

LA NOUVELLE BABEL

Langage, identité et morale
dans les oeuvres de Emil Cioran,
Milan Kundera et Andréï Makine.

University of Western Australia
European Languages and Studies

This thesis is presented for the degree of Doctor of Philosophy
of the University of Western Australia

Catherine Rey
(Maîtrise de Lettres, University of Bordeaux III
CAPES de Lettres Modernes, University of Bordeaux III)

2005

TABLE DES MATIERES

Abstract	3
Remerciements	4
Préambule	5
Introduction	7
Chapitre 1 : Echec ou transfiguration : le cas de Emil Cioran	19
Chapitre 2 : La recherche de l'idiome idyllique chez Milan Kundera	74
Chapitre 3 : Vivre entre deux mondes ou la quête identitaire d'Andréï Makine	136
Conclusion	195
Bibliographie	203

ABSTRACT

The subject of this thesis is an examination of the acquisition in language of a new country for three Eastern European writers exiled in France. For such writers, art and life become inseparable: just as the experience of geographical displacement liberates the writer so it liberates his language. This new language becomes a field of experimentation, in which the conflicts that precipitated exile are resolved. Departure necessitates the abandonment of the mother tongue: for Cioran, Romanian; for Kundera, Czech; for Makine, Russian. For each of these three writers, studied in this thesis, the adoption of French as the language of literary expression was a decisive act. Geographically and spiritually he and his text are redefined. Separated from familiar landmarks, each finds a new terrain in the language of the creative text, a place, a private space, in which to express the realities of his new self. On the one hand this new paradigm is the expression of a rejection of a past and a tradition; on the other hand it is essential in the process of coming to self-understanding. For Cioran, Kundera and Makine the French language provides a foil to their own ruptured, fragmented, traumatised or guilt-ridden native identities. In each case the adoption of French with its concomitant stereotypical qualities and values constitutes a dialectical process of coming to a clearer sense of self.

Remerciements :

Je voudrais chaleureusement remercier mes deux directeurs de thèse: le Professeur Peter Morgan, et le Docteur Rosemary Lancaster pour leur généreux soutien au cours de mes quatre années de recherche. Nos nombreuses discussions furent intenses et fertiles, et elles m'ont aidée à concrétiser et à organiser mes idées. Leurs suggestions de lectures m'ont permis d'élargir mon champ de connaissance afin de mieux aborder mon sujet. Leur vaste connaissance du domaine européen et du domaine français a enrichi cette étude qui n'aurait jamais vu le jour sans leur participation.

Je tiens également à remercier l'Université d'Australie Occidentale pour la bourse d'étude qui m'a été accordée : l'Australian Postgraduate Award ainsi que la Jean Rogerston Grant. Je n'oublie pas madame Danielle Morris qui avec l'accord du Professeur Andrew Hunwick m'a permis d'obtenir le soutien financier du Département de Français. Cette bourse m'a permis de me rendre en Caroline du Sud, et de présenter mon travail sur Milan Kundera dans le cadre d'une conférence internationale: « (Dis)location and Identity » qui s'est tenue à Columbia en mars 2004. Ce voyage m'a été éminemment profitable et a vraiment fait avancer mes recherches.

*

Préambule :

Afin de faciliter la lecture, les initiales suivantes ont été adoptées pour les titres des oeuvres:

Chapitre 1 :

Echec ou transfiguration : le cas d'Emil Cioran

PD : Précis de Décomposition
SA : Syllogismes de l'amertume
TE : La Tentation d'exister
HU : Histoire et utopie
CT : La Chute dans le temps
MD : Le Mauvais démiurge
IN : De l'Inconvénient d'être né
E : Ecartèlement
AA : Aveux et Anathèmes
Ent : Entretiens
Ca : Cahiers

*

Chapitre 2 :

La recherche de l'idiome idyllique chez Milan Kundera

P: La Plaisanterie
RA: Risibles Amours
VA : La Vie est ailleurs
VAd: La Valse aux adieux
LR: Le Livre du rire et de l'oubli
IL: L'Insoutenable légéreté de l'être
Im: L'Immortalité
JM: Jacques et son maître, Hommage à Denis Diderot
AR: L'Art du roman
TT: Les Testaments trahis
L: La Lenteur
I: L'Identité
Ig: L'Ignorance

*

Chapitre 3 :
Vivre entre deux mondes ou la quête identitaire d'Andréï Makine

FH : La Fille d'un héros de l'Union soviétique

CP : Confession d'un porte-drapeau déchu

FA : Au Temps du fleuve Amour

TF : Le Testament français

CO : Le Crime d'Olga Arbélina

RE : Requiem pour l'Est

MV : La Musique d'une vie

FA : La Femme qui attendait

Introduction

A l'ordre originel de la *Genèse* quand « toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots » s'est substitué le désordre, la confusion et la douleur après que l'Eternel eut aperçu cette tour que les fils de Noé avaient construite d'une hauteur telle qu'elle était sensée toucher le ciel. Alors l'Eternel « confondit le langage de toute la terre »¹ et les hommes furent dispersés sur la surface du globe. La tour prit le nom de Babel, de l'hébreu *balal* qui signifie "confondre, mêler". *Le Nouveau Testament* offre à cette histoire une résolution plus heureuse. Lorsque le Christ ressuscité apparaît à ses apôtres, ils « furent tous remplis du Saint-Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer. »² La Pentecôte se manifeste par une oeuvre de réconciliation: l'Esprit dote les hommes d'un savoir miraculeux, un don des langues. A la dispersion succède le regroupement, au malheur succède le bonheur. Le don des langues est miraculeux; c'est une béatitude, une récompense, un bonheur. L'une des tragédies de la condition humaine semble donc liée depuis les mythes fondateurs à l'incapacité des êtres à pouvoir communiquer les uns avec les autres, tragédie d'autant plus cruelle quand la langue étrangère fait barrage. La condition de l'homme moderne n'est pas si différente. La sentence divine de *L'Ancien Testament* a depuis longtemps été remplacée par l'exil volontaire ou involontaire dû à l'instabilité politique de nos sociétés, aux redécoupages géographiques arbitraires des après-guerres, et les déplacements ont brouillé non seulement les notions traditionnelles de frontières, mais aussi celles d'identités culturelles et ethniques. L'idée même de langue maternelle reste à être redéfinie.

¹ *Genèse* 11, 1-8, *La Sainte Bible*, traduite des textes originaux par Louis Segond, nouvelle édition de Genève, 1979, p.10.

² *Actes* 2, 1-5, *ibid.*, p.1086.

Situation des trois auteurs étudiés

Vladimir Nabokov, Josef Conrad, Samuel Beckett, Eugène Ionesco furent parmi les grands écrivains à avoir abandonné leur langue d'origine. J'ajouterai à cette liste les noms des trois auteurs qui feront l'objet de mon travail : Emil Cioran, Milan Kundera et Andreï Makine. A l'exil géographique qui leur fit choisir la France comme patrie d'adoption s'est ajouté un exil linguistique puisque c'est en 1937 que l'essayiste Emil Cioran quitte la Roumanie pour s'installer à Paris, et en 1939 qu'il décide d'abandonner le roumain. Après avoir quitté la Tchécoslovaquie en 1975 pour s'installer à Rennes, le romancier Milan Kundera publie son premier récit en français en 1995 après avoir fait paraître deux essais en français³. C'est enfin en 1987 que Andreï Makine quitte L'Union soviétique pour s'installer à Paris. Son premier roman publié en 1990 est écrit directement en français ainsi que la suite de son oeuvre.

Le champ d'étude des auteurs exilés étant trop vaste pour être analysé dans son ensemble sans tomber dans l'artifice, aucune grille de lecture ne saurait être valablement adoptée pour tous, car chaque exil est singulier. « Rimbaud? Norwid? Kafka? Slowacki? Autant d'hommes, autant d'exils »,⁴ remarque Witold Gombrowicz, l'exilé, dans son *Journal*. Parallèlement chaque changement de langue se trouve engendré par une nécessité spécifique. Je distinguerai donc d'emblée les écrivains d'expression française auxquels la langue a été imposée par l'héritage colonial, et les écrivains qui ont choisi la France comme terre d'exil et le français comme langue d'expression écrite. La longue tradition francophile en Roumanie, en Tchécoslovaquie et en Russie fut le fruit de la volonté aussi bien culturelle que politique de Louis XIV. Profitant de la période de paix due aux traités d'Utrecht en 1713 et de Rastadt en 1714 qui mettaient fin aux conflits qui

³ *L'Art du roman* en 1986, et *Les Testaments trahis* 1993. Ses romans précédents étaient traduits du tchèque.

⁴ Witold Gombrowicz, *Journal 1953-1958*, Paris, Gallimard, 1995, p.93.

avaient déchiré l'Europe pendant plus de dix ans, le roi décide de faire rayonner la France et l'esprit français à travers l'Europe. Cette politique culturelle eut d'illustres représentants. A l'invitation des cours d'Europe des penseurs français tels que Locke, Leibniz, Du Bos, ou Voltaire vont jouer leur rôle d'ambassadeurs. La propagation de la langue française s'établit grâce aux journaux et gazettes rédigés en français, et de manière plus institutionnalisée par les Académies Royales qui étaient des « rouages reliant le pouvoir royal à la vie de l'esprit ».⁵ Le double objectif culturel et politique sera poursuivi sous Louis XV dont la cour de Versailles représente un art de vivre que toutes les cours d'Europe voudront imiter jusqu'à la cour de Catherine II de Russie qui par amour pour la langue française entretiendra une correspondance en français avec Voltaire, et ira même jusqu'à fonder à Moscou l'Institut Smolni sur le modèle de Saint Cyr dont l'un des professeurs, Mme Lafond, devint la directrice.⁶ Le succès du projet fut tel que Louis-Antoine de Caraccioli n'hésitera pas en 1776 à donner pour titre à l'un de ses ouvrages: *L'Europe française. Paris en est la capitale*. Si Emil Cioran, Milan Kundera et Andreï Makine qui se sont formés sur le terreau de cette tradition francophile ont adopté la langue française, nous verrons qu'ils ont également intériorisé dans leurs écrits de manière plus ou moins volontaire toute l'histoire, la mythologie et les représentations d'un idiome qui forme un tout indivisible avec le pays. En effet s'il est un lieu où l'image identitaire est particulièrement liée à la langue, c'est bien en France où « l'histoire de la monarchie et de la république, de leur culture administrative, de leur code verbal, de leurs institutions rhétoriques et éducatives a conduit à une fusion sans précédent entre le fait national et le fait linguistique », ainsi que le remarque Julia Kristeva.⁷ Pour les auteurs de cette étude qui ont tous trois en commun d'être nés et d'avoir passé une partie de leur vie au-delà du rideau de fer, cette partition née des traités de Yalta qui de la Baltique à

⁵ Marc Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Editions de Fallois, 2001, p.46.

⁶ Les Académies royales seront supprimées en 1793 par un décret de la Convention. Aujourd'hui des organisations se chargent toujours de la diffusion du français parmi lesquelles les Alliances françaises fondées en 1883.

⁷ Julia Kristeva, "L'autre langue ou traduire le sensible", *L'Infini*, Paris, Gallimard, n.57, 1997, p.16.

l'Adriatique trancha l'Europe avant de prendre fin avec la chute du mur de Berlin, l'adoption de la langue française se développe donc comme une double métaphore. Elle embrasse et la langue et le pays pour les confondre en un espace de liberté qui forme un contrepoint à l'oppression des régimes totalitaires. Cette représentation qui envisage la France comme le berceau de la tolérance, de l'humanisme et de l'idéal démocratique, et que nous retrouverons sous diverses formes dans les écrits parfois les interviews des trois auteurs étudiés –pour en faire l'éloge, ou pour la critiquer dans une relation où l'admiration se mêle à la haine- n'en est pas moins une émanation on ne peut plus subjective de la conscience nationale française engendrée et perpétuée par l'héritage des Lumières.

Les approches critiques

Si la remise en question du langage est liée à la prise de conscience de ses imperfections ainsi que l'écrit George Steiner, c'est vers Franz Kafka qu'il faut se tourner pour découvrir l'auteur qui a su convertir cette prise de conscience en pierre de touche de notre modernité. Kafka « se regardait comme l'invité de la langue allemande, seule langue qu'il pût pourtant appeler maternelle. »⁸ Son oeuvre s'édifia à partir de l'écartèlement linguistique et existentiel où se situe l'écrivain qui vit "entre-deux-langues".⁹ Le phénomène qui consiste pour des auteurs importants à abandonner leur idiome d'origine pour s'aventurer sur le terrain souvent inconfortable de la langue de l'autre, a commencé depuis le premier quart du siècle dernier. Il se développe parallèlement à la remise en cause de l'autorité du logos. Ce n'est pas un hasard d'autre part si l'interrogation la plus prégnante sur les questions sémiotiques émane de penseurs et de philosophes qui ont franchi eux aussi leurs frontières natales et sont allés pour certains jusqu'à abandonner leur langue d'origine, de Julia Kristeva à Jacques Derrida, de Roman Jakobson à Daniel Siboni sans oublier René Girard et George

⁸ Marthe Robert, *Introduction au journal de Kafka*, Paris, Grasset, 1954, p.XVII.

⁹ Daniel Siboni, *Entre-Deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p.87.

