertissement. Au contraire, loin de détourner notre esprit, ce court roman nous met face à la facticité du monde. L'aspect plaisant n'est que le voile d'un questionnement plus profond. Le texte est parcouru par le champ lexical du théâtre : il est question de « l'invisibilité de son [du danseur] public » (p. 41), du « spectacle » auquel s'adonnent Vincent et Julie (p. 147), de leur rôle de « comédiens » (p. 147) qu'ils prennent à cœur, de « la pièce qu'ils viennent de donner » (p. 158). Berck incarne peut-être au mieux cette hypocrisie. Au même titre que le député Duberques d'ailleurs, il occupe la scène médiatique et renvoie l'image très caricaturale de l'humanitaire qui agit plus par amour de soi que par amour d'autrui. Son comportement serait l'illustration du danseur suivant la théorie de Pontevin :

Le danseur se distingue de l'homme politique ordinaire en ceci qu'il ne désire pas le pouvoir mais la gloire ; il ne désire pas imposer au monde telle ou telle organisation sociale (il s'en soucie comme d'une guigne) mais occuper la scène pour faire rayonner son moi.¹³⁶

L'abus des médias montre sensiblement l'artificialité des comportements sociaux est visible au XXI^e siècle à travers les images qu'ils transmettent. Cette course à la gloire médiatique anime Berck et le pousse perpétuellement à intervenir sur le terrain du monde. Au cours de l'entrevue entre ce-dernier

133 *Idem*, p. 24.

134 *Idem*.

135 *Ibid.*, p. 30.

136 M. Kundera, *La Lenteur*, p. 29.

et Čechořipsky, ce-dernier s'intéresse moins au savant tchèque qu'à l'idée stéréotypée du dissident qu'il peut évoquer auprès des masses. On voit bien qu'il n'a aucune idée du sujet dont il parle : Mickiewicz serait ainsi tchèque, Čechořipsky originaire de Budapest, la République tchèque aurait connu une forte émigration au XIX^e siècle et l'Europe de l'Est sortirait d'un vaste camps de concentration. La bêtise de Berck est poussée à l'extrême lorsque celui-ci, incapable d'écouter les autres, affirme au savant tchèque : « je le sais aussi bien que vous que Mickiewicz n'était pas entomologiste » (p. 97). Il ne se rend pas compte que le poète, né en Russie et de langue polonaise, n'est simplement pas tchèque, et persévère dans ses idées reçues. Les amalgames et le manque de rigueur historique de Berck ne sont que le signe de sa superficialité.

Le danseur est un être qui joue avec les *a priori* si cela lui permet de mettre en valeur sa personne. Pourtant, Pontevin affirme que ce sont des individus honnêtes car condamnés « à être irréprochables » (p. 32). Or, cette honnêteté n'en demeure pas moins hypocrite : tout comme Berck, les danseurs portent le masque de la générosité. Leurs actions sont motivées par un désir de gloire, désir pervers finalement car il les conduit à être manipulateur comme Berck qui manipule l'histoire et les stéréotypes afin d'alimenter son discours. Si bien que cette danse n'est rien d'autre qu'une chorégraphie savamment orchestrée et pensée sur la scène médiatique, devant un public anonyme d'admirateurs. Dans *La Lenteur*, c'est notre relation à autrui que Kundera interroge. Sommes-nous authentiques ? Mais il ne dresse pas pour autant un portrait malveillant de Berck, car en contrepoint de cette figure se trouve celle de Čechořipsky. Le savant tchèque corrige le danseur, et pourrait apparaître comme la victime de ses manipulations. Mais la figure du dissident est déconstruite pas le récit de sa vie. S'il a du quitter son travail et travailler comme ouvrier, c'est moins par choix que par lâcheté. Ce dévoilement nous montre qu'il ne faut pas se fier à nos *a priori* et qu'il faut rester en éveil, avoir une opinion critique.

B. *Theatrum mundi* : la théâtralité pour représenter le monde

All the world's a stage,
 And all the men and women merely players;
 They have their exits and their entrances,
 And one man in his time plays many parts...¹³⁷

Cette réplique célèbre de Jaq dans *As You Like It* de Shakespeare énonce de manière paradigmatique la métaphore baroque du *theatrum mundi* : les hommes, semblables à des comédiens, jouent, entrent

137 William Shakespeare, *As You Like It*, acte II, scène 7, London, Kemble's edition, 1810, p. 34.

et sortent sur la scène du monde. Jean-Claude Vuillemin consacre un essai à ce sujet intitulé « *Theatrum mundi* : désenchantement et appropriation ». Il n'entre pas dans notre propos d'en reprendre l'analyse complète mais plutôt d'en saisir les éléments clefs pour étoffer notre sujet. L'auteur envisage l'histoire de cette notion et explique qu'elle « contamine l'ensemble des genres littéraires »¹³⁸. Au-delà de la question générique, ce topos traduit « une idée commune : tout se meurt, tout se meurt, l'Homme et le Monde, les mots et les choses. »¹³⁹ Il s'agit bien d'un univers où tout est relatif à une fin inévitable. Les hommes sont sur scène du monde comme sur les planches, et la vie aussi est une comédie.¹⁴⁰ Ce lieu commun est à double face : le théâtre est présenté comme une métaphore du monde et le monde est aussi la métaphore de ce théâtre.

Vuillemin esquisse l'évolution historique de ce topos. Cette conception baroque s'inscrit dans une approche pascalienne¹⁴¹ du monde. Elle nous invite à parier sur un ailleurs meilleur qui se situe au-delà de la caducité des êtres. La rationalisation du monde par la science et par les grandes découvertes a construit « un espace devenu radicalement neutre et indifférent sur le plan moral, [où] tous les lieux se valent et ne sont plus à même d'incarner une quelconque hiérarchie naturelle. »¹⁴² L'ici-bas n'est plus régi par l'aléatoire mais apparaît comme une machine composée de rouages. L'Homme s'explique en termes scientifiques et raisonnés et non plus selon une métaphysique mystique.

De simple acteur sur un *theatrum mundi*, doué jusqu'alors de forces cachées et de qualités occultes, l'individu désormais « maître de lui, comme de l'Univers », pour paraphraser une réplique connue de Corneille, s'arroge la mise en scène d'un théâtre réduit maintenant à un simple jeu de forces mécaniques théoriquement transparent à la raison et soumis à la volonté.¹⁴³

Le théâtre du monde relève alors de la responsabilité de chacun dont l'habileté consciente à porter un masque est dénuée de tout jugement de valeur. Or c'est là un point à considérer. La responsabilisation de l'homme et de sa place dans le monde a modifié son statut : « refusant la tristesse et les gémissements, [il] se fera metteur en scène du monde et de sa propre existence. »¹⁴⁴ Cette sagesse le conduira à méditer sur sa propre existence de manière clairvoyante.

Ce résumé concis de l'étude de Vuillemin permet d'éclaircir ce topos bien connu mais pour le

138 J.-C. Vuillemin, « *Theatrum mundi* : désenchantement et appropriation », *Poétique*, 2009/2, n°158, Paris, Le Seuil, p. 174.

139 *Ibid*, p. 175.

140 *Ibid*, p. 176.

141 J.-C. Vuillemin cite à ce titre un fragment des *Pensées* de Pascal : « Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir il branle et nous quitte. Et si nous le suivons, il échappe à nos prises, il glisse et fuit d'une fuite éternelle » (*Pensées*, fr. 230).

142 *Ibid*, p. 184.

143 *Ibid*, p. 187.

144 *Ibid*, p. 190.

moins complexe. Il nous semble important d'insister sur sa qualité « supragénérique ». Tout comme dans *As You Like It* qui est une pièce de théâtre, ce topos a été repris par les moralistes du grand siècle tels que La Rochefoucault, La Bruyère, plus tôt avec Érasme et Montaigne. L'œuvre de Kundera s'inscrirait dans cet héritage. Lui-même a recours à la métaphore du théâtre comme nous avons pu le voir avec *La Lenteur* à titre d'exemple. De notre corpus, ce roman montre de la manière la plus sensible cette analogie. « Sommes-nous tous dans le même piège, surpris par un monde qui subitement s'est transformé sous nos pieds en scène d'où il n'y a pas d'issue ? » se demande Vincent (p. 120). On voit alors que le personnage a lui-même conscience de cette condition qui place l'homme sous le regard perpétuel des caméras. Son maître, Pontevin incarne au mieux celui qui porte plusieurs masques : « d'ami repenté Pontevin redevient théoricien » (p. 41), comme s'ils revêtaient un rôle en fonction de la situation et de son interlocuteur. Il est à cœur de toujours se donner en spectacle devant son public et ménage pour cela des procédés rhétoriques. C'est pourquoi il raconte des histoires humoristiques dans lesquelles il se met en scène « car c'est toujours drôle quand un narrateur joue un rôle comique dans sa propre histoire » (p. 170). Le silence lui permet d'instaurer une attente et d'attiser l'attention de son auditoire. En bon disciple, Vincent travaille et enjolive l'histoire qu'il racontera à Pontevin pour se mettre lui-même en scène et plaire à son pédagogue. Il veut notamment « transformer le coït simulé en coït véritable » (p. 171). De cette manière, Vincent se situe par rapport au regard d'un autre.

Ce faisant, Kundera affirme une pleine conscience de l'éphémère facticité du monde en mettant en scène avec distanciation l'homme à travers des personnages romanesques. C'est bien là la particularité de ce romancier : le caractère ironique rend possible la porosité des genres. Ou plutôt, cette perméabilité aussi évoquée par Vuillemin est manifeste dans l'humour. La théâtralité s'inscrit ainsi dans l'art du roman, c'est-à-dire dans le refus de la morale. Nous serions tenter d'exploiter plus radicalement encore ce topos. C'est non seulement dans le roman qu'émerge la théâtralité mais c'est même grâce au roman. L'ironie permet de dépasser la dialectique entre le texte et la scène pour intégrer la scène *dans* le texte. Elle est le catalyseur de cette prise de conscience puisqu'elle nous oblige à voir sous une lunette critique le caractère caduc de l'homme et des choses.