Steiner. « Ceux qui n'ont jamais perdu la moindre racine, écrit Julia Kristeva, vous paraissent ne pouvoir entendre aucune parole susceptible de relativiser leur point de vue. »¹⁰ Ceux en effet qui ont “perdu pied”,¹¹ tout un cercle d'intellectuels d'origines diverses, furent parmi les plus aptes à déconstruire les rhétoriques des langues qui n'étaient pas les leurs et à l'autorité desquelles ils ne devaient ni obéissance ni allégeance. Le métissage qu'ils ont apporté dans la pensée aussi bien dans l'évolution des formes romanesques que dans l'espace de la critique littéraire, est l'un des plus fertile du siècle. Loin de se contenter d'écrits mineurs, sporadiques et satellites de la grande création littéraire, ces intellectuels, penseurs et auteurs nous offrent des oeuvres importantes qui se situent au centre même de la modernité et reflètent la mouvance culturelle et les innovations linguistiques de notre époque.

George Steiner fut certainement l'un des premiers à développer la notion d'extraterritorialité. Il naquit à Paris en 1929. Il enseigne aux Etats-Unis où sa famille avait émigré en 1940. Depuis les articles rédigés à partir de 1968 et réunis sous le titre *Extraterritorial*, jusque dans ses essais les plus récents,¹² Steiner situe l'Europe Centrale du premier quart du XXème siècle comme le lieu de la crise radicale du langage. « C'est en Europe centrale, particulièrement à Vienne et Prague entre 1900 et 1925 que la “révolution du langage” a eu lieu à son niveau le plus profond et le plus conséquent ». ¹³ De cette révolution est née toute une génération de linguistes et d'écrivains qui ne se considèrent plus chez eux dans leur langue d'origine, phénomène inédit qui remet en cause la notion classique d'enracinement de l'écrivain dans sa langue, son folklore et ses traditions. « Jusqu'à très récemment, un

¹⁰ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p.29.

¹¹ *ibid.*, p30.

¹² George Steiner, *Extraterritorial*, Faber and Faber, London, 1968; *After Babel: Aspects of Language and Translation*, London, New York, Oxford University Press, 1975, *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, 2001 pour la traduction française.

¹³ “It is in Central Europe, particularly in Vienna and Prague between ca. 1900 and 1925 that the ‘language revolution’ took place at the deepest, most consequent level”, G.Steiner *Extraterritorial*, London, Faber and Faber, 1968, 71.

écrivain était, presque par définition, un être enraciné dans son idiome natal, une sensibilité hébergée de manière plus proche et plus inévitable que celle des hommes et des femmes ordinaires dans la coquille d'une langue. Etre un bon écrivain signifiait établir une intimité spéciale avec les rythmes de la langue plus profonds que la syntaxe formelle, cela signifiait avoir de l'oreille pour ces multiples connotations et échos enfouis d'un idiome qu'aucun dictionnaire ne peut traduire. Un poète ou un romancier que l'exil politique ou la tragédie privée avait coupé de sa langue natale était une créature mutilée. »¹⁴ Parallèlement George Steiner développe l'idée que la crise du langage qui a trouvé son expression dans la *Sprachkritik*¹⁵ des philosophes et des écrivains tels que Hofmannsthal, est au principe de la pensée moderne. Les linguistes et les écrivains ont regardé avec suspicion un outil imprécis qui est devenu depuis Karl Kraus "incapable de dire la vérité".¹⁶ Plus largement le XXème siècle a été témoin de l'échec du verbe. Adorno avait déjà écrit en 1951 qu'on ne pouvait plus écrire de poèmes après Auschwitz. Les camps de la mort, les conditionnements des régimes totalitaires, les propagandes nazies et staliniennes, autant d'avilissements de la langue que Primo Levi, Victor Klemperer, ou Eugène Ionesco¹⁷ ont constaté et commenté dans leurs oeuvres. Le phénomène, écrit Steiner, s'est étendu au bavardage médiatique, au discours publicitaire en passant par la langue de bois politique. Tous concourent au même scandale. Ils fabriquent un "antilangage"¹⁸ faute de pouvoir dire la vérité, puisqu'elle s'est perdue. Nous écoutons avec impuissance une reformulation dans laquelle le réel est remplacé par un autre réel grâce à un glissement de sens cynique et

¹⁴ "Until very recently, a writer has been, almost by definition, a being rooted in his native idiom, a sensibility housed more closely, more inevitably, than ordinary men and women in the shell of one language. To be a good writer signified a special intimacy with the rhythms of speech that lie deeper than formal syntax; it meant having an ear for those multitudinous connotations and buried echoes of an idiom no dictionary can convey. A poet or novelist whom political exile or private disaster had cut off his native speech was a creature maimed", *ibid.*, p16.

¹⁵ George Steiner, *Grammaires de la création, op.cit.*, p.328.

¹⁶ Karl Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité*, cité par G.Steiner, *ibid.*, p. 322.

¹⁷ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987 pour la traduction française; *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989 pour la traduction française, Victor Klemperer, *The Language of the Third Reich, LTI*, London, Athlone Press, 2000 pour la traduction anglaise; Eugène Ionesco, *Présent Passé Présent*, Paris, Mercure de France, 1968.

¹⁸ George Steiner, *Grammaires de la création, op.cit.*, p.338.

calculé. Cioran, Kundera et Makine, nous le verrons, théorisent ces idées chacun à leur façon pour avoir été témoins de la manière dont les régimes totalitaires conditionnaient les esprits. Le résultat de ce constat se traduit chez eux par une attention redoublée aux problèmes de l'expression sous-tendue par la question permanente: est-ce que la langue est toujours assujettie à dire la vérité?

Dans un essai de 1983 *Déracinement et Littérature* André Karatson¹⁹ s'il reprend les théories de Steiner au point de donner pour titre à son essai sur la littérature de l'exil: *L'Avènement de notre modernité*, pousse la réflexion au point de vouloir établir un "complexe du déracinement"²⁰ en regroupant les écrivains déracinés sous le terme générique de famille d'esprit. Bien que les auteurs qu'il étudie soient d'origines très diverses,²¹ ils ont en commun d'avoir trouvé dans la langue d'accueil une thérapie de la mémoire blessée. Lire ces auteurs pour Karatson c'est « envisager la création déracinée comme une expérimentation, dans et par le discours narratif, en vue d'imaginer des solutions aux conflits intimes qui se trouvent à l'origine même du déracinement. »²² Abandon du récit traditionnel, éclatement de la notion de personnage au profit du anti-héros, ironie et dérision des fictions déracinées: autant de stratégies pour les auteurs exilés qui ont perdu leurs points de repère et dont les écrits sont souvent les miroirs d'un moi fragmenté, de retrouver un lieu de reconstitution et d'apaisement dans l'espace de la création littéraire: « Avec les chances d'un retour sur soi, l'écriture fait naître une réalité qui est pour ainsi dire consubstantielle au déraciné, une sorte de matrice autonome qui lui permet de vivre sa vie dans son propre espace propre. »²³ La langue étrangère peut en effet être considérée comme un moyen de se guérir d'une mémoire malade et permet à l'auteur exilé –comme ce sera le cas chez Emil Cioran, chez Milan Kundera et chez Andréï Makine- de s'écrire à distance dans l'aliénation

¹⁹ André Keratson et Jean Bessière, *Déracinement et Littérature*, Université de Lille 3, Travaux et Recherches, P.U.L., 1982.

²⁰ *Ibid.*, p.22.

²¹ Nabokov, Kafka, Beckett, et Conrad.

²² *Ibid.*, p. 61.

²³ *Ibid.*, p.37.

parfois inconfortable qu'offre la langue de l'autre qui devient malgré cet inconfort l'unique patrie habitable.

Julia Kristeva qui a elle-même abandonné sa langue d'origine propose un regard très novateur sur la question. Parler une autre langue est « tragédie tout autant qu'élection ».²⁴ Or loin d'être plongé dans une zone d'inconfort, l'étranger explore librement le continent de l'exil linguistique. Cette exploration se fait à un certain prix puisqu'elle est marquée par la douleur endeillée d'un passé, d'une famille, et d'une culture mais elle se traduit aussi en termes de gain puisque l'étranger laisse derrière lui l'amertume et les haines : « s'évader de sa haine et de son fardeau, les fuir non par le nivellement et l'oubli, mais par la reprise *harmonieuse* des différences qu'elle suppose et propage. »²⁵ La nouvelle langue est une renaissance: « nouvelle identité, nouvel espoir. »²⁶ Le langage posé hors de soi, s'il devient objet de réflexion et espace de récréation, se libère également de manière insolite. L'exilé n'habite pas la langue étrangère puisque l'idiome qu'il parle est fait de « logiques coupées de la mémoire nocturne du corps. »²⁷ La langue étrangère permet donc d'exprimer ce qui ne serait pas exprimable dans la langue maternelle: « Privé des brides de la langue maternelle, l'étranger qui apprend une nouvelle langue est capable en elle des audaces les plus imprévisibles ». ²⁸ Ainsi ne plus vivre en langue natale permet à l'étranger de découvrir des zones inexplorées de son être puisqu'il est absolument seul, sans parents, sans famille, sans aucun filet de protection narcissique, donc absolument libre. D'autre part si l'usage de la langue étrangère permet à l'exilé de faire la douloureuse expérience de l'aliénation, il lui permet aussi de transgresser toutes les frontières et tous les tabous. La langue d'accueil n'ayant pas d'ancrage dans l'inconscient, elle

²⁴ Julia Kristeva, "L'autre langue ou traduire le sensible", *op.cit.*, p.15.

²⁵ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, *op.cit.*, p.11.

²⁶ Julia Kristeva, "L'autre langue ou traduire le sensible", *op.cit.*, p.15.

²⁷ *Ibid.*, p.26.

²⁸ *Ibid.*, p48.

reste utilitaire, instrumentale, extérieure et rempli par la distanciation son rôle d'outil d'expression: elle devient ainsi que nous le verrons aussi bien chez Cioran, que chez Makine ou Kundera le véhicule le mieux adapté à l'expression de la douleur passée et aux traumatismes qui lui sont attachés. Pour Kristeva, l'écrivain est un traducteur. L'étranger l'est d'autant plus qui cherche toujours des équivalents de sa langue originelle dans la langue d'emprunt. Julia Kristeva estime que la recherche d'un idiome essentiel est la voie offerte à l'artiste pour "traduire le sensible". Elle établit un parallèle frappant entre la quête proustienne et la recherche d'une langue fondamentale qui rejoint la démarche propre à toute recherche artistique. L'effort de l'écrivain, selon Proust, est de traduire le monde c'est-à-dire de clarifier, de transcrire un code en faisant émerger une vérité enfouie. « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. »²⁹ Ainsi la langue étrangère, par la combinaison de tous ses possibles, sera la langue idéale pour y parvenir selon Kristeva. Elle répondra à cette quête très proustienne de l'essence, et sera la seule qui puisse "libérer l'inconscient de l'emprise linguistique sous laquelle on l'a trop facilement enfermé".³⁰ Cette recherche de l'essence, nous le verrons, nourrit le travail des trois auteurs de cette étude et se formule dans une odyssée mystique chez Cioran, une quête identitaire chez Makine et dans la recherche d'une liberté métaphysique chez Kundera.

Méthode de travail

Abandonner sa langue d'origine représente chez un écrivain une démarche complexe puisque choisir une langue autre, c'est aussi faire le choix de rompre avec son passé voire avec soi-même. La langue maternelle nous constitue de manière intime : Benveniste l'a formulé: est « ego qui *dit* ego ». En effet « c'est par le langage que le sujet se constitue comme tel » et « c'est dans l'instance du discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci

²⁹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, p.251.

³⁰ Julia Kristeva, "L'autre langue ou traduire le sensible", *op.cit.*, p.23.

s'étonne comme 'sujet'. »³¹ Jacques Derrida qui n'a jamais considéré le français comme sa "langue maternelle"³² nous confirme que « le sujet (identité à soi ou éventuellement conscience de l'identité à soi, conscience de soi) est inscrit dans la langue, est "fonction" de la langue, ne devient sujet *parlant* qu'en conformant sa parole, même dans ladite "création", même dans ladite "transgression", au système de prescriptions de la langue comme système de différences, ou du moins à la loi générale de la différance, en se réglant sur le principe de la langue dont Saussure dit qu'elle est "le langage moins la parole" ». ³³ Ainsi notre moi n'existe pas avant le langage, mais c'est le langage qui est à l'origine de la constitution du moi. Choisir une langue autre ainsi que Kristeva, Derrida et tant d'autres intellectuels en firent l'expérience, est donc une épreuve et un exil qui entraîne un flottement de l'identité par le dédoublement qu'il implique. C'est dans cet espace que nous pourrions nommer un entre-deux-langues qu'évoluent Cioran, Kundera et Makine. Afin d'éviter les généralisations hâtives et pour dépasser l'idée générique d'une famille d'esprit des auteurs exilés, je souhaiterais aller au-delà des lectures critiques que j'ai exposées plus haut pour aborder la question spécifique du choix du français –en opposition à d'autres langues européennes- et de ses représentations dans l'oeuvre de Emil Cioran, de Milan Kundera et de Andreï Makine. Changer de langue d'écriture comme ce fut le cas chez ces trois auteurs n'est pas un épiphénomène de surface qui impliquerait un changement de style, c'est une restructuration du moi en profondeur qui a des conséquences inattendues et presque incontrôlables pour l'auteur lui-même. Tout comme un mouvement tectonique souterrain qui entraînerait des bouleversements de surface, le changement de langue agit à l'insu de l'auteur lui-même qui se trouve entraîné par surprise et malgré lui vers un ailleurs renouvelé de son être. L'homme agit sur la langue qui agit sur l'homme en retour. L'adoption d'une langue étrangère est non seulement

³¹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p.260-262, cité par John E.Jackson, "Mythes du sujet", in *L'Autobiographie, VIèmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p.139.

³² Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p.61.

³³ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p.16.

de l'ordre du passage, mais aussi de la traversée. Par l'étude chronologique des oeuvres, j'étudierai à quel point elle peut être fertile ou fatale.

Bien que le travail des auteurs étudiés ici soit coloré par leur passé politique, l'abandon de la langue d'origine traduit chez eux non seulement un souhait de se démarquer de la sphère du politique mais aussi une quête d'identité doublée d'une renaissance grâce à l'idiome étranger. La langue d'accueil contient implicitement l'idée de recreation de soi selon les caprices de sa propre volonté et de sa propre autorité. Cioran appartient à la génération d'après-guerre qui s'est convertie au souhait très existentialiste de renaître en langue étrangère en faisant table rase du passé. Postuler le primat de l'essence sur l'existence fut le mot d'ordre de toute une génération qui trouva dans la métaphore du changement de langue le moyen de se démarquer d'engagements politiques dont l'histoire nous a prouvés qu'ils étaient condamnables. Les romans de Kundera sont pareillement lus aujourd'hui hors contexte. Le temps a fait son oeuvre, l'oubli aussi, et le travail de Cioran n'est plus regardé à la lumière de ses engagements en faveur de l'extrême-droite roumaine. La mythologie du changement de langue est devenue désormais un motif littéraire que nous nous efforçons de déchiffrer sous une lumière neuve sans étouffer le propos dans le contexte spécifique d'une époque. En effet la politique et l'histoire s'ils éclairent toujours les situations, n'en restituent jamais la complexité. Voici pourquoi même si j'aborde la question du passé politique de Cioran et de Kundera pour clarifier la lecture de leur oeuvre en français, ce sera surtout dans l'intention de comprendre pourquoi le choix du français s'est imposé dans leurs textes comme un espace représentatif de clarté, de purification, et de transfiguration, thème que nous retrouverons également chez Andréï Makine. Si les trois auteurs développent une réflexion très similaire sur la dégradation de la langue débattue par George Steiner, leurs oeuvres sont également le lieu d'un mouvement paradoxal. Emil Cioran, Milan Kundera et Andréï Makine ont recherché l'idiome idyllique dans la langue française. La nostalgie d'une origine heureuse contrebalance le pessimisme propre à la

modernité tardive. Les trois auteurs sont en quête ainsi que nous le verrons d'un idiome pur et essentiel qui pourrait traduire une vérité enfin capturée en réduisant l'arbitraire du signe par une plus grande adéquation entre le signifiant et le signifié.

Etre un écrivain déraciné, aussi bien chez Cioran, que chez Kundera et chez Makine, c'est connaître les impuissances et les trahisons de la langue. C'est aussi découvrir dans l'adoption d'une langue nouvelle un élément de surprise nécessaire à la naissance de la littérature, et l'émergence de l'inspiration. Une infinie liberté est offerte à l'écrivain apatride. La quête d'une langue autre, d'une langue singulière, la recherche d'un style, rejoignent non seulement les questions contemporaines d'esthétique nées de la réflexion structuraliste et post-structuraliste, mais font également écho à une question plus traditionnelle qui considère que la recherche d'une langue singulière, loin de se limiter au projet esthétique se pose en question d'ordre éthique chez beaucoup d'artistes. Si chaque auteur cherche à saisir une vérité qui lui est propre, il tente aussi de la traduire dans une langue universelle. C'est au coeur de ce dialogue intime, dans cet écart fondateur entre deux idiomes, que mon étude voudrait se situer.

*

Chapitre 1

Echec ou transfiguration : le cas de Emil Cioran

E.M. Cioran s'est voulu avant tout un « homme sans biographie » (*Ent 55*). Cet essayiste né en Roumanie en 1911, auteur des pages les plus pessimistes de la philosophie d'après-guerre, est devenu l'un des grands prosateurs en langue française grâce à une oeuvre tout à fait unique où se retrouvent combinées la rigueur classique et l'ironie moderne. Après un séjour en Allemagne, Cioran s'installe à Paris en 1937 avec une bourse de l'Institut français de Bucarest: il souhaite commencer une thèse de doctorat sur Bergson qu'il n'écrira jamais. C'est la version qu'il avance dans ses entretiens : il a choisi Paris car il était « obsédé » par cette ville. « (Dupront) m'a donc envoyé en France. En fait, il m'y a expédié pour le restant de mes jours. »³⁴ Quand la France découvrit Cioran en 1949 avec le *Précis de décomposition*, son premier ouvrage rédigé en français, qui éblouit le monde intellectuel par la pureté de son style et la force de ses affirmations, le jeune homme était déjà un auteur prometteur dans son propre pays. De ses écrits rédigés en Roumanie avant son départ sont disponibles en traduction française : *Sur les cîmes du désespoir*, publié à Bucarest en 1934 aux presses de la fondation royale Carol II. Cinq autres livres suivirent³⁵ ainsi que des articles publiés dans des revues : *Calendral*, *Florea de foc*, *Gândirea*, et *Vremea*. Les ouvrages de Cioran sont disponibles en traduction française: Gallimard les a d'ailleurs regroupés dans l'édition Quatro en un seul volume

³⁴ Gabriel Liiceanu, *E.M. Cioran. Itinéraire d'une vie*, Paris, Michalon, 1995, p.111.

³⁵ 1936 *Le Livre des leurres*; 1936 *La Transfiguration de la Roumanie*; 1937 *Des Larmes et des saints*; 1940 *Le Crépuscule des pensées*; 1945 *Le Bréviaire des vaincus*.

en 1995. A cet impressionnant corpus manque pourtant un texte de 1936 : *La Transfiguration de la Roumanie*. L'ouvrage n'a jamais été traduit en français. Cioran, décédé en 1995, n'avait autorisé la réédition de ce texte en 1990 aux éditions Humanitas de Bucarest que dans une version expurgée de « quelques pages prétentieuses et stupides. »³⁶ Les éditions de l'Herne ayant voulu faire paraître l'ouvrage se virent assignées en justice en 1999 par Yannick Guillou, titulaire du droit moral sur les oeuvres d'E.M. Cioran.³⁷ L'ouvrage ne paraîtra pas. Ainsi beaucoup d'articles, de lettres, et de notes restent encore à être traduits et publiés afin d'apporter un éclairage plus complet sur le travail de l'essayiste. Les textes disponibles en langue française n'offrent, ainsi que nous le verrons qu'une vision partielle de sa pensée et du terreau politique où elle s'enracine. L'oeuvre de Cioran a suscité depuis la Libération un débat qui reste d'actualité. L'admiration où l'on tient son travail, tout particulièrement en France, fait oublier les zones d'ombre qui l'entourent. Beaucoup de critiques étudient le corpus français comme une oeuvre à part entière. Ainsi Michel Jarrety considère que « les livres écrits en français nouent la pensée à l'écriture d'une manière trop différente pour ne pas constituer un corpus légitimement séparé. »³⁸ Je m'appuierai à mon tour sur le corpus en français en intégrant à ma réflexion le travail de Alexandra Laignel-Lavastine³⁹ qui présente dans une perspective historique une nouvelle lecture démystifiante de Cioran. J'inscrirai le changement de langue dans la continuité des années roumaines afin d'analyser les raisons pour lesquelles Cioran décida en 1949 d'abandonner sa langue d'origine. Dans quelle mesure Cioran voulut-il devenir métaphysiquement « apatride » (*Ent 27*) grâce au passage au français par une transfiguration qui lui permettrait de faire table rase du passé tout en renaissant dans une autre langue ? Si l'oeuvre construit une identité narrative dans un projet de type autobiographique qui ne se présente jamais comme une autobiographie avouée, Cioran est-il ou non parvenu à

³⁶ Préface de l'édition roumaine de *La Transfiguration de la Roumanie*, cité par Marie Dolle, "La représentation du français dans les écrits de Cioran", in *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 2001, p.140.

³⁷ *Le Monde*, 24 septembre 1999.

³⁸ Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture: Camus Char Cioran*, Paris, PUF, 1999 p.116.

³⁹ Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme*, PUF, 2002.

l'aide de la langue française au but qu'il a poursuivi toute une vie: effacer sa faute ?

Introduction à la philosophie de Cioran

La philosophie de Cioran s'inscrit dans le droit fil des années d'après-guerre qui voient l'effondrement des systèmes au profit d'une philosophie personnelle voire autobiographique. On assiste au cours de cette période à des changements qui remettent en question toutes les formes de discours: du discours philosophique au discours critique en passant par le discours romanesque. Une nouvelle génération de philosophes est née. Sartre, Camus, Wittgenstein. L'époque des systèmes n'est plus, une ère nouvelle s'ouvre qui s'est amorcée avec Nietzsche. Elle pose l'homme au centre de l'oeuvre et adopte une forme de discours moins rigide et plus déconstruit: « Le point de départ de cette tradition moderne post-philosophique dans la manière de concevoir la philosophie est la prise de conscience que les formes traditionnelles du discours philosophique ont été rompues. Ce qui reste comme possibilités dominantes est un discours mutilé, incomplet (des aphorismes, des notes, des brouillons), ou un discours qui se risque vers la métamorphose d'autres formes (la parabole, le poème, le conte philosophique, l'exégèse). »⁴⁰ A l'instar de beaucoup de penseurs de son temps, Cioran va adopter entre autres formes de discours le style fragmentaire et penser la philosophie non comme un système abstrait, mais comme une « somme d'attitudes » (*TE 914*). « La pire forme de despotisme est le système en philosophie et en tout » (*IN1343*). En se transformant en un vivant laboratoire d'humeurs qui donnera à son oeuvre un ton si particulier, il partira de l'expérience vécue pour faire de son travail une réflexion sur le monde doublée d'une quête de soi. Au cours des années où il a étudié la philosophie à Bucarest, entre 1928 et 1932, Cioran a absorbé les

⁴⁰ « The starting point for this modern post-philosophic tradition of philosophizing is the awareness that the traditional forms of philosophical discourse have been broken. What remain as leading possibilities are mutilated, incomplete discourses (the aphorism, the note or jotting) or discourse that has risked metamorphosis into other forms (the parable, the poem, the philosophical tale, the critical exegesis. » Susan Sontag, *Introduction, The Temptation to Exist*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p.11.

influences de son époque : Simmel, Wölfflin, Weininger, Heidegger, Spengler. En France il n'échappe pas non plus aux influences. « Les maître-mots à Paris en 1947 étaient *existence, absurde, négation*. »⁴¹ Le choc de l'après-guerre vide la littérature de toute valeur spirituelle. Cioran exprimera un pessimisme sombre et une haine de soi et de "tout ce qui vit pour vivre" (*PD 700*) qui ne trouve aucun équivalent ailleurs: « Beaucoup d'auteurs qui ont décrit "l'homme piégé" avant Cioran, de Shakespeare à Bataille, et de Kierkegaard à Unanumo étaient amers et déçus. Aucun, toutefois, ne fut aussi cruel et féroce dans le déni absolu que Cioran. La qualité stupéfiante de ses dénis est unique à Cioran. Sans ambiguïté, il nous dit que quoi que nous fassions ou pensions, nous sommes piégés. Il nous dit qu'il n'y a pas d'espoir, pas de rédemption, pas de salut. Il nous dit que la vie est une tragédie suspendue entre deux éternités qui n'ont pas de sens. »⁴² Clément Rosset préfère parler du "mécontentement"⁴³ fondamental de Cioran qui porte sur l'existence en général puisqu'elle occupe une position intenable entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. « Le paradoxe de l'existence – Cioran ajouterait, non sans quelque raison, son horreur – est donc tout à la fois d'être *quelque chose* et de *compter pour rien*. Etant trop pour être tenue pour rien, mais trop peu pour être prise en compte, l'existence ne se présente qu'à l'état de trace indosable, comme disent les chimistes lorsqu'ils établissent qu'un élément est présent dans la solution qu'ils analysent, mais en trop petite quantité pour être *appréciable*. »⁴⁴

La vanité de toute chose humaine est insupportable. La non-action est aussi importante que l'action. Nous avons été mis au monde par un dieu cruel –un mauvais démiurge- qui s'amuse de notre chute. La vie est tenable

⁴¹ "The key words in Paris 1947 were *existence, absurd, negation*"; William Kluback and Michael Finkenthal, *The Temptations of Emil Cioran*, New York, Peter Lang, 1997, p.50.

⁴² "Many authors who described "trapped men" before Cioran, from Shakespeare to Bataille and from Kierkegaard to Unanumo , were bitter and disappointed. None, however, was as cruel and ferocious in his total denials as Cioran was. The breathtaking quality of the denials is unique to Cioran. Unambiguously, he tells us that no matter what we do or think or feel, we are trapped. He tells us that there is no hope, no redemption, no salvation. He tells us that life is a tragedy suspended between two senseless eternities. » *Ibid.*, p.102.

⁴³ Clément Rosset, "Le Mécontentement d'E.Cioran", *NRF*, n.349, janvier 1982.

⁴⁴ Clément Rosset, *La Force majeure*, Paris, Minuit, 1983, p.96.

grâce à l'idée du suicide. Quant à la conscience, elle est notre torture, non pas seulement "écharde" dans la chair mais « *poignard* dans la chair » (*IN* 1299). Trop de lucidité douloureuse conduit à devoir s'aveugler, car la vie n'est supportable que grâce à la cécité nietzschéenne qu'on y met.