C. Jeu de rôle et illusion romanesque dans « Le jeu de l'auto-stop »

Dans le roman comme au théâtre, l'histoire se fonde sur une illusion : le lecteur ou le spectateur croit à ce qu'il lit, à ce qu'il voit. Il fait comme si l'histoire était vraie, les décors réels, les personnages des personnes. Le principe de l'illusion romanesque ou théâtrale permet en somme de se laisser prendre par la fable pour se projeter dans l'univers diégétique. Le roman possède une

certaine forme de réalité car à la fiction se mêle aussi une part de vérité. Le romanesque détient bien une vérité morale qui nous éclaire sur notre être profond. En ouvrant le livre, le lecteur accepte d'être trompé. C'est une problématique qui n'est pourtant pas évidente car elle engage un mensonge consenti sur l'existence et interroge la notion d'identité : quelle réalité ont les personnages ? Ne sont-ils que des êtres de papier ? La frontière entre le réel et la fiction est poreuse et il peut être parfois difficile de faire la part des choses si aucune faille ne distingue la vérité de la fiction. C'est le piège dénoncé par Flaubert qui condamne l'illusion dans laquelle se berce Emma. S'identifiant aux personnages romanesques, l'héroïne fait, pour ainsi dire, de sa vie un roman. De même, Don Quichotte cherche à imiter Amadis de Gaule qui incarne l'idéal chevaleresque. Ce sont donc ces personnages fictifs qui représentent le risque de l'illusion romanesque. Les deux héros de la nouvelle « Le jeu de l'auto-stop » en subissent eux aussi les conséquences.

La jeune femme prend les traits d'une auto-stoppeuse et son ami ceux d'un chauffeur l'emmenant dans son véhicule. Mais les rôles qu'ils se donnent le temps d'une journée dépassent de leur moi profond. La jeune femme qui sous le masque de l'auto-stoppeuse joue aux femmes faciles, met de côté sa véritable personnalité, celle d'une femme timide et pudique, embarrassée par son corps et amoureuse de son ami. Le jeune homme, quant à lui, se laisse prendre par le jeu de rôle initié par son amie et face à cette femme aguicheuse, il s'irrite et devient un homme sûr de lui et cynique, incarnant des manières hommages. Une tension s'installe petit à petit entre les personnages car réel et fiction se confondent :

L'existence jouée empiétait sur l'existence réelle. Le jeune homme s'éloignait à la fois de lui-même et de la route rigoureuse d'où il ne s'étaient jamais écarté. (p. 100)

Les deux personnages se font prendre au piège de l'illusion pour quitter leur moi existentiel. « Dans le jeu on n'est pas libre, pour le joueur le jeu est un piège ; [...] les pions du jeu d'échecs ne peuvent pas sortir des cases de l'échiquier » (p. 109). Ainsi, tous deux ne peuvent pas se délaisser de leurs rôles même si cela leur fait violence. La jeune femme cherche à redevenir elle-même mais doit poursuivre le jeu de son ami qui est, lui, entièrement pris au piège. Ce récit engage une réflexion sur la notion d'identité et d'image, sur le problème platonicien du corps et de l'âme d'une certaine manière. Suis-je identique à moi-même si je joue un rôle ? Est-ce mon corps qui constitue mon identité ? Est-ce la complémentarité de ce corps avec mon âme ? Qu'est-ce qui fonde ma ligne existentielle ? D'après le jeune homme, l'être profond de son amie se révèle dans l'image qu'elle joue. Ce sont « deux images superposés » (p. 110) qui apparaissent, mais « dans les vastes profondeurs de son être, son amie était semblable aux autres femmes » (p. 111). L'image qu'il a de cette jeune femme ne serait que le désir trompeur d'une personne anxieuse, attachante et timide qu'il

projette sur elle. Il ne distingue plus la caractère ludique et léger de cette mise en scène, et en vient à confondre le paraître avec l'être.

Le désir est ici une illusion mimétique qui berce l'individu, un désir d'imitation. Elle « de la mauvaise littérature » (p. 98), tout comme Emma Bovary, son rôle ; lui « se mit à jouer l'homme dur qui [...] met l'accent sur les aspects plutôt brutaux de la virilité : la volonté, le cynisme, l'assurance » (p. 97). Tous deux reprennent des types entendus de personnages pour imiter leur comportement. Leur jeu serait finalement la représentation dans l'univers romanesque du rapport problématique de vrai et du faux, du réel et de l'illusion. C'est là le signe d'une mise en scène consciente de la vie et des comportements humains, la reconnaissance du jeu auquel s'adonne l'espèce humaine. L'instance narrative, dont la verve ironique est sans appel, signifie au lecteur que tout jeu est un piège dans lequel il peut tomber. Cette nouvelle illustre de manière exemplaire le topos du *theatrum mundi* énoncé plus haut puisque les personnages jouent consciemment un rôle. Ils s'adonnent pour leur plaisir – pour le plaisir du lecteur aussi – puis à leurs dépendants à cette petite comédie, ils *deviennent* des comédiens. Et c'est peut-être là la vérité romanesque qui prend forme à travers une théâtralisation du récit : dans le jeu que représentent les personnages du roman, la fiction « peut parfois enseigner au lecteur d'importantes leçons »¹⁴⁵.

145 T. Pavel, *L'univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1988, p. 37

Chapitre II : Théâtralité et modernité du roman

« Il faut être absolument moderne » écrivait Rimbaud dans *Une Saison en Enfer*. Un « archétype » selon Kundera, « une impératif irrationnel, profondément ancré en nous, une forme insistante dont le contenu est changeant et indéterminé » renchérit-il¹⁴⁶. Le romancier met à mal l'exigence rimbaldienne lorsqu'une œuvre n'est moderne que si elle répond à des normes déterminées et acceptées. Être moderne, n'est-ce pas plutôt engager une révolution, un renversement des valeurs esthétiques ? Une œuvre n'est-elle pas moderne parce qu'elle est fondamentalement paradoxale ? Parce qu'elle perturbe le bien-penseur, bouleverse ses idées, le conduit sur d'autres sentiers de la pensée ?

La modernité s'entendrait comme ce qui s'oppose à une conception traditionnelle. Mais est-ce pour autant une œuvre qui s'inscrit en rupture totale avec une forme académique de l'art ? La modernité de l'œuvre ne serait-elle pas sa capacité à être continuellement revu au prisme d'un nouvel éclairage de lecture ? D'être atemporelle pour ainsi dire ? Elle n'est pas toujours placée du côté de la transgression. La modernité relève aussi d'une conception de l'art du roman et de ses effets sur nos appréhension du monde, pas seulement d'un bouleversement esthétique. La complexité de cette problématique est telle que nous envisagerons une piste d'étude. Nous souhaiterions montrer que chez Kundera, la modernité du texte pourrait être liée à la présence de la théâtralité, toujours entendue comme effet de lecture. Cela nous amènera à étudier les différentes acceptions de la notion de « modernité ».

Le refus de la morale et du moralisme serait le point le plus manifeste : l'œuvre de Kundera n'est pas un modèle didactique. Il s'agit plutôt de *proposer* une vision moderne de la société, et ce à travers le mythe de Don Juan, repris et adapté à l'univers du roman et à son temps. En ce sens, le roman théâtralisé se présente-il comme le miroir de la société ?

A. Le théâtre est-il un modèle didactique ?

Selon Anne Ubersfeld, le modèle théâtral permet de faire sens dans le roman. La théâtralité aurait en ce sens une valeur didactique car elle offrirait un modèle d'univers et d'appréhension du monde¹⁴⁷. Dans une telle perspective, le roman ne se suffirait pas à lui-même. Il y aurait une défaillance comblée par la présence de la théâtralité. Le roman manquerait d'une qualité instructive.

146 M. Kundera, *L'Art du roman*, p. 165.

147 A. Ubersfeld citée par A. Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 421.

Il faudrait alors s'interroger sur le supplément apporté par le genre théâtral car

chaque genre possède ses méthodes, ses moyens de voir et de comprendre la réalité, et ces méthodes le caractérisent exclusivement [...]. L'artiste doit prendre à voir la réalité à travers les yeux des genres.¹⁴⁸

Grâce à l'imperméabilité des genres, le roman appréhende le monde à travers des catégories théâtrales. Nous avons vu que les personnages tenaient des rôles, que l'espace romanesque se présentait comme une scène, que le lecteur devenait parfois le spectateur d'une véritable comédie se jouant sous ses yeux. L'affirmation d'Ubersfeld instaure une hiérarchie générique.

Dans le cadre de notre corpus d'étude, il convient de s'interroger sur la pertinence d'une telle approche. Dans quelle mesure ce modèle a-t-il une valeur pédagogique dans le roman de Kundera ? Sert-il bien de référence pour le genre romanesque ? Si le théâtre constituerait une référence, la théâtralité en serait le vecteur. Ce serait donc une médiation significative. Le livre fermé, le lecteur aurait acquis certaines connaissances, ou du moins, des réflexions auraient germé dans son esprit. La dimension didactique peut-être connotée négativement : l'écrivain nous impose une manière de penser. Or la pensée de Kundera est aux antipodes d'une telle approche. Le romancier sème des idées, questionne sans cesse, met à bas les idées reçues. Il s'agirait plutôt d'un modèle didactique en ce qu'il montre au lecteur des manières de penser.