C'est en 1947 à l'âge de trente-six ans que Cioran décide d'abandonner le roumain. La langue française n'est pas purement instrumentale chez cet auteur mais elle formera le socle d'un discours articulé, l'épine dorsale d'une pensée très élaborée qui dissimule plusieurs niveaux de discours. Cioran fut l'homme de toutes les provocations et de toutes les contradictions. L'ironie de ses propos s'amuse toujours du lecteur. L'ensemble de l'oeuvre est un jeu de cache-cache, un art de la pirouette verbale, de l'équivoque et témoigne d'un goût prononcé pour l'histrionisme langagier qui révèle autant qu'il dissimule. L'entrée en langue française va conduire l'auteur à l'élaboration d'une philosophie faite de paradoxes et surtout de contradictions. La publication des *Cahiers* rédigés de 1957 à 1972, ainsi que les divers entretiens que donna Cioran à partir de 1970 pour plusieurs magazines européens⁴⁵ viennent compléter un portrait ambigu. Le travail de Cioran est toujours équivoque. « Derrière une phrase proportionnée, satisfaite de son équilibre ou gonflée de sa sonorité, se cache trop souvent le malaise d'un esprit incapable d'accéder par la *sensation* à un univers original. Quoi d'étonnant que le style soit tout ensemble un masque et un aveu? » (*TE* 901). Masque et aveu se combinent en effet avec intelligence dans cette oeuvre intrigante. Si la pensée de Cioran est parcourue d'éclairs géniaux et de formules qui ont inspiré des générations de penseurs, elle est aussi lourde d'écartèlements et d'ombres.

La conversion au français

Si pessimiste fût-il, Cioran a cru à sa transfiguration par la langue française qui allait devenir à partir de 1949 son instrument de salut. Le passage du roumain au français s'opère de manière fulgurante au cours de l'été 1947.

⁴⁵ Emil Cioran, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995.

C'est une « commotion linguistique »,⁴⁶ un moment d'éblouissement que Cioran a longuement commenté a posteriori. Il a été frappé par une illumination qui le conduira à adopter le français. Une instance surhumaine s'adresse à lui de manière impérative, et il exécute l'ordre sans tarder. « Au cours de l'été 1947, alors que je séjournais dans un village des environs de Dieppe, j'ai essayé, au titre de simple exercice, de traduire Mallarmé en roumain. Et j'eus subitement une révélation: tu dois rompre avec ta langue et ne plus écrire désormais en français. Je suis rentré à Paris le lendemain, et me suis mis tout d'un coup à écrire dans cette langue d'adoption que je choisis d'un instant à l'autre. Je rédigeai alors très vite le *Précis de Décomposition*. »⁴⁷ La reformulation de ce souvenir apparaît dès 1984, dans cet entretien avec Gerd Bergfleth, c'est-à-dire trente-sept ans après qu'il a eu lieu. Le caractère de la révélation est subit, rapide « en une heure, ça a été fini ». L'événement se double d'un ordre qui paraît venir de nulle part: tu n'écriras plus désormais qu'en français. Gabriel Liiceanu fait remarquer que dans cet épisode, relaté en allemand, Cioran emploie le mot dépourvu de toute équivoque : *Offenbarung*, mot emprunté au vocabulaire religieux qui signifie : révélation. « La rupture d'avec la langue maternelle ne résulte pas d'une délibération, elle n'est même pas le fait d'une décision, elle survient simplement, de toute l'autorité d'une vérité suggérée par une instance supra-individuelle. Cioran quitte le village de la région de Dieppe pour prendre la route de Paris comme appelé par l'urgence d'une mission. Ce qui frappe dans ce récit, c'est le rythme précipité avec lequel les événements s'enchaînent vers leur dénouement fatal: le retour a lieu le lendemain; il se met tout d'un coup à écrire dans sa langue d'adoption –qui s'impose d'un instant à l'autre, tandis que la première version du livre voit le jour très vite. »⁴⁸ Le souvenir sera toujours relaté dans les mêmes termes au cours des entretiens ultérieurs. Il a pris forme de légende, voire de « fable dialectique »⁴⁹ pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune. Afin de

⁴⁶ Gabriel Liiceanu, *Itinéraires d'une vie*, op.cit., p.50.

⁴⁷ Emil Cioran, «Entretiens avec Gerd Bergfleth», in *Entretiens*, Gallimard, 1995, p.143-157, p.145.

⁴⁸ Gabriel Liiceanu, *Itinéraires d'une vie*, op.cit., p.50.

⁴⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 209.

décrire une illumination qui rappelle la révélation de Blaise Pascal, Cioran utilise non seulement une terminologie religieuse, mais également une mise en scène qui apparente la scène à une conversion mystique. Loin d'être un choix intellectuellement voulu, c'est un appel quasi divin auquel il est impossible de se dérober. A un état de doute fait suite un nouvel état de certitude qui prend la forme d'une allégresse euphorique. L'élus obéit aveuglément à l'ordre qui lui est donné. Or cet appel induit un sacrifice. Cioran abandonnera donc sa langue natale: « Le passage à une autre langue ne peut se faire qu'au prix d'un renoncement à sa propre langue. Il faut accepter ce sacrifice. »⁵⁰ Cette stupéfiante entrée en langue française deviendra la clef de voûte de la philosophie et de l'existence de Cioran. L'adoption de la langue française vise l'envergure métaphysique d'une transfiguration existentielle: en abandonnant sa langue maternelle pour écrire en français, le philosophe a décidé de se lancer dans une aventure qui dépasse largement le cadre du simple changement d'idiome. Il souhaite se transfigurer, être l'objet d'une transsubstantiation afin d'être sauvé et de gagner le salut éternel. Sans jamais faire d'allusion directe à la transfiguration du Christ puisqu'il est "hérétique",⁵¹ athée,⁵² Cioran emprunte pour expliquer ses élans, ses choix, ses passions, ou ses errements la voie détournée d'une mystique chrétienne dont nous nous demanderons jusqu'à quel point elle relève de l'engagement authentique ou de la simple posture.⁵³

Volonté et nécessité de renaître en langue française: mise en place d'un système

La lecture de Cioran conduit à penser qu'il y aurait un homme d'avant l'exil qui s'est trompé politiquement, et un Cioran d'après l'exil, un Cioran français,

⁵⁰ Cioran, *Entretiens*, *op.cit.*, p.114.

⁵¹ Patrice Bollon, *Cioran l'Hérétique*, Paris, Gallimard, 1997.

⁵² "Je ne suis pas quelqu'un qui a la foi [...] Je ne crois ni en Dieu, ni en rien", *Entretiens*, *op.cit.*, p.130.

⁵³ A l'instar de Nietzsche, Cioran a grandi sur un terreau religieux: son père Emilian Cioran était pope orthodoxe. Les références religieuses occupent une place considérable dans son oeuvre, de Saint Augustin à Sainte Thérèse d'Avila. La neuvième partie de *La Tentation d'exister* porte pour titre: *le Commerce des mystiques*.

qui a fait amende honorable en regrettant ses « bêtises »⁵⁴. Tout nous porte à croire que ce dernier a voulu faire peau neuve afin de se dissocier de son passé par l'amnistie qui lui serait offerte grâce au changement d'idiome.⁵⁵ La nouvelle langue fonctionne comme une seconde naissance, elle est le passeport d'une nouvelle identité. Elle permet de passer d'un état impur à un état pur en faisant table rase du passé. « Le Cioran français est devenu l'ennemi de son ancien moi et ainsi il est absout de son passé politique. »⁵⁶ Cette coupure saine et sacrificielle que Cioran élève au rang de choix métaphysique devrait conduire au salut. Qu'en est-il exactement ?

C'est à partir de 1956 dans *La Tentation d'exister*, son troisième livre rédigé en français, que s'est développée une réflexion sur le « style comme aventure ».⁵⁷ Neuf ans après avoir décidé de rompre d'avec sa langue d'origine, Cioran en vient à réfléchir sur son nouvel outil de travail : la langue française. La réflexion s'était amorcée dès 1949 dans *Le Précis de décomposition*, dont la citation inaugurale est extraite de la tragédie de Shakespeare *Richard III* : « To myself become an enemy ». Le texte présente en germe l'élaboration d'un système qui va transformer la langue française en l'argument d'un plaidoyer dans le vaste procès de justification et de règlement de compte entre l'auteur et le monde. Dès 1949 l'essayiste décrit le monde d'une part comme farce, et l'écriture d'autre part comme un jeu de masque. La réflexion est nouvelle dans l'oeuvre. Pour se décrire, Cioran emploie les termes : « traître modèle, pitre sanguinaire, comédien. » Voici quelques boutades où revient le thème du mensonge et de l'imposture, thème qui revient de manière obsessionnelle dans la suite de l'oeuvre : « vivre, c'est s'aveugler sur ses propres dimensions (584) ; nous abusons le monde (587); nous inventons les apparences (587); la réalité est une

⁵⁴ *Lettre à son frère Aurel*, 1979, "L'écrivain qui, à ses débuts, a fait des bêtises, est comme une femme qui a un passé. On le lui reprochera toujours", cité dans *Le Monde*, 24 septembre 1999.

⁵⁵ Ce n'est pas la thèse soutenue par Alexandra Laignel-Lavastine qui veut "rompre avec la distinction courante, à (ses) yeux trompeuse, entre un *avant* quelque peu anecdotique (la période roumaine) et un *après* [...] considéré comme le vrai commencement", *Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme*, *op.cit.*, p.18.

⁵⁶ « The French Cioran had become the enemy of his former self and thus he was absolved of his political past », Michael Finkenthal in *The Temptations of E. Cioran*, *op.cit.*, p.53.

⁵⁷ *Le Style comme aventure* est le titre de la septième partie de *La Tentation d'exister*.

création de nos excès (591); l'indigence des mots (597); un être sans duplicité manque de profondeur et de mystère (598); la prestidigitation du mensonge (616); le renégat (635), abjurer son passé (635); nous sommes tous des imposteurs (675) » (PD). Comme toujours, l'auteur se plaît à agresser son lecteur. « La vie n'est tolérable que par le degré de mystification que l'on y met » (675). Cioran a dit et répété qu'il ne craint ni la violence des formules ni les contradictions. Les contraires peuvent cohabiter. Ils cohabitent d'autant mieux lorsque la vie n'est qu'illusion et que « nous inventons nos apparences » (PD 587). Cioran reprend ici à son compte les idées de Schopenhauer : le monde est une illusion, le spectacle de l'existence engendre le dégoût, et l'ennui est le seul moyen de mettre fin à la souffrance. En outre dès 1949 la réflexion sur le langage est thématiquement liée à la rupture d'avec le passé roumain. Cioran, l'homme sans biographie, a manifestement décidé de couper toute attache avec l'homme qu'il fut. A l'instar de Richard III, Cioran devient à lui-même son meilleur ennemi. Il a en vérité de bonnes raisons. En France on lui mène la vie dure. Ses engagements en faveur de l'Allemagne nazie sont connus. Lucien Goldmann fait part du malaise que lui inspire son silence sur sa période roumaine. Cioran confirme que son passé lui pèse dans une lettre du 11 janvier 1947 à Petreu Comarnescu dans laquelle il écrit : « Mes prétendues ferveurs politiques d'autrefois me paraissent remonter à la préhistoire. Aberrations, vérités ou illusions, je ne saurais le dire. Elles tiennent d'une époque disparue, que je ne peux mépriser, ni regretter. On me reproche de partout – et jusqu'à la saturation- mon enthousiasme pour un certain délire collectif de là-bas, certains me tiennent même pour responsable et m'attribuent une sorte d'efficacité que je ne me suis jamais arrogée. Depuis la Libération, mes chers compatriotes d'ici s'évertuent à me créer des désagréments! Et c'est grâce aux Français que les choses ont pu ne pas prendre un tour plus grave. C'est ainsi que j'ai pris la décision de ne plus jamais me mêler des affaires roumaines. Je m'en sens d'ailleurs plus détaché que jamais. »⁵⁸

⁵⁸ Lettre à P.Comarnescu du 11 janvier 1947, Bucarest, *Manuscriptum*, 1988, cité par A.Laignel-Lavastine, *Eliade, Cioran, Ionesco: l'oubli du fascisme, op.cit.*, p.401.

Si la réflexion sur la langue ne s'est pas encore imposée comme système philosophique, l'auteur met en place toutefois les prémisses d'une idée essentielle: celle du "divorce métaphysique". « Il existe une modalité bien plus complexe de trahir, écrit-il, sans référence immédiate, sans rapport à un objet ou à une personne. Ainsi abandonner *tout* sans qu'on sache ce que représente ce tout : s'isoler de son milieu, repousser –par un divorce métaphysique- la substance qui vous a pétri, qui vous entoure et qui vous porte » (*PD 631*). Il faudra encore trois ans au philosophe pour transformer son esthétique de la langue en dialectique de la dislocation. La conquête de la langue étrangère devient ainsi la charpente d'une quête identitaire grâce à laquelle Cioran a entrepris de s'amender. Pour y parvenir, il a inscrit deux impératifs à son programme : l'usage de la langue française comme exercice d'ascèse, et au-delà, sa propre rédemption dont l'outil d'exécution sera le langage.

Un portrait anthropomorphe de la langue française

Les sentiments très "mêlés" (*HU 989*) que Cioran a entretenus à l'égard de la France et de son système politique ont contaminé l'étrange relation qu'il a entretenue avec le français. En 1956 dans *La Tentation d'exister* le philosophe pose un regard tout à fait singulier sur la langue française qu'il qualifie de langue "morte" (*E 1419*). Ce texte est celui dans lequel Cioran a le plus clairement et largement commenté son passage au français et sa conception du français. Il n'est revenu sur l'idée qu'en 1979 dans *Ecartèlement*. Le lecteur découvre dans *La Tentation d'exister* un portrait anthropomorphe de la langue française dans lequel l'essayiste attribue au français les qualités morales -et surtout les défauts, qu'il a découvert chez ses nouveaux compatriotes. Cioran rage contre une époque qui est la preuve de la « splendide désagrégation d'une langue » (*TE 898*) et va de pair dans sa logique du pire avec la chute du pays.

La critique a rapproché Cioran des moralistes du XVIIIème siècle, rapprochement qu'il ne dénie pas. Or les aphorismes ne représentent qu'un

tiers de l'oeuvre. Les deux autres tiers sont constitués de fragments : portraits, exercices d'admiration, mini-essais. Ils dépassent largement le cadre concis de la maxime. Le principe de l'aphorisme repose sur la concentration d'un geste: l'auteur dit n'exprimer que le résultat de ses pensées, et ce résultat tient en quelques lignes. Tout ce qui est antérieur, c'est-à-dire l'évolution, la germination ne l'intéresse pas. Il ne retient que l'essentiel: « Je laisse tout tomber et je ne donne que la conclusion, comme au tribunal, où il n'y a à la fin que le verdict: condamné à mort. Sans le déroulement de la pensée, simplement le résultat. C'est ma façon de procéder, ma formule. C'est ce qui fait qu'on m'a comparé aux moralistes français et non sans quelque raison, car seule la conclusion importe » (*Ent* 185). Son admiration va aux auteurs du XVIIIème siècle parmi lesquels Saint-Simon, Saint-Evremond, Montesquieu, et Voltaire. Cioran estime que le français est une langue figée où il est interdit d'innover. C'est une langue de grammairiens, de juristes, une langue où l'on traque les fautes et où un barbarisme peut veul clouer au pilori. Depuis la dissertation de Rivarol⁵⁹, nous sommes en effet convaincus de sa clarté, et qu'elle fut imposée aux cours d'Europe à l'époque des Lumières nous surprend à peine. Ces clichés sont de l'ordre des représentations ou imaginaire des langues, cet imaginaire qui fait du français la langue de la clarté et de l'italien, la langue des passions. Cet imaginaire qui fait de l'anglais et de sa légendaire simplicité la langue des affaires. « Les représentations forment un concept clé des sciences humaines, au carrefour de plusieurs disciplines. Si leur sens varie selon les points de vue, elles répondent néanmoins à quelques caractéristiques minimales:

- a) Une représentation est une forme de connaissance courante, dite de sens commun;

⁵⁹ Rivarol, *De l'Universalité de la langue française*. Discours qui a remporté le prix de l'Académie de Berlin en 1784.

- b) C'est une représentation de quelque chose (l'objet) et de quelqu'un (le sujet);
- c) C'est une réalité symbolique (médiatisée) et dynamique (elle engendre des actions).»⁶⁰

Cioran n'hésite pas à reprendre à son compte ce poncif de la clarté du français. Ainsi à l'époque des salons écrit-il, « le français acquit une sécheresse et une transparence qui lui permirent de devenir universel » (*TE* 898). Penser à la langue française, c'est donc associer de manière plus ou moins volontaire l'ensemble des clichés, des images, des valeurs qui nourrissent aussi la culture à savoir « l'ensemble des images que les locuteurs associent aux langues qu'ils pratiquent, qu'il s'agisse de valeur, d'esthétique, de sentiment normatifs, ou plus largement métalinguistique ».⁶¹ L'idée est essentielle et j'y reviendrai tout au long de cette recherche. Emil Cioran, Milan Kundera ou Andréï Makine ont non seulement adopté la langue française comme langue d'écriture, mais ils en ont également adopté sans toujours l'exprimer ouvertement ce qu'elle véhicule de valeurs métalinguistiques. L'imaginaire des langues s'est formé historiquement à partir des commentaires mêmes des écrivains qui en constituèrent le mythe. Il n'est pas surprenant que Cioran qui était un grand lecteur des classiques, adopta d'eux non seulement la manière d'écrire, la rythmique, le vocabulaire, mais qu'il fit également sienne leur vision de la langue. Les éléments de ce que j'appellerai la fable du français furent mis en place grâce à des ouvrages tels que *L'Europe française* de Louis-Antoine de Caraccioli. Rivarol en reprit les idées dans sa dissertation. L'idée de clarté se définissait surtout par opposition aux ères précédentes. Les penseurs des Lumières étaient animés par une volonté de rompre avec l'obscurantisme et les ténèbres du passé. Et pourtant cette clarté tant vantée a son triste pendant: la sécheresse. Elle provient selon Cioran de son côté raide et artificiel: « Par sa clarté

⁶⁰ Noël Cordonier, "Deux modèles de réception de la "Trilogie d'Agota Kristof", in *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, publication de l'Université François Rabelais, 2001, p.86.

⁶¹ Sonia Franca-Rosoff, "Les Imaginaires de langues", in *Sociolinguistique, territoire et objets*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, "Textes de base en sciences sociales", 1996, p.79, cité par Noël Cordonier, *ibid.*, p.86.

désséchante, par son refus de l'insolite et de l'incorrection, du touffu et de l'arbitraire, le style du XVIIIème fait songer à une dégringolade dans la *perfection*, dans la non-vie. Un produit de serre, artificiel, exsangue, qui, répugnant à tout débridement, ne pouvait en aucune façon produire une oeuvre d'une originalité totale, avec ce que cela implique d'impur ou d'effarant » (*E 1418*). Quoique pure, la prose de Cioran, selon ses dires, est pareillement sèche, détachée, distanciée. C'est une prose "exsangue" (*Ent 184*), un langage "anachronique" (*Ent 46*).

Le français d'autre part ne supporte ni les cris ni l'humour. C'est une langue d'intellectuels, purement cérébrale. Cioran dit avoir épousé « le génie d'une langue spécialisée dans les soupirs de l'intellect, et pour laquelle ce qui n'est pas cérébral est suspect ou nul » (*TE 895*). Raide, figée, contraignante, elle ignore la souplesse du roumain qui était, il est vrai, une langue beaucoup plus malléable que le français: « Le roumain est [...] d'une apparition beaucoup plus récente que le français. Il ne remonte guère qu'à un peu plus d'un siècle. Avant cette période, ce n'était qu'un ensemble de patois paysans sans grande unité ni, encore moins, identité. Bref, le roumain (pour peu qu'on puisse appeler ainsi sa forme primitive) demeurait alors pratiquement au stade où en était le français avant la Renaissance. »⁶² Cioran nous persuade en réalité dans cet étrange portrait de la langue française qu'en adoptant un idiome qui est à l'opposé de sa personnalité, il ne peut plus s'abandonner aux débordements épileptiques de son caractère. Le choix du français qu'il s'est fixé l'assigne à résidence par voie de contrainte langagière. « Après avoir fréquenté des idiomes dont la plasticité lui donnait l'illusion d'un pouvoir sans limites, l'étranger débridé, amoureux d'improvisations et de désordre, porté vers l'excès ou *l'équivoque par inaptitude à la clarté*, s'il aborde le français avec timidité, n'y voit pas moins un instrument de salut, une ascèse et une thérapeutique » (*TE 896*, les italiques sont de moi). Le français que Cioran emploie est donc gelé dans le "présent sans histoire" (*TE 900*) de la perfection classique, il échappe au

⁶² Patrice Bollon, *Cioran l'Hérétique*, *op.cit.*, p.131.

temps qui broie et détruit, il appartient à un éternel âge d'or, c'est-à-dire à ce temps hors du temps primordial que le déclin historique n'a pas encore corrompu. Le français serait donc l'idiome adamique d'avant le péché originel. C'est une langue qui ne vieillit pas, et si l'idiome ne vieillit pas, la pensée ne vieillira pas non plus puisque seule une pensée non datée peut prétendre à l'éternité. Le philosophe fait remarquer combien les styles trop marqués par la mode de leur époque finissent par se démoder. La fascination de Cioran pour un idiome figé exprime surtout son dégoût de tout ce qui est pris dans le cours des heures, avance, vieillit, se gâte et meurt. Parmi les nombreuses postulations paradoxales du philosophe s'exprime ici sa passion pour une ère décadentielle qui devient en même temps l'objet de toute sa haine. Il exprimera tout au cours de son oeuvre le même rapport de fascination haineuse pour la langue classique: sclérosée, artificielle, transparente, et si parfaite qu'elle contient en germe sa dégénérescence. En outre puisqu'elle ignore le débrillé du roumain, la langue française canalise la pensée. Elle agit comme un corset de bienséance qui brime et assure une tenue au langage. « Le sublime, l'horrible, le blasphème ou le cri, le français ne les aborde que pour les dénaturer par la rhétorique. Il n'est pas davantage adapté au délire ni à l'humour brut » (*TE 895*). En langue française, l'idée est jugulée dans le carcan des mots qui agissent comme un garde-fou: « Le français a été pour moi comme une camisole de force » (*Ent 28*). Ainsi bridée, la pensée se présente sous un tour décent qui obéit aux « règles du goût » (*TE 986*). Le lyrisme est d'ailleurs signe de faiblesse: « une prose poétique est une prose malade » (*TE 897*). Cioran préfère la maxime, l'exercice court qui « permet qu'on s'arrache à la pléthore verbale » (*E 1417*). Nous pourrions dire que le français classique est aux yeux du philosophe un lieu de bienséance pudique où l'auteur retient ses élans. C'est également le lieu de la transparence absolue puisqu'à l'époque des salons, le français avait acquis une sécheresse et une « *transparence* » qui lui permirent de devenir universel (*TE 899*, les italiques sont de moi).

Que penser de cette étrange conception du français ? Quel but sert-elle ? Derrière la “représentation”⁶³ que Cioran se fait du français, représentation qui ne reflète aucunement le style lourd et pléthorique de ses fragments⁶⁴, se met en place une dialectique qui va faire de la langue une éthique. La recherche du style devient “aventure” et au-delà de l’aventure, style de vie, « destin » : « Dans la vie de l’esprit il arrive un moment où l’écriture, s’érigeant en principe autonome, devient destin » (*TE* 895). A langue pure, pensée pure. A pensée pure, être pur. La perfection où tend la langue du philosophe est l’espace de la « transparence » absolue, de la clarté sans équivoque, le lieu de la vérité d’où est bannie la fourberie. Le portrait de la langue française est éminemment parlant, car il nous dit encore que s’il y a transparence entre le fond et la forme, il y aura transparence entre l’auteur et son lecteur puisqu’une langue claire ne cache rien. Impossible d’y dissimuler quoi que ce soit, impossible d’y faire entrer du mystère: « Sa clarté provocante, inhumaine, son refus de l’indéterminé, de l’obscurité essentielle, torturante, en font un moyen d’expression qui peut s’évertuer au mystère, mais qui n’y accède pas vraiment » (*E* 1419). Depuis Boileau et son *Art Poétique* la rhétorique française repose sur la célèbre idée que « ce que l’on conçoit bien s’énonce clairement ». La clarté du discours est donc liée à la clarté de l’énonciation. A pensée claire, discours clair. A discours clair, pensée honnête. La langue de Cioran s’articule sur cet a priori de l’univocité du discours classique: ce qui est clairement énoncé a été bien et honnêtement conçu. A aucun moment, semble-t-il dire, sa pensée est équivoque. Et si son propos est taxé d’ambiguïté, c’est bien involontairement de sa part puisque, ainsi que nous l’avons souligné page 31 grâce aux italiques, l’étranger est porté à l’équivoque par « inaptitude à la clarté » (*TE* 986). Si le français est la langue de la clarté, c’est d’autre part une langue où il est impossible de tricher : « Quelqu’un a dit du français que c’est une langue honnête; pas moyen de tricher en français. L’escroquerie

⁶³ Marie Dolle, “La Représentation du français dans les écrits de Cioran”, in *La langue de l’autre ou la double identité de l’écriture*, *op.cit.*, p.137.

⁶⁴ Ce style pléthorique était aussi celui de Saint-Simon et contredit l’idée de la représentation de la langue française comme claire et limpide.

intellectuelle est quasi impraticable”,⁶⁵ affirme Cioran. Choisir une langue où l'imposture n'est pas permise, c'est se laver des accusations de toutes sortes. Or les accusations pleuvaient depuis la Libération. En se rangeant avec la critique du côté des moralistes, Cioran s'affilie indirectement au type de l'honnête homme tel que l'esprit classique l'a défini: l'homme du bon sens et du juste équilibre. Un sage qui vit retiré des tourments du monde. Un ironiste qui fréquente les salons mais ne se laisse pas prendre à leur jeu de dupes. Un penseur qui recherche la vérité. Il semblerait que le masque de la langue française allait offrir à Cioran une ligne de conduite certes, mais surtout l'un des meilleurs abris à sa réputation.