La scène du théâtre du monde dans le roman engage un dialogue avec le lecteur. C'est dans ce partage qu'émerge la valeur didactique du modèle théâtral. Dans certaines pièces de théâtre, un personnage s'adresse directement à son public. S'il n'attend pas de réponse, ce « dialogue à un » vise à attirer l'attention du spectateur et l'invite à prendre part au jeu qui se déroule. Il crée une relation et c'est bien dans l'acte communicationnel que peut naître l'apprentissage. À ce titre, à l'école le maître engage les élèves à prendre la parole en classe, à proposer des idées, des opinions. Un dialogue est aussi engagé. D'une certaine manière, cette conversation instructive est possible dans l'espace romanesque.

La voix du romancier intervient à plusieurs reprises dans ses œuvres. C'est un jeu, une manière de montrer la légèreté de ton et la liberté qu'il s'octroie. Tout d'abord, le romancier semble apprécier les anecdotes historiques et se plaît à les raconter à travers la voix de ses personnages. Čechořipsky explique que « l'université Charles, fondée au xiv^e siècle, fut la première Université du Saint Empire romain »¹⁴⁹ par exemple. D'autre part on retrouve le caractère proprement théâtral de ses interventions ou de celles de ses personnages. Ils prennent la parole, c'est-à-dire s'imposent sur le devant de la scène. Or, cette parole est dotée d'une qualité particulière : elle est verbale, oralisée.

148 Bakhtine cité par A. Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 733.

149 M. Kundera, *La Lenteur*, p. 93.

Le ton de la conversation est donné que ce soit sous la plume du narrateur, que lors des dialogues entre les personnages.

Dans le huitième chapitre de *La Lenteur*, Pontevin et Vincent se disputent puis se réconcilient. Ce-dernier s'est senti humilié par son ami qui aurait utilisé à son encontre le judo moral : c'est lorsque le danseur « manie toute les prises qui lui permettent de mettre l'autre dans une situation moralement inférieure » (p. 30). La mise en page du dialogue est remarquable :

Pontevin (un peu embarrassé) : « Tu confonds les concepts. »

Vincent : « Quand on est ensemble, toi et moi, et que quelqu'un se joint à nous, instantanément l'endroit où on se trouve se divise en deux, le nouveau et moi sommes au parterre et toi tu dances sur la scène. »

Pontevin : « Je te dis que tu confonds les concepts. Le terme de danseur s'applique exclusivement aux exhibitionnistes de la vie publique. Et la vie publique, je l'abhorre. »

Vincent : « Tu t'es comporté devant cette femme, hier, comme Berck devant une caméra. [...] »¹⁵⁰

Le romancier écrit suivant le même modèle qu'une pièce de théâtre avec le nom des personnages, la ponctuation qui annonce la réplique, et même des didascalies qui indiquent l'attitude des protagonistes. Le contenu de leur conversation s'avère intime puisqu'il est question d'un reproche entre deux amis : « Si je t'ai blessé, Vincent, pardonne-moi » s'excuse Pontevin (p. 40). Mais cette intimité est rattrapée par le caractère quasi philosophique de la dispute : la théorie du danseur et le judo moral ne peuvent pas s'appliquer entre amis. La qualité faussement naturelle – la ponctuation insiste sur le caractère stylisé du dialogue – donne l'illusion d'une conversation qui a lieu sous nos yeux. Et c'est surtout le moment pour Pontevin d'élaborer un peu plus son concept puisqu'il « redevient théoricien » (p. 41). C'est finalement dans la forme théâtralisée que se déploie un contenu philosophique. Mais tout cela nous est donné à lire comme s'il s'agissait de proposer plutôt que d'imposer une théorie. L'opinion d'un personnage est ainsi présentée, aux antipodes du roman à thèse ou de l'article philosophique, dans le climat conversationnel.

B. Le mythe de Don Juan chez Kundera

Don Juan est une figure mythique dans le paysage littéraire et artistique plus généralement. Il semble donc périlleux d'étudier le célèbre personnage de Molière tant des travaux critiques ont été écrits à ce sujet. Libertin assumé, agnostique convaincu, ce « grand seigneur méchant homme »¹⁵¹ semble être une figure qui semble insaisissable car elle apparaît sous différents aspects à chaque

¹⁵⁰ *Ibid*, pp. 38-39.

¹⁵¹ Molière, *Dom Juan* (1665), acte I, scène 1, Paris, Éditions Pocket, Collection Classiques, 2005, p. 12.

réécriture du mythe. C'est bien un personnage mythique en ce qu'il « ne renvoie pas les autres à eux-mêmes, mais à l'élémentaire et à l'universel »¹⁵². Paradigme de l'amant qui conquiert le cœur des femmes, Don Juan est une figure prégnante dans l'univers romanesque de Kundera. Sous les traits du docteur Havel, de Martin, de Klima, ce personnage apparaît en filigrane.

De nombreuses occurrences nous invitent à lire dans *Dom Juan* de Molière un intertexte possible. Dans « Le Colloque », le docteur Havel se lance dans une grande déclamation digne de la tirade de l'inconstance proférée par Don Juan à l'acte I, scène 1 de la pièce. Le romancier assume cette référence puisque le chapitre s'intitule « La fin des don Juan ». Mais Kundera propose une théorie qui lui est propre et qui traverse l'ensemble de son œuvre. Elle est formalisée dans la tirade du docteur Havel pour qui il n'y a plus de « Grand Conquérant » (p. 143) comme le personnage moliéresque, mais de « Grand Collectionneur » (p. 143). Il n'y a plus rien de tragique selon Havel dans l'acte de séduction. C'est seulement devenu une banalité, une « comique tristesse » (p. 145) qui condamne le séducteur à une « existence de coureur de jupons » (p. 145). Don Juan serait un modèle qui a été perverti, amoindri par la modernité. Les « amours [...] sont les planches d'une scène où il ne se passe rien » (p. 144) : à travers ce triste constat apparaît le caractère morbide de la vie. Il faut considérer cette analogie entre les « amours » et « les planches d'une scène » car elle confirme la relation métaphorique et même assumée comme telle par les personnages entre le monde et le théâtre.

La théorie du Grand Collectionneur est notamment mise en scène dans la nouvelle « La pomme d'or de l'éternel désir ». On retrouve le fameux couple de personnages. Dans *Dom Juan*, il s'agit du valet et son maître, dans « La pomme d'or de l'éternel désir », de deux amis, Martin et le narrateur. Dans chacun des binôme, l'un occupe la place du séducteur, l'autre le pendant modéré de cette quête. La structure de la fable est plus ou moins semblable entre les deux œuvres. Dans la pièce de théâtre de Molière, Don Juan et Sganarelle se rendent d'un lieu à un autre et vont de rencontres en rencontres. Tout comme Martin, Don Juan séduit les belles qu'ils rencontrent. Dans la nouvelle, la fiction débute sur la place Saint-Venceslas (p. 59), puis à B... près d'un lac (p. 62). Dans un café de B... (p. 71), Martin et le narrateur s'exercent à l'abordage d'entraînement auprès d'une jeune femme, puis Martin séduit une jeune fille aperçue dans le jardin public (p. 75). La scène au bord de l'eau n'est pas sans rappeler l'aventure de Don Juan et de Sganarelle à l'acte II de la pièce. Le valet et son maître sont dans un hameau tout proche de la mer où ils rencontrent Charlotte et Mathurine. Ils cheminent ainsi dans le théâtre du monde et font le tour des choses humaines.

Les aventures de Sganarelle et Don Juan mènent à la perte effective de ce-dernier, envoyé

152 J. Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963, p. 320.

aux Enfers par la statue du Commandeur. L'échec est radical et sans appel. Martin et son ami quant à eux subissent aussi un échec puisque aucune de leur rencontre n'a mené plus loin. Leur discussion au moment de rentrer de B... illustre un échec d'ordre moral. Immédiatement après cet échec, les deux protagonistes échafaudent un plan pour séduire une étudiante en médecine qui « a des principes » (p. 85). Ils sont animés par un désir de conquête, désir vide puisqu'il s'agit seulement de séduire pour l'acte même, non pour la personne. C'est pourquoi le narrateur appelle cela « la pomme d'or de l'éternel désir » (p. 85) : la conquête, symbolisée par l'objet connoté de la pomme, ne connaît aucun aboutissement. Tout comme Don Juan, Martin est animé par un appétit insatisfait.

Ces « épouseur[s] à toute main »¹⁵³ sont entièrement prisonniers de leur désir. Cette conclusion n'est pour autant pas une accusation mais plutôt un constat : « permettez que j'appelle cette pomme, avec une certaine emphase, la pomme d'or de l'éternel désir » (p. 85). D'ailleurs, le narrateur à la fin de cette escapade dresse le même constat lucide :

En effet, serai-je capable, un jour, de renoncer moi-même à ces gestes qui signifient la jeunesse ? Et que pourrai-je faire d'autre, sinon me contenter de les mimer, et tenter de trouver dans ma vie raisonnable un petit enclos pour cette activité déraisonnable? Qu'importe que tout cela soit un jeu inutile ? Qu'importe que je le sache ? Vais-je renoncer à jouer le jeu, simplement parce qu'il est vain ? (p. 84)

Le personnage pense à un repentir qui n'est pas effectif comme nous avons pu le voir avec la discussion finale. Avec amertume il prend conscience de la vacuité de ce comportement. À la différence de Sganarelle, il n'assume pas auprès de son ami ce constat. Même s'il se prête parfois au jeu, le valet, impuissant, n'a de cesse de mettre en garde son maître :

SGANARELLE. En ce cas, Monsieur, je vous dirai franchement que je n'approuve point votre méthodes, et que je trouve fort vilain d'aimer de tous côtés comme vous faites.¹⁵⁴

La pièce de Molière nous invite à réfléchir sur l'« illusion de sérieux »¹⁵⁵ car « les codes sérieux se révèlent comme des mascarades »¹⁵⁶. En effet, Don Juan se moque des normes et se dérober des conventions. Alexandre ridicule, il ne suit que son désir et « refuse de jouer le jeu de la vie sérieuse »¹⁵⁷. Tout comme Martin, Klima ou Havel qui, dans le jeu de conquête, sont imperméables à ce qu'il peut y avoir de grave dans la vie, pas même la séduction amoureuse. Et c'est grâce cette intertextualité avec la pièce de théâtre qu'émerge la scène du monde sur laquelle évoluent les hommes. Le mythe de Don Juan est actualisé par Kundera avec la théorie du Grand

153 *Ibid*, p. 12.