Quand l'esthétique rejoint l'éthique: devenir un apatride métaphysique

La mythologie de cette vision du français le transforme en un espace de non-confusion morale. Peu à peu la langue va devenir un espace purificateur. Le passage en langue française est devenu pour Cioran dès 1949 l'instrument de sa renaissance. La question du langage se double d'autre part d'une connotation religieuse qui n'est pas nouvelle dans l'oeuvre. Le langage qui était déjà associé à une quête existentielle s'apparente également à une forme d' « ascèse » (*TE 896*) telle qu'elle fut conçue par les mystiques, à savoir une discipline imposée pour « tendre vers la perfection morale, l'affranchissement de l'esprit, dans le domaine religieux ou spirituel. »⁶⁶ Ecrire en français sera non seulement “thérapeutique” (*TE 896*), mais conduira en outre son auteur au salut. L'oeuvre de Cioran rappelle en cela les *Exercices spirituels* de Saint Ignace de Loyola qui sont selon Michel Beaujour une « variante de l'autoportrait ». ⁶⁷ Bien qu'ils se rapprochent des autobiographies religieuses de conversion, les exercices spirituels vont plus loin puisqu'ils sont une méditation qui a pour but de réformer sa propre vie. Ils s'articulent en cela sur un art de la rhétorique « fournissant une méthode d'autopersuasion et d'autotransformation ». ⁶⁸ L'autotransformation passe

⁶⁵ Gabriel Liiceanu, *Itinéraire d'une vie, op.cit.*, p.116.

⁶⁶ Définition du Petit Robert, *Dictionnaire de langue française*, édition 1993.

⁶⁷ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p.57.

⁶⁸ *Ibid.*, p.58.

chez Cioran par l'usage de la langue étrangère. Elle permet de nourrir le feu de « la guerre contre soi » (*TE 968*). Adopter le français ne fut pas aisé pour Cioran. Il dut réécrire trois fois le *Précis de décomposition* à coup de dictionnaires et de cigarettes. Pas de repos, de plaisir ou de laisser-aller en français, la difficulté du maniement de la langue oblige l'écrivain à rester sur le qui-vive. L'écriture de chaque ouvrage fut un "cauchemar" ainsi qu'il l'écrit dans *Histoire et utopie*: « Ce serait entreprendre le récit d'un cauchemar que de vous raconter par le menu l'histoire de mes relations avec cet idiome d'emprunt, avec tous ces mots pensés et repensés, affinés, subtils jusqu'à l'inexistence, courbés sous les exactions de la nuance, chargés de fatigue et de pudeur, discrets jusque dans la vulgarité » (*HU 979*). La tension intellectuelle exigée par l'usage du français est telle qu'elle devient non seulement terrain de torture, mais aussi ascèse et rédemption. L'état d'extase que l'exercitant provoque par ses privations est un état second, le glorieux délire de Thérèse d'Avila devient « thérapeutique du délire » (*TE 967*) chez Cioran. Il permet d'accéder à une dimension métaphysique où l'être s'oubliera dans la béatitude. En se châtiant par toutes les formes possibles d'autopunition dont la pratique de la langue étrangère, l'exercitant Cioran trouve la liberté, l'invulnérabilité et la délivrance à la manière des saints: « (Les saints) surent se haïr jusqu'au bout: mais, une fois cette haine de soi épuisée, ils étaient libres, dégagés de toute entrave: l'ascèse leur avait dévoilé le sens, l'utilité de la destruction, prélude de la pureté et de la délivrance » (*TE 922*).

Influencé par la philosophie orientale, influencé également par les Gnostiques⁶⁹, Cioran conçut la mortification de sa chair et de son esprit comme une première étape vers le dépassement de soi dans la douleur. La

⁶⁹ La Gnose est un courant diffus qui s'est développé aux premiers siècles de notre ère. Basilide, Valentin, Simon le Mage et Carpocrate en furent les grands initiateurs. Le mouvement fut non seulement rejeté par l'orthodoxie religieuse, mais aussi par la philosophie d'inspiration platonicienne. Le mouvement gnostique promet par la révélation d'une connaissance surnaturelle, la libération de l'âme et la victoire sur la puissance cosmique mauvaise. Les gnostiques voyaient dans toute création le produit d'un dieu ennemi de l'homme, un "mauvais démiurge" comme le nomme Cioran dans le titre d'un texte de 1969. Sylvie Jaudeau dans *Cioran ou le dernier homme*, Corti, 1990, a étudié l'influence des Gnostiques dans l'oeuvre de Cioran.

mystique chrétienne n'est pas loin car "le virus chrétien nous travaille" (TE 822). Le fameux thème de l'épine dans la chair que Kierkegaard puis Cioran reprendront se trouve évoqué dans la *Seconde Lettre de Paul aux Corinthiens*: il évoque la foi du croyant qui ne craint pas les états de souffrance et de faiblesse qui le rapprocheront de Dieu: « Et pour que je ne sois pas enflé d'orgueil, à cause de l'excellence de ces révélations, il m'a été mis une écharde dans la chair, un ange de Satan pour me souffleter et m'empêcher de m'enorgueillir. Trois fois j'ai prié le Seigneur de l'éloigner de moi et il m'a dit: « Ma grâce te suffit, car ma puissance s'accomplit dans la faiblesse. »⁷⁰ Cioran présente dans *Le Commerce des mystiques*⁷¹ quelques exemples de ces vies d'ermites des premiers siècles appelés "athlètes du désert" (TE 967) qui pouvaient débiter jusqu'à sept cents prières par jour ou rester des années face à un mur. Par de telles pratiques, « on enlève toute propriété à l'être » (Ent 71). Une fois anéanti dans la prière ou la contemplation l'exercitant oublie son moi détestable. Ecartelé entre deux postulations baudelairiennes, Cioran écrit: « "Je suis la plaie et le couteau" voilà notre absolu, notre éternité » (TE 826). Comme d'autres auteurs avant lui, l'essayiste met en action la machine à torture en activant la haine de soi: « Maîtres dans l'art de penser contre soi, Nietzsche, Baudelaire et Dostoïevski nous ont appris à miser sur nos périls, à élargir la sphère de nos maux, à acquérir de l'existence par la division d'avec notre être » (TE 822). Chaque fois que l'essayiste prendra la plume, la langue sera donc l'instrument de sa mortification qui entretiendra un conflit permanent: c'est l'instrument de travail, tripalium d'une transmutation qui conduira son auteur vers la transfiguration rêvée et la connaissance. « Quand Mâra, le Tentateur, essaie de supplanter le Bouddha, celui-ci lui dit entre autres "De quel droit prétends-tu régner sur les hommes et sur l'univers? Est-ce que tu as souffert pour la connaissance?" C'est la question capitale, peut-être unique, que l'on devrait se poser lorsqu'on s'interroge sur n'importe qui, principalement sur un penseur. On ne saurait assez faire le départ entre ceux qui ont payé pour le moindre pas vers la connaissance et ceux, incomparablement plus

⁷⁰ *Deuxième Épître aux Corinthiens*, 12, 7-9, *La Sainte Bible*, op.cit., p.1166.

⁷¹ *Le Commerce des mystiques* est le neuvième chapitre de *La Tentation d'exister*, 1956.

nombreux, à qui fut départi un savoir commode, indifférent, un savoir *sans épreuves* » (*IN 1286*). A l'instar des anachorètes qui choisirent de s'isoler du monde, Cioran prône les vertus de la solitude, du détachement, le mépris des biens matériels et la recherche de la vérité: « Toute forme de possession, n'ayons pas crainte d'y insister, dégrade, avilit, flatte le monstre assoupi au fond de chacun de nous. [...] Et tout ce que vous souhaitez encore, c'est d'être aussi démunis qu'un saint ou un aliéné » (*HU 1045*). Or afin d'être effective, la division d'avec soi doit être entretenue nuit et jour avec constance: « La richesse intérieure résulte des conflits que l'on entretient avec soi » (*PD 667*). Cioran était un grand insomniaque et l'état d'éveil permanent, qu'il a décrit comme un état de martyr permanent, a gagné l'espace nocturne. Quant à l'exil, il tient lui aussi une place essentielle car il joue le rôle d'un gardien vigilant. Pas moyen de se reposer de soi lorsqu'on est loin de sa terre natale, car si la patrie vous endort dans le confort des habitudes de langue et de pensée, l'exil est quant à lui une « école de vertige » (*TE 855*), à savoir une manière d'être qui permettra à l'étranger de se dépasser comme il n'aurait jamais pu le faire dans son pays d'origine. L'exil est donc l'une des voies vers la béatitude dans la mesure où il est dépouillement absolu et arrachement aux origines, aux repères narcissiques et à la langue: « Il n'est point aisé d'être de nulle part quand aucune condition extérieure ne nous y contraint. Le mystique lui-même n'atteint au dépouillement qu'au prix d'efforts monstrueux. S'arracher au monde, quel travail d'abolition! L'apatride, lui, y parviendra sans se mettre en frais par le concours –par l'hostilité- de l'histoire » (*TE 856*).

A la suite des multiples souffrances qu'il aura endurées par la pratique de la langue française, Cioran pourra dire: « je me suis libéré » (*Ent 162*). Mais cette religion de la langue ne fut-elle pas de l'ordre de la simple posture ? Cioran est athée, et il paraît impossible de faire concilier les inconciliables. Cioran a frôlé la mystique sans y adhérer. Loin de faire preuve de l'humilité de Saint Ignace de Loyola, il pousse l'expérience une étape plus loin. Orgueil démesuré ? Provocation ? Cioran l'hérétique veut concurrencer le divin et

naître de soi. Il s'affranchit de Dieu qui représente une limite. Coupé d'avec ses origines, devenu monade, le philosophe tend à "l'exil métaphysique" (*IN 1320*). Et lorsqu'on est écrivain exilé, la langue devient la seule patrie. Cioran confirmera en 1987: « on n'habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c'est cela et rien d'autre » (*AA 1651*). Cioran est de nulle part et ne vient de nulle part. Et pourtant deux discours paraissent se confondre ici. Il s'agit dans un discours de surface de se bonifier et d'accéder à la béatitude grâce à l'exercice spirituel. Mais ne s'agit-il pas plus profondément de réaliser un désir plus enfoui: se libérer du passé ? « C'est après avoir *tout* liquidé, n'avoir plus aucune attache: on est vraiment détaché, on est supérieur à tout. On a triomphé du monde: il n'y a plus rien » (*Ent 71*). Le dessein de Cioran dépasse le projet existentialiste de Sartre qui pose jusque dans son autobiographie dialectique *Les Mots* le primat de l'existence sur l'essence et tente de justifier l'existentialisme de l'enfant Sartre dans un texte où « le projet central de la vie de l'adulte (écrire) est montré en train de se construire dans la vie de l'enfant ».⁷² Cioran dépasse le philosophe de l'existence⁷³ dans la mesure où il veut être *causa sui*, être son propre alpha et son propre oméga.⁷⁴ « A force de déraison, convertissons-nous en source, en origine, en point initial » (*TE 967*). L'outil langue française est le vecteur de cette réalisation. Cette "expérience intérieure"⁷⁵ pour reprendre l'expression de Georges Bataille emprunte les voies et les moyens de la conversion religieuse, et l'on comprend mieux désormais pourquoi lorsqu'il traduisait Mallarmé, il fut frappé d'une "révélation" (*aufenbarung*). La

⁷² P.Lejeune, 'Peut-on innover en autobiographie ?', in *L'Autobiographie, VIèmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, op.cit.*, p.75.

⁷³ Bien qu'il s'en défendît, se brochant sous les traits d'un sauvage et d'un asocial, ne mentionnant jamais dans son oeuvre les ouvrages de son époque sinon dans ses *Cahiers* et pour en dire du mal, Cioran fut un homme de son temps qui n'a pas manqué de trouver dans la lecture de ses contemporains et de la philosophie existentialiste de Camus et de Sartre, le grand ennemi, le moyen combiné de renaître au monde et à soi.

⁷⁴ "Je suis l'alpha et l'oméga, dit le Seigneur Dieu, celui qui est, celui qui était, et qui vient, le Tout-Puissant", *Apocalypse 1-8, La Sainte Bible, op.cit.*, p.1234.

⁷⁵ L'ouvrage de Georges Bataille publié en 1943 a certainement influencé Cioran. Voici la définition de l'expérience intérieure que donne Bataille: "J'entends pas *expérience intérieure* ce que d'habitude on nomme *expérience mystique*: les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotion méditée. Mais je songe moins à l'expérience *confessionnelle*, à laquelle on a dû se tenir jusqu'ici, qu'à une expérience nue, libre d'attaches, même d'origine, à quelque confession que ce soit. C'est pourquoi je n'aime pas le mot mystique", Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, p.15.

reconstitution légendaire de soi récupère a posteriori toute la thématique mystique pour englober dans la fable jusqu'à l'instant initial de l'illumination. Il s'agit pour Cioran d'orchestrer une véritable renaissance métaphysique dont il sera le maître d'oeuvre. La métamorphose va en constituer le fantasme central. Dans la transfiguration par la langue française, il voulut non seulement acquérir la maîtrise et la supériorité littéraire qui lui permettraient d'égaliser les auteurs de son époque par la maîtrise du style et l'intelligence des idées, or nous découvrons que dans un discours plus enfoui et plus difficilement lisible pour un lecteur qui ne tiendrait pas compte des engagements de la période roumaine, il s'agit de s'absoudre de la faute et de se couper de manière définitive d'avec le passé.