154 *Ibid*, p. 16.

155 J. Guicharnaud, *op. cit.*, p. 338.

156 *Ibid*, p. 339.

157 *Ibid*, p. 339.

Collectionneur. Le romancier offre une vision moderne et même modernisée du mythe.

C. Faire tomber les masques : le roman est-il un miroir de la société ?

Dans la scène 1 de l'acte III de Don Juan, Sganarelle est déguisé en médecin et veut « soutenir l'honneur de [s]on habit »¹⁵⁸. Il se met donc à dispenser des conseils médicaux aux malades, bien qu'il n'ait aucune connaissance en la matière. Le valet se prend au jeu du déguisement. Tout comme les personnages de Kundera d'ailleurs, lorsqu'ils jouent au Don Juan et portent le masque du grand séducteur, libre voire libertin.

Car Don Juan « paraît libre par rapport à un monde entièrement, bien que divertissant, enfermé par des codes stricts. »¹⁵⁹ Mais cette liberté ne serait qu'une illusion selon Guicharnaud puisque Don Juan est « libéré de tout, sauf de son appétit, dont il est en revanche totalement prisonnier »¹⁶⁰. Effectivement, il aime les bons jeux de mots et se moque des conventions – son invitation à souper à la statue du Commandeur peut être perçue comme une offense. Lorsque Kundera reprend le mythe de Don Juan et l'intègre à son univers romanesque, il fait aussi sien cette question de la liberté. Car tout comme le personnage de Molière, ceux de Kundera nous invitent à réfléchir à ce sujet. Dans « Le colloque », *Risibles Amours*, le docteur Havel tient un long discours dans lequel il fait l'éloge de la liberté. Il se débat avec ce problème et refuser Elisabeth est pour un lui, « un croc-en-jambe au principe de causalité » (p. 125). Il peut ainsi « déjouer d'un caprice du libre arbitre la morne prévisibilité du cours universel » (p. 125). C'est pour le docteur Havel un moyen de garder sa liberté de choisir. Mais comme l'affirme la doctoresse, ce n'est là que « l'illusion de choisir » (p. 124). Havel est soumis à son désir de liberté. Finalement ses choix ne dépendent non pas d'un appétit sexuel comme Don Juan, mais d'un appétit de libre arbitre. Il ne choisit pas Elisabeth parce qu'il n'a pas envie, mais seulement pour satisfaire une exigence qui le domine :

« [...] C'est justement dans cette absence de raison que se trouve ce fragment de liberté qui nous est accordé et vers lequel nous devons tendre inlassablement pour que subsiste, en ce monde de lois implacables, un peu de désordre humain. Mes chers collègues, vive la liberté ! » dit Havel, et il leva tristement son verre pour trinquer. (p. 125)

Le geste triste de Havel n'est-il pas le signe de ce désir vain ? N'est-ce pas une prise de conscience que l'on n'a que l'illusion d'être libre ?

A travers cet aspect, nous entendons montrer que les personnages romanesques sont des

158 Molière, *op. cit.*, p. 62.

159 J. Guicharnaud, *op. cit.*, p.199.

160 *Idem.*

comédiens, au sens entendu d'*ὑποκριτής* (hypokritès). Ce sont des acteurs qui portent des masques. Mais s'agit-il d'un déguisement pleinement assumé ou, comme nous avons pu le voir, du signe que nous sommes dupés ? Le romancier ne cherche pas à dévoiler le vrai visage de ses personnages mais plutôt à mettre sous les yeux du lecteur cet aveuglement. Autrement dit, il désigne les masques comme tels, les prends en charge pleinement. Et c'est là un acte subversif, même « beaucoup plus efficace que les dénonciations les plus tonitruantes »¹⁶¹. Le roman offre un reflet des comportements humains. François Ricard illustre cette idée avec l'exemple du personnage principal de *La Vie est ailleurs*, Jaromil :

De l'angélisme de Jaromil me voici entraîné vers le mien, vers mon propre lyrisme, vers ce qui en moi se repaît de poésie, c'est-à-dire, essentiellement, vers ma propre innocence. La caricature est devenue miroir.¹⁶²

Un déplacement s'effectue du personnage de roman au lecteur. Ce-dernier est pris par ce mouvement, comme si la réflexion s'imposait à l'esprit. Ricard considère « la poésie en tant que dernier repaire de Dieu »¹⁶³. Ce n'est pas seulement la poésie. Qu'il s'agisse de l'angélisme de Jaromil, du désir inassouvi de séduction de Havel, de l'appétit de gloire de Bertlef, ces qualités glissent vers le lecteur et le questionnent *in fine* vers sa « propre innocence »¹⁶⁴. Le mouvement réflexif vers lequel pousse le roman entraîne d'une certaine manière « la destruction ultime des remparts de l'innocence »¹⁶⁵ car il oblige le lecteur à adopter un point de vue critique, et questionner, à avoir une conscience lucide de son monde.

Milan Kundera est un profanateur :

Explorer historiquement et psychologiquement les mythes, les textes sacrés, veut dire : les rendre profanes, les profaner. Profane vient du latin *profanum* : le lieu devant le temple, hors du temple. La profanation est donc le déplacement du sacré hors du temps, dans la sphère hors religion. Dans la mesure où le rire est invisiblement dispersé dans l'air du roman, la profanation romanesque est la pire qui soit. Car la religion et l'humour sont incompatibles.¹⁶⁶

En reprenant le mythe de Don Juan, il l'adapte aux Temps Modernes, aux temps du Grand Collectionneur. Il ôte à la fable sa dimension mythique pour la ramener dans l'espace du séculaire. La « dédivinisation du monde »¹⁶⁷ entre dans ce projet de construire le roman en miroir de la société. Kundera affirme que le rire est le vecteur de la profanation. Mais c'est aussi la mise en

161 F. Ricard, « Le point de vue de Satan », *op. cit.*, p. 24

162 *Ibid*, p. 28

163 *Ibid*, p. 29

164 *Ibid*, p. 28

165 *Ibid*, p. 29

166 M. Kundera, *Les Testaments trahis*, pp. 17-18

167 *Ibid*, p. 17

scène du monde : si le lecteur rit des personnages, des circonstances dans lesquels ils se trouvent, c'est parce qu'il voit en lui un artefact, celui de l'homme dupé, du comédien qui ne se rend pas compte du jeu qu'il joue. En ce sens la théâtralisation serait l'œuvre d'un profanateur.

Chapitre III : Le roman théâtralise : un espace de jeu pour le romancier

En profanant le temple du sacré, Kundera montre qu'il se joue des conventions. Cette exploration des mythes n'est-elle pas avant tout un jeu ? Il ne prend pas au sérieux quelque chose qui l'est car le croyant, lorsqu'il s'agenouille, prie avec déférence. Même si la profanation n'est pas nécessairement signe d'athéisme, c'est néanmoins le signe d'une mise à distance. Et c'est là un divertissement pour un romancier qui manie l'humour à sa guise, car c'est un détournement du sacré vers le profane. Tout jeu a ses règles et celles que suit Kundera sont énoncées dans le *Quart Livre*, dans *Don Quichotte*, dans *Jacques le Fataliste* : « [...] ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux même s'il s'agit de choses on ne peut plus terribles. »¹⁶⁸

Pour cela, Kundera joue avec le lecteur et noue une complicité avec lui. Il a affirmé que l'humour n'était pas toujours saisi par son lectorat¹⁶⁹. Mais si le lecteur accepte d'entrer dans le jeu de la profanation, il accepte aussi cet humour pour le faire sien ou le refuser. Il accepte que le romancier soit celui qui mette en scène des personnages sur le théâtre du monde. Il souscrit à l'idée que ces ego romanesques renvoient à sa propre image. En jouant avec le lecteur, Kundera joue en fait au metteur en scène qui dirige un vaste plateau. Mais c'est aussi du lecteur qu'il se joue. Il est avant tout un mystificateur car il trompe le lecteur et ses attentes.

Le roman est donc un espace de jeu pour le romancier, mais aussi pour le lecteur s'il joue le jeu. Un pacte de lecture bien particulier se noue, fondé sur une connivence et une complicité entre ces deux instances. Kundera a attaché beaucoup d'importance à contrôler la réception de son œuvre en reprenant toutes ses traductions par exemple. Mais le principe de théâtralité comme jeu montre bien que le romancier fait confiance à son lectorat. Il lui laisse une marge de réception et d'interprétation.

A. Jouer avec le lecteur : le romancier en metteur en scène

Nous avons pu voir que l'espace dans le roman se présentait comme un lieu quasi scénique, que les personnages s'apparentaient à des comédiens, que la fable pouvait être organisée selon un modèle théâtral. Et dans cette structure complexe, structure qui marque une théâtralisation du roman, il convient de s'interroger sur le statut de l'écrivain. Dans ce jeu, le romancier occupe la place du metteur en scène. Il place ses personnages comme sur une scène, dirige leur jeu, indique

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 12.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

leur attitude, décrit le décor. Et ce jeu attend un public prêt à regarder, à écouter, en somme à réceptionner cette vaste comédie. Il y a donc une interaction qui se noue dans l'espace du roman et qui manifeste bien la théâtralisation comme effet de lecture.

Kundera apostrophe parfois le lecteur, comme pour lui montrer qu'il a conscience de sa présence dans l'univers fictionnel. Les trois œuvres de notre corpus présentent à cet égard des différences. Dans *La Lenteur*, la voix du narrateur est très présente, et il s'adresse régulièrement au lecteur que ce soit sous la forme de questions rhétoriques (« Pourquoi le plaisir de la lenteur a-t-il disparu ? » (pp. 11-12)) ou par l'apostrophe directe (« Oui, croyez-le ou non, cette idée, apparemment risible, lui fait vraiment du bien » (p. 113) par exemple). Le récit de la vie du savant tchèque illustre ce phénomène puisque le narrateur emploie à plusieurs reprises la forme interrogative : « Mais d'où tirait-il sa fierté ? » (p.74), « Pourquoi le savant tchèque est-il fier et non pas eux ? » (p.74). Bien qu'elles n'attendent pas de réponse et relèvent d'un effet de style, ces questions rhétoriques suggèrent un destinataire. Cette personne, qui n'a pas la parole mais est cependant à l'écoute, est bien le lecteur.

Dans *Risibles Amours*, l'adresse au lecteur semble moins fréquente. On retrouve ce fait de langue dans la dernière nouvelle surtout : « Mesdames et messieurs, ce furent des semaines de tourments ! » (p. 265) À fin de la nouvelle « Édouard et Dieu », le narrateur demande au lecteur de garder à l'esprit le visage du personnage (« Gardez-le dans votre mémoire, s'il vous plaît, avec ce sourire » p. 303.) Cette présence implicite du destinataire est aussi suggérée :

Voilà qui était fâcheux. Je dois en effet rappeler (pour ceux à qui l'arrière-plan historique risquerait d'échapper), qu'en ce temps-là, les églises n'étaient pas interdites mais qu'il n'étais tout de même pas sans danger de les fréquenter. (p. 263)

Cela semble différent dans *La Valse aux adieux*. Si le romancier intervient, ce n'est plus en son nom propre mais à travers la parole des personnages. La mention directe ou indirecte au lecteur est moins perceptible. Dans *La Lenteur*, le narrateur s'identifie très visiblement à l'auteur. Le récit à la première personne du singulier serait un indice, confirmé par la réplique de Véra au narrateur : « J'entends sa voix [celle de sa maman] comme si c'était hier : Milanku, cesse de faire des plaisanteries. [...] » (p. 111). Dans *Risibles Amours*, la nouvelle permet une structure peut-être plus libre. Ou du moins, le romancier s'autorise des interventions ponctuelles.

Ces adresses au lecteur sont le signe d'une complicité, comme si le romancier se situait face au lecteur et engageait avec lui une conversation. L'une des deux instances demeure cependant muette. Kundera se place ici dans l'héritage de Diderot. Avec *Jacques le Fataliste*, le philosophe des Lumières a initié un nouveau rapport entre le romancier et son lecteur. Il brise l'illusion romanesque selon laquelle le lecteur entre dans l'univers de la fiction et croit à ce qu'il lit. La rupture de cette

illusion, loin de freiner la participation du lecteur à la fiction, en change les règles. Un mouvement inverse s'opère puisque c'est véritablement la fiction qui entre dans le quotidien du lecteur et qui vient le happer comme en témoigne l'interpellation à la deuxième personne : « Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin [...] »¹⁷⁰.

Ce jeu modifie les relations traditionnelles entre le personnage, le lecteur et l'auteur. Ce dernier n'est plus l'instance supérieure dont la voix ne connaît pas d'opposition. Le lecteur est pour ainsi dire transformé en personnage car il devient une instance à part entière. En ce sens, l'œuvre de Kundera, au même titre que celle de Diderot par ailleurs, étend la place du lecteur à la fable. En jouant sur les ruines de l'illusion romanesque, elle brise la frontière traditionnelle entre la réalité et la fiction.

B. Le romancier en mystificateur : se jouer du lecteur ?

Dans la première édition tchèque des *Risibles Amours*, on peut lire dans la *Note de l'auteur* :

[...] j'ai essayé de fonder le roman sur une autre unité encore que celle de l'action : surtout sur l'unité des thèmes, à savoir des questions existentielles qui, éclairées sous des angles différents, traversent tout le roman. [...] Leur ensemble [à propos des *Risibles Amours*] est uni par quelques thèmes qui traversent tout le livre : la *mystification* (l'intrigue de chacun des six nouvelles est basée sur une mystification) [...].¹⁷¹

Kundera énonce ici un principe d'écriture puisqu'il s'agit bien du fondement diégétiques du recueil. Les personnages sont bercés par des illusions. La tromperie prend différentes formes, toutes liées à l'amour : Martin croit que la séduction est le signe de sa liberté (« La pomme de l'éternel désir »), « Le jeu de l'auto-stop » est fondé sur un jeu de rôle entre un couple, donc sur une tromperie pleinement assumée, Fleischmann se prend pour un grand séducteur (« Le colloque »), la directrice croit en son pouvoir de séduction lorsqu'elle est avec Édouard (« Édouard et Dieu »). Tous et toutes sont dupés et c'est bien le romancier qui manipule ce monde. Mais ce sont moins les personnages qui appartiennent à l'univers de la fiction que le lecteur qui est l'objet de ces duperies.

Dans son entreprise de démythification du réel, Kundera entretient un rapport équivoque avec le lecteur. S'il entend mettre au jour la mascarade sociale, le romancier n'en demeure pas moins un mystificateur. Il trompe son lectorat en le menant vers de fausses pistes, en déjouant ses attentes et en se jouant de lui. Nous avons vu que ce sont les attentes génériques qui sont trompées dans « Le colloque », que le dialogue prend parfois la forme du récit, que les personnages se leurrent. À

170 D. Diderot, *Jacques Le Fataliste et son maître*, p. 16.

171 M. Kundera cité par K. Chvatik, *op. cit.*, p. 243. Nous soulignons.

travers ce jeu de tromperie se pose la question de la vérité. Inévitablement on a vient à se demander ce qui est vrai, ce qui est faux, ce qui est de l'ordre du mensonge ou de l'illusion.

Mais tout romancier n'est-il pas un mystificateur en ce qu'il donne l'illusion au lecteur que la fiction a une part de réalité ? N'est-ce pas une condition latente que tout lecteur accepte implicitement dès lors qu'il ouvre le livre ? Dans l'œuvre de Kundera, la question de l'illusion romanesque est complexe ; l'œuvre se situe à la frontière entre l'univers de la prose et celui du lecteur. D'après son sens étymologique, « mystificateur » est dérivé du grec μύστης (*mústês*), « l'initié aux mystères »¹⁷². Il convient de se demander si le romancier occupe bien cette place d'initié, c'est-à-dire de celui qui détient un secret, un savoir en somme ? La voix de l'écrivain ne s'impose pas comme parole de vérité mais comme une mise en cause et interrogation du monde.

Tromper le lecteur, c'est l'inviter d'une manière particulière à être lucide et à être alerte. C'est aussi un moyen de nouer un pacte de lecture et de miser sur la capacité du lecteur à avoir un point de vue critique et à déjouer les chimères. La tromperie à laquelle s'adonne Kundera relève d'un rapport de confiance. Plus qu'une plaisanterie *contre* le lecteur, c'est une plaisanterie *avec* le lecteur, contre la mascarade du monde, la bêtise, les idées reçues. Il n'abuse pas du lecteur pour se moquer de lui. Kundera donne des clefs pour participer à ce jeu et c'est au lecteur de les saisir. La scène finale de *La Valse aux adieux* n'est-elle qu'un *happy end* ?

– « [...] Nous avons devant nous un magnifique week-end », dit Bertlef prenant le bras de sa femme. Puis, sous les lampadaires du quais, ils [Bertlef, sa femme, Skreta, sa femme] sortirent tous les quatre de la gare. (p. 300)

Croire en ce dénouement heureux serait un leurre car le roman dans son ensemble démontre le tragique et la vanité que peut avoir la condition humaine. La gaîté de la situation souligne le caractère dramatique de tout ce qui a été raconté précédemment. Chacun est en fait enfermé dans son propre univers, près à bâtir des machinations qui échouent car elles sont en contradiction les unes avec les autres. Le groupe de jeunes gens qui passent une après-midi avec Ruzena et Kamila mettent en place un jeu de séduction. Bertlef intervient, et dans son désir de gloire, il anéantit les espérances des jeunes gens et leur arrache Ruzena par un jeu de séduction encore plus grandiose.

La mystification est une manière métaphorique d'envisager le monde puisqu'elle met en relief son caractère illusoire. En ce sens la théâtralité est une métaphore pour appréhender les hommes et les choses. Ne pourrait-on pas substituer au terme de théâtralité celui d'illusion ? L'illusion romanesque dans notre corpus relèverait en partie d'un principe théâtral. Il convient de souligner ici la particularité de ce phénomène chez Kundera puisque l'illusion est un principe de la

172 Sens étymologique donné le CNRTL [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/mystifier>, consulté le 09 août 2015].

fiction littéraire. Cette mystification est pour l'auteur des *Risibles Amours* « la façon active de ne pas prendre au sérieux le monde. »¹⁷³ C'est l'arme radicale d'un romancier qui prend pour terrain de jeu l'univers romanesque, qui croit en la plaisanterie comme principe fondamental.

173 M. Kundera, *L'Art du roman*, p. 166.

Conclusion de la troisième partie

Nous nous sommes donc intéressée à la notion de théâtralité dans son acception métaphorique. L'enjeu a été de montrer que c'est une question essentielle car elle permet de mettre en perspective le roman de Kundera. Le topos littéraire du *theatrum mundi* a été repris et même actualisé par l'auteur. Le caractère éminemment moderne de ce lieu commun réside dans l'art du roman et dans sa capacité à questionner la liberté de l'homme. La qualité tragique que peut recouvrir la mascarade humaine est rattrapée par le rire qui permet certes de désigner cette illusion, mais surtout d'en proposer une alternative. Loin de tout didactisme, la modernité du roman réside aussi en ce refus de contraindre à une opinion. Le roman n'est que l'éventail des possibles, la mise mots romanesque de situations potentielles. Kundera ne fait pas tomber les masques, il les désigne. Et c'est aussi la confiance donnée au lecteur qui forge la modernité, l'identité et le bien-fondé du roman : sa capacité à voir d'un point de vue critique, interrogateur les hommes. Le mythe de Don Juan serait le paradigme dans l'œuvre de Kundera de cette duperie. Il convient d'insister sur l'importance de ce mythe qui, sous la plume de notre auteur, devient l'image radicale d'une société en continuelle représentation sur la scène du monde. Dans cette perspective, la société et le théâtre semblent échanger leurs caractéristiques.