L'ambiguïté de la position de Cioran vis-à-vis de la France et de la langue française

Son complexe de l'origine, Cioran ne s'en est jamais guéri. « L'orgueil d'un homme né dans une petite culture est toujours blessé », écrit-il dans *La Transfiguration de la Roumanie*.⁷⁶ Complexé, le jeune étudiant le fut lorsqu'il quitta Rasinari, son village de Transylvanie, pour aller poursuivre ses études à Bucarest : « Comme je suis né avant la guerre de 14 , j'étais Austro-Hongrois. Dans ces régions, on parlait l'allemand, le hongrois, etc... Mais mes parents ne savaient pas un mot de français. Par contre à Bucarest, la capitale, tout le monde était francisé. Tous les intellectuels parlaient couramment le français. Tout le monde ! Et moi, j'arrive comme étudiant parmi ces gens... Evidemment, j'ai fait des complexes d'infériorité » (*Ent 44*). La conscience blessée d'appartenir à un petit pays qui n'est pas de ceux qui font l'histoire, mais de ceux qui la subissent, complexe que nous trouvons aussi bien chez le Tchèque Milan Kundera que chez le Polonais Witold Gombrowicz, fausse la relation très trouble que le philosophe entretiendra toute sa vie avec la France et avec la langue française, fascination mêlée de mépris, et souvent de haine, pour un pays libre qui malgré les errements du gouvernement de Vichy, retrouva après guerre les valeurs humanistes et

⁷⁶ Cité par A.Laigne-Lavastine, *Eliade, Cioran, Ionesco: l'oubli du fascisme, op.cit.*, p.66.

républicaines qui en constituaient l'âme. En 1957 dans sa *Lettre à un ami lointain*⁷⁷ en l'occurrence le roumain Constantin Noica qui fut son condisciple à l'université, le philosophe avoue avoir débité dans sa jeunesse des "boutades incendiaires" (HU 981). Mais Cioran affirme avoir beaucoup changé et être devenu tolérant. « Quels qu'aient été mes débats, ils furent loin d'être l'unique cause du changement de mon orientation; y contribua pour beaucoup un phénomène plus naturel et plus affligeant, l'âge, avec ses symptômes qui ne trompent pas: je commençais à donner de plus en plus des signes de tolérance annonciateurs, me semblait-il, de quelque bouleversement intime, de quelque mal sans doute incurable » (HU 982). En vieillissant, nous dit Cioran, l'homme qu'il a été a perdu de sa vigueur. Il s'est défait de ses colères plus par gâtisme que par choix. Or quelque pages plus loin, il semble que le démon un instant endormi se réveille. La tolérance ? Elle est synonyme de faiblesse. « Les libertés ne prospèrent que dans un corps social malade: tolérance et impuissance sont synonymes » (HU 987). Les sociétés occidentales qu'il nomme libérales, sont faibles. Elles ont oublié l'ordre salubre. Cioran pense certainement à l'ordre implacable qu'avait imposé le Capitaine, Corneliu Codreanu, en Roumanie. Si Cioran réaffirme l'idée qu'il s'est dissocié d'avec son passé,⁷⁸ le discours manque pourtant de clarté. La démocratie, écrit en substance l'essayiste, est la piètre acquisition des régimes essoufflés. La foule n'a nul besoin de liberté qui est le signe des temps modernes ou encore du progrès dont il dira dans un texte de 1964 *La*

⁷⁷ Cette lettre constitue le premier chapitre de *Histoire et Utopie*, 1960.

⁷⁸ Le travail de Alexandra Laignel-Lavastine *Cioran, Eliade, Ionesco, l'oubli du fascisme, op.cit.*, éclaire de manière neuve les années noires de Cioran. L'auteur y étudie des documents qui n'ont jamais été ni publiés ni traduits : lettres, notes, cahiers. Cioran fut proche de la Garde de fer, mouvement d'extrême droite roumain, qui se fit remarquer pour être "une des plus meurtrières et une des plus populaires que l'entre-deux-guerres ait connues dans la catégorie des mouvements apparentés au fascisme", (108). Cioran écrit en 1937 à son ami Mircea Eliade: "Je suis plus que jamais convaincu que la Garde de fer représente la dernière chance de la Roumanie" (154). Il en soutient la cause dans plus de quarante articles non disponibles en langue française écrits de 1933 à 1941. Le texte de *La Transfiguration de la Roumanie* permet à Cioran de "développer une rationalisation très poussée de l'antisémitisme". Il propose une solution à la 'question juive' qui occupe tout le chapitre IV de l'ouvrage et sera supprimée dans l'édition de 1990. Contrairement à ce qu'il a toujours affirmé, Cioran a quitté la France occupée fin 1940 pour rentrer en Roumanie, et il s'est trouvé être à Bucarest pour le soulèvement de la Garde de fer. Ce fut un épisode sanglant de l'histoire roumaine qui s'est traduit par des massacres de Juifs particulièrement odieux. La tentative de prise de pouvoir échouera. Cioran rentrera de manière précipitée en France. Le philosophe s'est toujours montré d'une grande discrétion sur ces années-là.

Chute dans le temps qu'il est « l'équivalent moderne de la Chute, la version profane de la damnation » (CT 1087). Dans la même *Lettre à un ami lointain* Cioran évoque son pays d'accueil qui lui inspire des sentiments "mêlés" (HU 989). Il écrira en 1967 dans ses *Cahiers*: « J'ai beaucoup de contacts avec l'esprit français, mais aucune affinité profonde » (Ca 531). A le lire, il est difficile de savoir si Cioran aimait ou haïssait la France. La même confusion parcourt la réflexion sur la langue, à la fois langue pure et langue putréfiée. Cette terre qu'il a choisie comme patrie d'élection, il dit en être tombé amoureux, mais il brosse à longueur de pages et avec un plaisir non dissimulé un tableau sombre d'une Europe « décrépite » (SA 772), et d'une France qui part à vau-l'eau, car elle est dans une état de « catalepsie lucide » (TE 834). « Paris est tombé parce qu'il devait tomber. La ville s'est offerte à l'occupant », écrivait-il déjà en 1940 dans la revue *Vremea* sous le titre « Paris Provincial ». ⁷⁹ Anémie de la France, fin prochaine, lassitude de la démocratie, fatigue historique: autant de thèmes qui se retrouveront avec constance dans la suite de son travail. Durant l'occupation, Cioran refuse de collaborer dans les revues allemandes, mais il écrira pour *Comoedia* qui était « sous le contrôle direct de l'Institut allemand, rattaché à l'ambassade du Reich et voué au développement de la collaboration culturelle entre l'Allemagne et la France ». ⁸⁰ La revue de l'Institut allemand n'était pas la seule à exprimer des opinions pro-allemandes, la N.R.F. fit aussi alliance avec l'occupant ainsi qu'en témoigne Ionesco: « Nous allons vers le pays aride, le temps nous porte à l'époque de fer. Je vois les numéros récents de la *Nouvelle Revue Française*: chose incroyable, la N.R.F. est favorable aux Allemands. Des ombres lamentables, des intellectuels de droite, des faibles voulant faire les forts, Drieu la Rochelle, Brasillach, Petitjean, Montherlant,

⁷⁹ A.Laignel-Lavastine signale qu'un manuscrit inédit de 1941, disponible à la bibliothèque Jacques Doucet titré: *Sur la France*, reprend presque mot pour mot l'article « Paris provincial » et présente « une longue méditation sur la décadence de la France et sa fin irrémédiable ». Cioran n'a pas tenu à le publier et ses commentaires en roumain dans une marge « tout doit être refait sous un autre angle » nous confirment qu'il avait conscience de la manière dans laquelle il voulait présenter les événements. A.Laignel-Lavastine *Eliade, Cioran, Ionesco: l'oubli du fascisme, op.cit.*, p.372.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 370.

etc... écrivent que la France a manqué de dureté, de virilité et que l'Allemagne lui donnera cette virilité qui lui manque. »⁸¹

Le sombre tableau de la France et de l'Occident que brosse Cioran s'inscrit dans sa conception de l'histoire comme chute puisque les débuts d'une civilisation contiennent les germes de sa déchéance. Le philosophe compare volontiers le déclin de l'Europe d'après-guerre à celui de l'empire romain. Ce déclin a du reste entraîné la ruine de la langue française dont l'apogée fut atteinte au XVIIIème siècle, point paroxystique d'une perfection qui recèle à l'instar des civilisations les germes de sa propre décomposition. « Les moments de raffinement recèlent un principe de mort : rien de plus fragile que la subtilité » (*TE 840*). Au-delà de la France et de la langue française, ce sont les valeurs de la Renaissance, des Lumières et l'esprit de tolérance qui sont visés dans un discours équivoque où abondent les provocations, les railleries, et qui permet à l'auteur de critiquer un pays sous couvert de fausse admiration. La même ambiguïté du discours qui sous-tend le portrait de Joseph de Maistre sur lequel je reviendrai, se retrouve ici. L'on peut lire dans le *Précis de décomposition*, celui-là même qui fut salué par la critique française en 1949: « Calvinisme, quétisme, Port-Royal, Encyclopédie, Révolution, positivisme, etc... quelle suite d'absurdités... qui durent être, quelle dépense inutile et pourtant fatale ! » (*PD 709*). Il n'y a pour Cioran aucune évolution positive dans le cours de l'histoire car chaque génération piétine l'apport de la génération précédente. Quand l'essayiste fait le bilan, il se trouve que les valeurs humanistes, et les fondements même de la démocratie et des droits de l'homme, ne font pas partie des profits mais des pertes. Cette idéologie radicale et réactionnaire n'est pas nouvelle. Ce fut celle d'une partie de l'intelligentsia européenne qui soutint la montée de l'extrême-droite. Eliade et Noica répandaient les mêmes idées dans leurs écrits. Ce courant influencé par les philosophies allemandes des années 1920, de Ludwig Klages, de Carl Schmitt, de Oswald Spengler, et de Nietzsche avant eux, professe la haine de la démocratie et du parlementarisme, de la pensée positiviste héritée de la Renaissance, et

⁸¹ Eugène Ionesco, *Présent Passé, Passé Présent, op.cit.*, 1968, p.179.

glorifie l'archaïsme des peuples, l'homme primitif, le culte de la vitalité, les régimes politiquement forts, et l'avènement d'un homme nouveau. Cioran va lui aussi adhérer à ces idées et les reprendre d'une manière détournée dans la suite de son oeuvre française dont certains critiques ont fait remarquer qu'elle était une réécriture de l'oeuvre roumaine: l'exaltation de la vie par exemple trouvera son pendant dans l'idée d'extase. Cioran, Noica et Eliade avaient trouvé leur mot d'ordre dans l'enseignement de leur professeur de philosophie Nae Ionescu. Cioran n'a jamais oublié ses leçons puisqu'il écrit toujours en 1949: « Signes de vie : la cruauté, le fanatisme, l'intolérance, signes de décadence: l'aménité, la compréhension, l'indulgence. Tant qu'une institution s'appuie sur des instincts forts, elle n'admet ni ennemis ni hérétiques: elle les massacre, les brûle ou les enferme » (*PD 729*). Aux valeurs démocratiques, le jeune Cioran préférait la poigne de fer d'un Capitaine et l'énergie des régimes forts. Il écrit encore en 1952 dans *Syllogismes de l'amertume* à l'âge de quarante-et-un ans: « Par la barbarie, Hitler a essayé de sauver toute une civilisation. Son entreprise fut un échec; -elle n'en est pas moins la dernière *initiative* de l'Occident » (*SA 772*).

L'appel de la langue française ou la revanche

Lorsque Cioran se convertit à la langue française, le supra-humain paraît s'imposer à sa volonté, nous l'avons vu. Ecrire en français ne relèverait donc pas d'un choix délibéré ? Pouvons-nous en conclure que s'il avait eu le choix d'écrire dans une autre langue, et il l'avait puisqu'il possédait parfaitement l'allemand, Cioran n'aurait jamais écrit en français ? Cette conversion fut sans doute une stratégie efficace pour un homme qui voulait changer de peau et réussir dans un pays où il était toujours inconnu en 1947 après avoir été un auteur influent et respecté en Roumanie. Tout paraît s'être joué autour de l'hiver 1940. Cioran rentre en Roumanie avec de grandes ambitions en tête. Il passera plusieurs mois à Bucarest, épisode qu'il a toujours caché par la suite.⁸² La tentative de prise de pouvoir par la Garde de

⁸² "Selon certains témoins, Cioran est retourné à Bucarest avec l'intention de participer directement à de "grands événements historiques". C'était naturel pour lui d'agir ainsi, au regard de ses idées politiques de l'époque. Un témoin embarrassant de cette époque est un

fer est écrasée. Le retour de Cioran et sa réinstallation à Paris furent certainement marqués par l'amertume et le dépit qui coloreront de rage la suite de son travail. A Paris, il rédige son dernier texte en roumain. *Le Bréviaire des vaincus*. Le texte est publié en 1945. Sa « fascination du pire » (*TE 846*) teinte d'une haine sans pareille sa vision du monde ainsi que sa conception de l'histoire et des hommes. Pétri de ressentiment, il cultive un sens aigu de la défaite et un goût masochiste pour l'autodestruction. Sa position oscille entre une détestation de lui-même et une volonté de revanche féroce envers cette France où il se voit obligé de retourner faute d'avoir d'autre endroit où aller. Il évoque ce désir de gloire dans ses *Cahiers*: « Dans ma jeunesse, je souhaitais le tam-tam, je voulais qu'on parlât de moi, je voulais être influent, puissant, envié, il me plaisait d'être agressif, d'humilier les gens etc... » (*Ca 696*). Ce désir paraît ne pas l'avoir abandonné. Le choix du français, langue plus prestigieuse que le roumain dans laquelle il pourra se faire un nom aux côtés de Sartre et de Camus qui occupent le devant de la scène littéraire, sera un blason qui effacera le complexe des origines: « Je confesse avoir naguère regardé comme une honte d'appartenir à une nation quelconque, à une collectivité de vaincus, sur l'origine desquels aucune illusion ne m'était permise [...] Haïssant les miens, mon pays, ses paysans intemporels, épris de leur torpeur, et comme éclatants d'hébétude, je rougissais d'en descendre, les reniais, me refusais à

court article dédié à la mémoire du Capitaine, le chef sanguinaire de la Garde de fer, (article également diffusé sur les ondes de Radio Bucarest fin novembre 1940). "Avant Corneliu Codreanu, la Roumanie était un Sahara peuplé", écrit Cioran ."Notre pauvre pays était un vide infini entre un commencement sans gloire et un vague futur. (Mais le Capitaine) a redonné de l'honneur à une nation de serfs et un squelette à une troupeau d'invertébrés... Un ami Parisien m'a dit qu'à partir de maintenant ce pays va être gouverné par un homme mort. Cet homme mort nous a conféré un parfum éternel et a ramené les cieux au-dessus de la Roumanie", Michael Finkenthal, *The Temptations of Emil Cioran, op.cit.* p.210. "According to some witnesses, Cioran went back to Bucharest with the intention to participate directly in the 'great historic events'. It was just natural for him to do so, in view of his political beliefs at this time. An embarrassing witness to that period is a short article dedicated to the memory of the Captain, the murderer leader of the Iron Guards (also broadcasted by Radio Bucharest by the end of November, 1940). "Before Corneliu Codreanu, Romania was a populated Sahara", wrote Cioran. "Our poor country was an endless emptiness between an inglorious beginning and a vague future. (But the Captain) has brought honour to a nation of serfs and a backbone to a flock of invertebrates... A Parisian friend told me that from now on this country will be led by one dead man. This dead man has bestowed upon us an eternal perfume and has brought back the skies over Romania".