Doit-on pour autant blâmer une telle appréciation des êtres humains ? Doit-on condamner l'homme de ses chimères ? Peut-être pas car « c'est le naturel des hommes : tant qu'on vit on se trompe »¹⁷⁴. « Or, ajoute Ricard, il faut bien vivre... »¹⁷⁵

174 K. Chvatik cité par F. Ricard, *op. cit.*, p. 32.

175 *Ibid*, p. 32.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Une impression de lecture a prélué à ces recherches, à savoir que Kundera mélange les genres littéraires. Cette sensation a été formulée dans un premier temps en des termes moins théoriques. Il s'agit bien là de romans, mais *quelque chose* évoque l'univers du théâtre. De fait, le roman ne se donne pas facilement à l'appréhension du lecteur mais exige de lui un effort. Nous sommes partie de cette sensation et avons essayé de mettre en mots les difficultés que nous avons rencontrées, tant à la lecture qu'au court de nos recherches. L'un des enjeux de ce mémoire a été de mettre au jour la complexité de la notion de genre et des règles qu'elle implique. Une théorie des genres nous invite à confronter le discours de la critique à notre propre lecture des œuvres.

L'homme est comme pris entre la réalité et l'image qu'il a de lui-même et de ce qui l'entoure. Milan Kundera saisit cette complexité et la met en scène dans son univers romanesque. Le roman s'approprie les règles du théâtre et le théâtre fait sien l'univers romanesque. Par delà l'humour et la légèreté feinte de l'écriture apparaît un questionnement sur les êtres et les choses. On voit alors que la théâtralité soulève autant de problèmes relatifs aux procédés d'écriture qu'à une forme d'ontologie qui émerge dans le rapport analogique entre le monde et le théâtre.

Notre étude s'est articulée en trois mouvements. La théâtralité, dans un premier temps, s'entend dans son sens énonciatif. La mise en scène du récit et la qualité narrative de la parole montrent bien que Kundera joue avec les attentes génériques du lecteur. Il dépasse les règles qui différencient les genres, d'où émerge une complémentarité entre le théâtre et le roman. Le roman fait sien une rhétorique théâtrale, que ce soit d'un point de vue de la fable ou d'un point de vue de la représentation. Ainsi, la théâtralité devient une propriété énonciative du texte romanesque. Mais une dimension plus profonde sous-tend les textes de Kundera et nous invite à penser la notion de théâtralité comme modalité du texte, c'est-à-dire comme l'une de ses propriétés. Pour penser cette porosité des genres, il nous a fallu nous interroger sur les registres théâtraux. Les règles langagières et scripturales propres à l'univers du théâtre influent sur le sens du texte. C'est une des fonctions de la théâtralité du roman : rendre le texte plus intelligible, enrichir son sens. En définissant à la théâtralité comme détermination modale du roman, nous nous sommes intéressée au processus de lecture. Les problèmes génériques examinés, la pertinence ou non des registres théâtraux dans le roman sont autant de questions qui relèvent de notre réception des œuvres. L'agencement de la diégèse, l'esthétisation de l'espace, son caractère significatif dans l'intrigue, les personnages, le comique forment une constellation pour penser la théâtralité du roman. Ils prennent tout leur sens si

l'on envisage cette notion du point de vue de son acception métaphorique. Penser cette notion nous a mené à étudier le topos littéraire du *theatrum mundi* qui émerge sous la plume ironique de Kundera. La notion de *jeu* est intrinsèquement liée à son œuvre : jeu de théâtre, jeu de rôles, jeu des personnages, jeu du romancier aussi. Milan Kundera n'est-il pas finalement un grand joueur dont le terrain de prédilection serait le texte ? C'est un jeu perpétuel qui ne prend rien au sérieux, pas même l'écriture semble-t-il, puisque l'auteur joue avec et se joue des règles scripturales. Nous avons voulu montrer que la théâtralité participe du pacte de lecture car elle introduit une dialectique ludique entre le romancier et le lecteur. Ce rapport de tension est fondé sur une mystification dont l'objet serait le monde mais surtout le roman.

Nos recherches nous ont permis de déterminer différentes approches de la notion de théâtralité et d'en examiner le bien-fondé dans les œuvres de notre corpus. Dans cette perspective, nous avons essayé de penser le texte littéraire comme un moyen de comprendre le monde. Milan Kundera interroge l'homme et son rapport aux autres. En effet, la métaphore du théâtre du monde désigne bien la facticité des rapports humains. Pourtant, l'auteur des *Risibles Amours* se refuse à toute vision pessimiste, comme si l'homme était perfectible ou comme si l'auteur refusait de céder à un climat trop grave. Le rôle auquel s'adonne l'homme et le masque qu'il revêt ne signent pas sa condamnation. Kundera ne fait que montrer cette condition humaine sans l'accabler d'un jugement de valeur. Et c'est là la spécificité de cet auteur qui se refuse à tout jugement moral.

Le modèle dramatique dans le roman promeut ce-dernier et dévoile toutes ses possibilités. En effet, l'art du roman défini par Kundera est l'horizon d'écriture et de lecture qui sous-tend cette relation complémentaire. En ce sens, le théâtre serait un modèle qui dépend du roman : l'humour, qui « rend tout ce qu'il touche ambigu »¹⁷⁶, fondement de l'art du roman et de l'esprit moderne, l'humour donc, serait le principe qui lie le théâtre au roman. Il ferait de ce-dernier l'un des fondements de la théâtralité. Si le monde est un théâtre, ne faut-il en rire pour mieux l'accepter ? Le lecteur est ainsi invité à se projeter dans l'univers fictionnel à travers un point de vue risible et à saisir l'illusion du monde avec distance. Le comique moderne se situe alors au croisement entre un aspect existentiel et esthétique, comme conséquence des procédés de la théâtralité. Cette catégorie émerge dans la composition de l'intrigue, dans le traitement des personnages et surtout dans un rapport à la transgression. L'humour kundérien ne semble pas connaître de limite puisqu'il s'attaque à tous et à tout. Il dévoile une vérité radicale : le point de vue de l'homme est relatif à son condition. En ce sens le comique ne déborde pas de la théâtralité, mais permet au contraire de comprendre cette relativité. Et si les romans de Kundera nous proposent une telle vision du monde, c'est sans

176 O. Paz cité par Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 14

pour autant nous l'imposer. À travers notre étude de la théâtralité dans le roman, nous avons aussi tenté de donner des éclairages pour saisir la théorie du roman de Kundera. Le rire est une arme de la pensée car elle démunit l'adversaire de ses cartes. Il est le blason de libre-penseur comme Don Juan, en profanateur du temple, qui demande à un pauvre pieux de jurer. Sous-couvert de cette problématique générique et esthétique, il y a un questionnement sur l'homme qui traverse toute l'ensemble de notre corpus, mais peut-être plus largement l'œuvre de l'auteur.

La théâtralité a été approchée et analysée dans un corpus déterminé. Cette notion mériterait bien sûr d'être plus approfondie. Au cours de ce travail, plusieurs questions se sont imposées auxquelles nous avons proposé des pistes d'étude. Le topos du *theatrum mundi*, hérité de l'âge baroque et de l'humanisme est présent dans les textes de Kundera comme nous l'avons vu. Car, si le monde est un théâtre, si les hommes sont des hypocrites, cela condamne-t-il pour autant l'espèce humaine ? C'est une manière d'envisager l'existence en plaçant l'homme au centre des préoccupations. Le courant humaniste exprime une foi en l'homme et met en avant la rationalité pour lutter contre les superstitions. Mais Kundera ne serait-il pas aussi intéressé par de tels questionnements ? En faisant de l'univers romanesque le laboratoire de l'existence humaine, ne montre-t-il pas sa considération pour l'être humain ? L'homme y est-il tenu pour valeur suprême selon une telle conception humaniste, ou dévalué selon une position antihumaniste ? Auquel cas, quelle serait cette valeur qui surpasse l'être humain ? Mais peut-on penser en des termes axiologiques l'œuvre de ce romancier ? Car la théâtralité présente dans le texte littéraire nous montre bien que l'art du roman n'est pas le tribunal de l'humanité.

BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE

1. Sources primaires

1.1. Corpus d'étude

1.1.1. Éditions de référence

KUNDERA Milan, *Risibles Amours* (1968), Paris, Gallimard, « Folio », 1986

KUNDERA Milan, *La Valse aux Adieux* (1973), postface de POCHODA Elizabeth, Paris, Gallimard, « Folio », 1986

KUNDERA Milan, *La Lenteur* (1995), Paris, Gallimard, « Folio », 1998

1.1.3. Autres éditions utilisées

KUNDERA Milan, *Risibles Amours* (1968), *Œuvre I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011

KUNDERA Milan, *La Valse aux Adieux* (1973), *Œuvre I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011

KUNDERA Milan, *La Lenteur* (1995), *Œuvre II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011

1.2. Autres œuvres de l'auteur du corpus

1.2.1. Œuvres traduites en français

1.2.1.1. Roman

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'Être* (1984), Paris, Gallimard, « Folio », 1970, 320 p.

KUNDERA Milan, *L'Immortalité* (1990), Paris, Gallimard, « Folio », 1990, 536 p.

KUNDERA Milan, *L'Identité* (1998), Paris, Gallimard, « Folio », 2000, 224 p.

KUNDERA Milan, *L'Ignorance* (2003), Paris, Gallimard, « Folio », 2005, 240 p.

KUNDERA Milan, *La Fête de l'Insignifiance* (2014), Paris, Gallimard, « Folio », 2014, 144 p.

1.2.1.2. Théâtre

KUNDERA Milan, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot* (1981), Paris, Gallimard, « Folio », 1998, 144 p.

KUNDERA Milan, *Les Propriétaires des clés* (1961), Paris, Gallimard, 1969, 112 p.

1.2.1.3. Essais

KUNDERA Milan, *L'Art du roman* (1986), Paris, Gallimard, « Folio », 1986, 208 p.

KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis* (1993), Paris, Gallimard, « Folio », 1993, 336 p.

KUNDERA Milan, *Une Rencontre* (2009), Paris, Gallimard, « Folio », 2009, 208 p.

1.2. Autres textes littéraires relatifs à l'œuvre de Milan Kundera

DENON Vivant, *Point de lendemain* (1782), Paris, « Les Belles Lettres », 1993, 135 p.

DIDEROT Denis, *Jacques Le Fataliste et son maître* (1765-1784), Le Livre de Poche, 1972, 415 p.

MOLIÈRE, *Dom Juan* (1665), Préface de BAUMIER Matthieu, Paris, Éditions Pocket, Collection Classiques, 2005, 128 p.

2. Sources secondaires

2. 1. Ouvrages théoriques

2.1.1. Ouvrages généraux

COMPAGNON Antoine, « La notion de genre », cours donné à l'université Paris IV-Sorbonne, 2001. [En ligne <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> consulté le 2 juillet 2015]

GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (sous la dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 209 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, 185 p.

2.1.2. Sur le roman

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1962), Paris, Grasset & Fasquelle, 196, 351 p.

René Girard traite de la question du désir d'un point anthropologique : le désir mimétique fait de nous des êtres régis par un désir de copier et s'oppose à une conception romantique du désir qui porte l'illusion d'un désir librement choisi par l'homme.

PACHET Pierre présente *Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard, "Les Nouveaux chemins de la connaissance" émission animée par Adèle Van Reeth et diffusée sur France Culture le 31 décembre 2012

[En ligne : [#">http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4547177"#](http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4547177), site consulté le 16 mars 2015]

SCHAEFFER Jean-Marie, "Le Romanesque", (2003), www.vox-poetica.org

Cet article propose une approche théorique du romanescque d'un point de vue générique et thématique. Jean-Marie Schaeffer caractérise cette notion selon quatre critères : la narration est motivée par les passions, c'est "le lieu de tous les excès", "la saturation de la diégèse", c'est "un contre-modèle de la réalité". Pour notre sujet, il est intéressant de voir que le romanescque n'est pas intrinsèque au roman, tout comme la théâtralité n'est pas inhérente du théâtre. Par ailleurs, l'auteur explique bien que les critères qui définissent le roman sont, somme toute, assez relatifs au corpus choisi.

2.1.3. Sur le théâtre

ARISTOTE, *Poétique*, trad. de MAGNIEN Michel, Le Livre de Poche, 1990, 224 p.

Aristote dans sa poétique des genres oppose le dramatique au narratif et se fonde sur des critères énonciatifs (le mètre par exemple) mais aussi thématiques (sujet élevé ou bas). En plaçant la tragédie au sommet de l'échelle des genres, il instaure une norme, un modèle littéraire. Or, un renversement s'est opéré avec l'émergence du roman (pensons à cette case libre qu'occupera le roman par la suite dans le tableau des genres où se trouvent la comédie, la tragédie et l'épopée).

BARTHES Roland, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 288p. [En ligne : http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm, consulté le 15 janvier 2015]

L'analyse de Roland Barthes sur le théâtre de Baudelaire donne à penser le rapport entre théâtralité et théâtre puisqu'il affirme que "Baudelaire ne pouvait que mettre la théâtralité à l'abri du théâtre". Par exemple, ce n'est pas parce que Baudelaire ne pense pas à la mise en scène que le texte n'est pas porteur d'une esthétique de la représentation. Selon l'auteur, la théâtralité est manifeste quand il y a un langage extérieur au texte, grâce au corps des acteurs, ou à la sollicitation des sens par exemple. Ainsi la théâtralité serait donc le sensible qui prend sens, ce sera un langage particulier et à part entière.

BRUN Sarah, "La farce à l'épreuve du tragique au xx^e siècle" in *Tragique et comique liés, dans le*

théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène), Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012, [En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/BRUN.pdf>, consulté le 4 décembre 2014]

Sarah Brun analyse la relativité du comique et du tragique, ce qui permet de définir la farce tragique au prisme du rire fumiste. Le lecteur ou le spectateur est déstabilisé car les codes traditionnels du rire sont bouleversés par cette relativité. La définition du héros farcesque "entraîné dans une machinerie folle" semble s'appliquer à certains personnages kundériens (on peut penser au narrateur de "Personne de na va rire" par exemple). L'analyse de Sarah Brun invite à réfléchir sur les forces qui régissent les personnages dans les œuvres de Kundera, et nous amène à étudier le rire "pour penser l'histoire contemporaine".

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas Éditions, 2008, 1400 p.

DIDEROT Denis, *Écrits sur le théâtre, 1. Le Drame, Entretiens sur Le Fils naturel (Dorval et moi)* suivi de *Discours sur la poésie dramatique*, Paris, Pocket, « Pocket Agora », 1995, 400 p.

FERAL Josette (sous la dir. de), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de LaSalle, Hurtubise, 1985, 271 p.

L'auteure pose la question de la spécificité du théâtre et pour ce faire met en lien la pratique et la théorie de la théâtralité. Elle défend l'idée selon laquelle le "théâtre peut être une "pratique sémiotique" dans sa parole elle-même". Elle adopte une posture originale et intéressante dans le cadre du sujet : on peut ainsi définir la théâtralité comme une forme de mise en scène au niveau de la parole.

FORT Sylvain, « Le lieu de la scène » [En ligne : <http://www.fabula.org/cr/134.php>, consulté le 15 avril 2015]

GIDEL Henry, *Le Vaudeville*, Paris PUF "Que sais-je?", 1986

Cet ouvrage pose les jalons définitoires du vaudeville et donne des repères chronologiques. Il propose un point de vue plutôt générale et constitue une lecture introductive sur la question du vaudeville.

GUICHARNAUD Jacques, *Molière une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963, 550 p.

Molière est apparu dans un second temps de notre réflexion comme un intertexte possible pour lire Milan Kundera. Cela est particulièrement sensible dans « Le Colloque » ou « La pomme d'or de l'éternel désir ». L'ouvrage de Jacques Guicharnaud constitue une étude littéraire et philosophique de certains passages de *Don Juan*. Ce dernier joue au démystificateur mais sous son masque de libre-penseur se cache un personnage « libéré de tout, sauf de son appétit » (p. 199) : d'un Don Juan à un docteur Havel, l'homme semble bercé par les illusions de sa liberté.

NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2007, 250 p.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, 447 p.

Le chapitre portant sur "l'invention de la théâtralité" est une analyse socio-littéraire du théâtre en tant qu'espace de création, espace culturel et espace social. L'évolution du théâtre et son émancipation des règles classiques ont aboli la notion de théâtralité comme essence figée du théâtre. Il faudrait alors penser le théâtre comme "une polyphonie signifiante, ouverte sur le spectateur".

SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, 163 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre, "Le dialogue théâtral"*, t. 3, Paris, Belin sup, 1996, 224 p.

Anne Ubersfeld donne des repères stylistico-linguistiques et détermine des notions relatives à notre sujet (énoncé, parole, discours). Dans son étude de l'écriture théâtrale notamment, elle la définit par opposition à l'écriture du roman.

VIALA Alain, *Histoire du théâtre*, 2014, Paris, PUF "Que sais-je?", 128 p.

VUILLEMIN Jean-Claude, « *Theatrum mundi* : désenchantement et appropriation », in *Poétique*, n° 158, Paris, Le Seuil, 2009/2, pp. 173-199

Le topos du *theatrum mundi*, qui "contamine les formes littéraires", permet de penser la théâtralité dans sa dimension métaphorique. Il est intéressant de mettre en liant cet article et les propos de François Ricard (*La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express, 1985, 195 p.) qui considère la théâtralité comme une forme de relativité : dans les deux cas, cette métaphore témoigne d'une mystification du monde et d'une désacralisation du divin.

2.1.4. Sur le rapport entre le roman et le théâtre

VERVEROPOULOU Zoé, "De la scène à la page : le comédien en tant que personnage romanesque" in *Roman et théâtralité : une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, colloque international tenu en mai 2008 à l'Université Aristote de Thessalonique, Paris, Garnier, 2010, pp. 51-62

L'auteure pose la question des marques intratextuelles de dramatisation, et répond en trois temps : le système du présent, les embrayeurs "je" et "tu" et la pluralité d'émetteurs et de points de vue. C'est donc dans le discours que se manifeste la théâtralité, ce qui restreint l'opposition générique fondée à ses modalités énonciatives.

LARUE Anne (textes réunis par), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996, 336 p.

Anne Larue édite les actes d'un colloque au sein duquel elle envisage la question de la théâtralité. Dans l'Avant-propos, elle en propose une définition au sens propre et figuré de cette notion, et envisage différentes problématiques (le rapport théâtralité/littérarité, la transcription de l'écriture romanesque au théâtre). La théâtralité serait "représentation" et s'appréhenderait donc selon le pôle de la réception comme l'atteste par exemple la production d'images mentales à la lecture du texte.

NOVAK-LECHEVALIER Agathe, *La théâtralité dans le roman. Stendhal, Balzac*, Thèse de doctorat sous la direction de Dominique COMBE, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2007, 789 p.

[Disponible sur le site : <http://www.diffusiontheses.fr/56263-these-de-novak-lechevalier-agathe.html>]

Cette thèse est essentielle pour notre sujet car elle reprend depuis Aristote l'histoire du théâtre, son évolution et ses relations avec le roman. L'hypothèse de l'auteure serait que « la théâtralité ne relève pas d'une pure et simple imitation du théâtre, mais d'une appropriation du théâtre par le roman, appropriation qui joue dans la production d'un sens par le théâtre » (p. 18). L'étude générique et modale de cette relation intergénérique s'intéresse aussi à la réception de l'œuvre par le lecteur qui a la « sensation de genre ». La théâtralité se trouverait donc entre la vision du romancier et celle du lecteur.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Paris, Bréal, « Amphi Lettres », 2004, 256 p.

Dans un premier temps, l'auteure propose une étude historique et théorique de la relation entre le roman et le théâtre. Elle peut être pensée d'un point de vue générique, modale ou « transmodale » selon le terme de Jean-Marie Schaeffer. Cela postule la prédominance de la représentation comme critère définitoire de la théâtralité. Les notions de « théâtralisation » et de « romanisation », (Bahktine) sont le sujet d'une étude critique. La seconde partie vise à comprendre la relation théâtre/roman grâce à une approche historique, mais aussi à travers une série d'exemples (Kafka, Dostoïevski, Beckett, Duras). Enfin, le glossaire, bien que concis et non-exhaustif, propose des définitions des termes relatifs à notre sujet.

2.2. Études critiques

2.2.1. Études générales

CHVATIK Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera* (1994), trad. de Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1995, 266 p.

Selon Kvetoslav Chvatik, "par le biais de la réflexion intellectuelle intense, les sujets de son [Milan Kundera] expérience vécue se transforment en une nouvelle forme littéraire du roman de la modernité tardive" (p.27). L'auteur propose une analyse de chaque œuvre de Kundera au prisme d'une thématique. L'œuvre romanesque serait constituée par une unité thématique, par une conception du récit semblable, et par une unité de sens.

DRAPER Eve-Marie, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, (2000) Montréal, Balzac, 127 p.

L'auteure analyse la figure de Don Juan (comme paradigme de l'acteur qui voit le monde comme un théâtre) en contre-point du libertin sadien (l'un est un séducteur qui conquiert, l'autre se préoccupe plus de son propre désir), et analyse le libertinage depuis les Lumières. La seconde partie de l'ouvrage porte sur l'érotisme dans les œuvres de Kundera, sur les manifestations du libertinage et du lyrisme dans *La Lenteur* tout particulièrement.

HYBLER Martin, « L'œuvre poétique et théâtrale reniée de Kundera », in *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, 2009, Actes de colloque tenu à Lyon en 2007, pp. 77-99.

L'écriture de Kundera serait influencée par une pratique passée de la dramaturgie. En ce sens, l'article de Martin Hybler présente un intérêt pour comprendre l'œuvre théâtrale de l'auteur à travers une approche du contexte d'écriture et une analyse littéraire des *Propriétaires des clés*. Cependant, la pratique de l'écriture théâtrale ne conditionne pas la présence de la théâtralité dans le roman selon nous.

LIEHM Antonin, *Trois générations. Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Paris, Gallimard, 1970, 368 p.

La préface de Jean-Paul Sartre offre un point de vue sur la situation historique et politique de la Tchécoslovaquie et explique les revendications révolutionnaires des romanciers et leur prise de conscience du « mutisme dans lequel le stalinisme enferme les sociétés ». Dès 1966 dans un entretien, Kundera énonce sa vision de l'art du roman et justifie de son aversion envers la poésie lyrique, incapable de « créer des mythes significatifs » et de « poser des questions existentielles ».

RICARD François, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express, 1985, 195 p.

Quatre essais concernent plus directement le sujet. Dans "Le point de vue de Satan" notamment, François Ricard montre en quoi l'œuvre de Kundera est subversive, radicale, dotée d'une conscience aiguë. Il développe la métaphore existentielle de la "théâtralité de la connaissance" comme l'illusion d'un savoir que l'on croit acquis. La parole est toujours, chez Kundera, une invitation au débat, au questionnement, et apparaît comme un jeu verbal qui où se confrontent les points de vue.

RIZEK Martin, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, 522 p.

Selon Martin Rizek, "l'art de Kundera [...] a été très fortement déterminé par le contexte de sa réception" (p.13). Cet ouvrage nous a permis de contextualiser l'œuvre de Kundera. La troisième partie, dans laquelle l'auteur s'intéresse aux textes, est une analyse des grandes thématiques de l'œuvre de Kundera (la place de l'Histoire, les manifestations du roman comme contre-point aux idées reçues, la confrontation des engagements privés et publics notamment).

SCARPETTA Guy, « Milan Kundera, Diderot et le théâtre », in *La Tentation théâtrale des romanciers*, Paris, Sedes/VUEF, « Questions de littérature », 2002, Actes de colloque tenu à Tours en mai 2001, 170 p.

S'il est question des pièces de théâtre écrites par des romanciers – et non de la théâtralité comme nous l'entendons - ce colloque, et plus précisément la communication sur Kundera, présente un intérêt pour notre sujet car elle est fondée sur une étude des relations entre théâtre et roman. Penser le « romanesque » dans le théâtre est intéressant peut-être pour penser la « théâtralité » dans le roman en contre-point.

VIBERT Bertrand, « Paradoxe de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », in *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, 2009, Actes de colloque tenu à Lyon en 2007, pp. 163-186.

Si le romancier a le droit de garantir la vérité de son œuvre, l'art du roman selon Kundera lui-même se définit par le refus d'une vérité unique manifestée par l'ironie et la polyphonie. L'article vise à analyser point par point les éléments de ce paradoxe.

2.2.2. Études portant sur les œuvres du corpus

BROVČKOVA Veronika, « Divine ironie dans *Risibles Amours* », in *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, 2009, Actes de colloque tenu à Lyon en 2007, pp. 131-138

Dans le recueil de nouvelles, c'est le désir en tant que quête inassouvie qui anime les personnages et engage l'intrigue. Édouard par exemple, fait semblant de croire en l'existence d'une entité divine. Ou Martin joue de son désir pour les femmes, désir qui ne doit pas aboutir. Dans cet article, l'auteure montre et démonte le processus de sacralisation du désir qui est selon nous, l'un des ressorts essentiels à la mise en scène du monde dans l'univers romanesque de Kundera.

RICARD François, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », postface de *La Lenteur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, pp. 185-197.

RICARD François, « Le recueil du collectionneur », postface de *Risibles Amours*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, pp. 305-334.

SCARPETTA Guy, "Divertimento à la française", in *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, 350 p.

Selon l'auteur, *La Lenteur* marque un tournant dans l'œuvre romanesque de Kundera (passage au français, construction "rhapsodique"). Le roman obéit aux lois de la comédie ("coup de théâtre", quiproquos) et est fondé sur la complémentarité entre le jeu et la gravité. Par ailleurs, Guy Scarpetta pose la question de la modernité de

ce roman et de la place du narrateur, question qui engage une réflexion pour notre sujet d'étude.

VIBERT Bertrand, "La fiction pensive" in *Les Temps modernes* n°629, février 2005, Paris, Gallimard, pp. 109-133.

Dans "une relation féconde et constante d'échange" entre le roman et la réflexion philosophique émerge la figure d'un romancier qui intervient dans l'intrigue. Il n'est plus le "moniteur de marionnettes à qui il serait interdit de [...] gâcher la représentation en s'y montrant lui-même". Cela pose la question de la place du narrateur-auteur dans l'œuvre, de sa relation avec le lecteur avec qui il joue. Cet essai pose la question des genres - en l'occurrence le roman et l'essai - intrinsèques au sujet et offre des pistes d'étude pour aborder la question du théâtre. Par exemple, si "ce qui distingue roman et essai relève de la conception et de la composition d'ensemble et non du style", peut-on appliquer une telle analyse à la relation entre théâtre et roman ?

VIBERT Bertrand, *L'entre-deux de Risibles Amours et du Livre du rire et de l'oubli de Milan Kundera : recueils de nouvelles ou romans ?*, Revue d'histoire littéraire de la France n°4, décembre 2014, pp. 911-932

Cet essai concerne entre autre les relations intergénériques entre roman et nouvelles. Si les genres sont poreux, qu'est-ce qui constitue la cohérence des œuvres ? Le roman serait défini non plus par sa trame narrative, mais par ce que Kundera nomme dans *L'Art du roman* l'"unité thématique". De fait, cette proposition invite à orienter sur l'étude des thèmes - des variations - pour penser le genre théâtral.

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE

Nous nous intéressons à la théâtralité dans le roman. L'œuvre de Milan Kundera est à ce titre intéressante car le romancier semble jouer des attentes génériques du lecteur. Or, la théorie des genres concernent bien la réception de l'œuvre, l'appréhension du texte selon des catégories génériques prédéfinies mais pour le moins complexes. Le corpus est composé de deux romans (*La Valse aux adieux*, *La Lenteur*) et d'un recueil de nouvelles (*Risibles Amours*) dans lesquels des éléments propres au théâtre sont sensibles. La théâtralité est étudiée dans sa dimension énonciative, comme l'ensemble de procédés textuels de la représentation et de l'écriture théâtrale insérés dans l'univers romanesque. Le registre comique nous permet de saisir la théâtralité comme mode de l'écriture et nous invite à penser le texte du côté de sa réception. À travers une approche métaphorique, la théâtralité révèle des questionnements existentiels et permet d'envisager le roman comme une mise en scène du monde sur lequel se jouent les situations humaines. Ce serait finalement une manière de saisir l'art du roman, défini et de appliqué par l'auteur dans ses essais et dans ses romans.

MOTS-CLÉS

Théâtralité, roman, Milan Kundera, métaphore, effet de lecture.