leur sous-éternité, à leurs certitudes de larves pétrifiées, à leur songerie géologique » (*TE 851*). Pour se décrire Cioran emploie volontiers les mots les plus péjoratifs: « métèque, barbare »; pour décrire les Roumains, c'est le même type de vocabulaire: « singes, la lie des Barbares, racaille, rebut » (*TE 851*). Le malaise d'être originaire d'un petit pays sans histoire, doublé du complexe d'écrire en roumain, langue mineure à ses yeux, poussera l'auteur à vouloir faire mieux que les « autochtones » (*EA 1630*). Une stratégie de revanche acharnée va le pousser à rédiger son premier travail en français. Le *Précis de Décomposition* lui donne du mal. Dans un entretien de 1979 avec Jean-François Duval, Cioran confie: « J'ai commencé à écrire en français à trente-sept ans. Et je pensais que ce serait facile. Je n'avais jamais écrit en français, sauf des lettres à des bonnes femmes, des lettres de circonstance. Et tout d'un coup j'ai eu d'immenses difficultés à écrire dans cette langue. Ça a été une sorte de révélation, cette langue qui est tout à fait sclérosée. Parce que le roumain, c'est un mélange de slave et de latin, c'est une langue extrêmement élastique. On peut en faire ce qu'on veut, c'est une langue qui n'est pas cristallisée. Le français, lui, est une langue arrêtée. Et je me suis rendu compte que je ne pouvais pas me permettre de publier le premier jet, le premier jet qui est véritable. Ce n'était pas possible! En roumain, il n'y avait pas cette exigence de clarté, de netteté, et je comprenais qu'en français il fallait être net. J'ai commencé à avoir le complexe du métèque, le type qui écrit dans une langue qui n'est pas la sienne. Surtout à Paris » (*Ent 43*). Cioran parvint toutefois à surmonter une tâche apparemment insurmontable. Le *Précis de décomposition* fait l'objet de nombreux articles élogieux lors de sa parution. Cioran est « le penseur crépusculaire »⁸³ sous la plume de Maurice Nadeau, celui dont le pessimisme ravageur séduit l'après-guerre. Il apparaît maintenant plus clairement que la conversion au français et sa mise en scène appartiennent à l'ordre de la fabulation. Elle n'est pas cause et origine mais pure légende d'écrivain. Un aphorisme tel que celui-ci: « On pardonne tout jusqu'aux crimes à condition qu'ils soient exquisément *commentés* » (*PD 651*) montre que l'auteur n'est pas dupe du pouvoir des mots et de leur efficacité, surtout

⁸³ Maurice Nadeau, "Un Penseur crépusculaire", *Combat*, 29 septembre 1949.

en France où la belle langue et l'art de la rhétorique vaudront toujours le respect à leur auteur. *Le Précis de Décomposition* est le premier appât que Cioran va lancer à son public. Sous couvert d'ironie, Cioran glisse à mots couverts les signes subversifs de sa traîtrise : il va devenir le "traître modèle" (PD 630) à son passé et surtout à lui-même. L'entreprise "d'histrionisme" (PD 675) a commencé. La vie est une farce et la langue, un masque. L'usage de la langue française, loin d'être une arme de sanctification, de purification et de transsubstantiation, semble plus profondément avoir été le moyen de tenir des propos en se désengageant de leur contenu dans une démarche presque schizophrène qu'il convient d'étudier ici.

Philosophie autobiographique ou autoportrait masqué

Le travail de Cioran se range dans l'ordre de la philosophie. Il reste avant tout un essayiste, pas l'auteur d'une autobiographie. Je poserai néanmoins ici l'hypothèse d'une philosophie autobiographique. Même s'il affirme en 1984: « Tous mes livres sont autobiographiques, mais d'une autobiographie masquée » (*Ent 129*), jamais Cioran n'aurait eu l'impudeur, nous dit-il, de parler de lui. Le genre autobiographique comme l'a montré Lejeune est contractuel à savoir qu'il implique un « contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie. »⁸⁴ Si le genre induit un pacte, il induira aussi chez le lecteur une attitude de lecture. Le texte peut être une fiction, une fiction autobiographique, une autobiographie, une philosophie autobiographique ou un autoportrait. « L'espace autobiographique »⁸⁵ peut s'étendre à d'autres textes, ainsi l'autoportrait à la Montaigne est « une formation polymorphe beaucoup plus hétérogène et complexe que la narration autobiographique ». ⁸⁶ Le lecteur y est placé en position de "tiers exclu" pour reprendre l'expression de Michel Beaujour, l'exemple extrême étant *Ecce Homo* où Nietzsche se mettant à la place du Christ, s'adresse à lui-même:

⁸⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op.cit., p.44.

⁸⁵ Philippe Lejeune, *ibid.*, p.42.

⁸⁶ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p.29.

« Le péché originel de l'autoportrait est donc de pervertir l'échange, la communication et la persuasion, tout en dénonçant cette perversion. Son discours ne s'adresse à un éventuel lecteur qu'en tant que celui-ci est placé en position de tiers exclu. L'autoportrait s'adresse à lui-même, faute de pouvoir apostropher Dieu. »⁸⁷ Il n'en reste pas moins que l'autoportrait est lui aussi un genre contractuel qui permet au lecteur de se positionner et d'établir une relation d'écoute en sachant que celui qui s'exprime dans le texte est bien l'auteur dont le nom figure sur la couverture du livre. A la manière de Nietzsche, Cioran adopte un solipsisme hermétique qui exclut l'autre et jamais il ne tend à son lecteur un fil d'Ariane qui lui permettrait de se diriger. Bien au contraire, il se plaît à le dérouter. La philosophie autobiographique de Cioran est par beaucoup d'aspects l'une des formes du "mentir vrai" nietzschéen dans une réorganisation du moi en identité narrative. La lecture des textes à caractère autobiographique nous a habitués à des réflexes qui éveillent notre vigilance. On s'en méfie moins que du roman même si cette théorie repose sur une "illusion naïve".⁸⁸ Nous dirons de la même manière qu'on s'en méfie moins que d'un genre étiqueté sous le titre d'essais qui possède toutes les apparences du sérieux.

Cioran est le penseur de la subjectivité. Il offre une somme de réflexions qui sont restituées après avoir été filtrées par l'intériorité d'une vision. « Je ne suis rien de plus qu'un *Privat Denker* –un penseur privé-, j'essaie de parler de ce que j'ai vécu, de mes expériences personnelles, et j'ai renoncé à faire une oeuvre » (*Ent 103*). L'auteur, dans une perspective qui s'inscrit dans la philosophie d'après-guerre, se place au centre de son oeuvre et se prend pour objet d'étude. A l'instar de Montaigne, Cioran pourrait dire: « Je suis moi-même la matière de mon livre ».⁸⁹ Cioran recherche un art de vivre qui tend à la sagesse. La nature de sa démarche se rapproche de celle de Montaigne qui définit son projet dès l'avertissement au lecteur: « C'est moi

⁸⁷ *Ibid.*, p.14.

⁸⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op.cit., p.41.

⁸⁹ Michel de Montaigne, *Essais, Avertissement: au lecteur*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

que je peins. »⁹⁰ Entre l'auteur des *Essais* et son lecteur s'établit d'entrée un pacte de lecture. Michel de Montaigne est bien celui qui écrit et endosse les opinions développées dans les *Essais*. Dans la réflexion née du commerce avec des grands esprits, Montaigne dialogue et se cherche non pas dans l'espoir de faire de lui un portrait sensible dont la réalisation serait vaine tant le moi est instable, fuyant et insaisissable ainsi qu'il l'affirme, mais dans une philosophie morale où l'écrivain est auteur et acteur d'une expérience, sujet et objet d'étude. Le monde s'explore de manière empirique selon Montaigne: « Au moins faut-il devenir sage à ses propres dépens. [...] Pour celle-ci il faut abandonner les biens, l'honneur, la vie, et le salut, et tout ».⁹¹ Le travail de Montaigne est également consubstantiel à son auteur à savoir qu'il est un laboratoire vivant où auteur et écriture interfèrent: l'écriture des *Essais* est le vecteur et le lieu même de la méditation. De la même manière les exercices spirituels étaient le lieu et le moyen de la conversion: « Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, écrit Montaigne, livre consubstantiel à son auteur d'une occupation propre, membre de ma vie; non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous autres livres. »⁹² La démarche est tout à fait similaire chez Cioran: l'écriture de l'oeuvre est le laboratoire de sa tentative de transfiguration. L'écriture s'érige donc en quête, en destin, elle rejoint en cela la recherche artistique de beaucoup d'écrivains d'une langue qui leur soit propre et au-delà elle devient un principe de vie: « L'écriture ponctue, structure, rachète une *débauche solitaire*, sans en sortir, sans jamais viser, ne fût-ce que par l'imagination un ailleurs réel. C'est pourquoi l'autoportrait né de l'oisiveté, mère de tous les vices et de toutes les divagations, manifeste un tel souci de l'ordre et de sa propre organisation: il doit se muer en une pratique, en un art, et en une éthique du langage. »⁹³

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Montaigne, *Essais*, II 12, *ibid.*, p.633.

⁹² Montaigne *Essais*, II 18, *ibid.*, p.750.

⁹³ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op.cit.*, p.24.

Si l'oeuvre de Cioran est un autoportrait caché, j'avancerai encore que nous sommes en face d'une « écriture ambiguë »⁹⁴ qui jamais n'avoue son ambiguïté, mais au contraire en joue. La lecture des *Cahiers* rédigés de 1957 à 1972 vient confirmer cette hypothèse. Ces cahiers n'était pas destiné à la publication. Bien que sur la plupart se trouvât la mention: à détruire, ils ont été conservés par leur auteur. Le texte qui les suivit, c'est-à-dire le dernier ouvrage écrit par Cioran en 1987 *Aveux et Anathèmes*, reprend beaucoup de notes de l'année 1968 des *Cahiers*. Les mille pages des *Cahiers* complètent en fait l'épais autoportrait constitué par l'oeuvre. Elles sont un brouillon du travail: souvent des aphorismes réécrits sous plusieurs formes qui trouveront leur version définitive dans le texte destiné à la publication. Nous y découvrons la petite histoire de l'organisation ou de la réorganisation des textes. Les mêmes aphorismes, parfois juste des scènes de la vie quotidienne, sont repris à plusieurs années d'intervalles. Ainsi un épisode apparemment anodin, l'épisode du foulard qui date dans les *Cahiers* de janvier 1958, est repris mot pour mot dans *Aveux et Anathèmes*, en 1987, soit vingt-neuf ans plus tard. Cet épisode du foulard, étrange expérience de dédoublement, est présenté dans le texte de 1987 comme un événement contemporain au vécu de l'auteur: « Je m'apprêtais à sortir quand, pour arranger mon foulard, je me regardai dans la glace etc... ». L'auteur qui se regarde dans le miroir ne s'y reconnaît pas. Ainsi beaucoup de notes écrites en 1966 dans les *Cahiers* seront parfois reprises au mot près en 1979 dans *Ecartèlement*. La réorganisation du texte de l'oeuvre grâce aux brouillons des *Cahiers* rappelle la manière dont Victor Hugo a bouleversé l'ordre des poèmes dans *Les Contemplations*, autre variante de l'autobiographie, afin de les réorganiser a posteriori autour de: "Demain dès l'aube" pour créer l'impression d'une continuité. Cioran cessera d'écrire en 1992, trois ans avant sa mort. Le dernier ouvrage *Aveux et anathèmes* reprend quant à lui des idées qui lui sont de trente ans antérieures. En parlant de « l'indigence des mots » (PD 597), Cioran écrivait en 1949 que ce sont des « charognes verbales » (PD 597). En 1987, Cioran écrit encore: « Un mot disséqué ne

⁹⁴ Jean-Bertrand Pontalis, "Peut-on innover en autobiographie?" in *L'Autobiographie, Vlièmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en Provence*, 1987, p.79.

signifie plus rien, n'est plus rien. Comme un corps qui après l'autopsie, est moins qu'un cadavre » (AA 1656). En reprenant la même pensée, Cioran affirme la permanence d'un moi, ou plus précisément, la permanence de son identité narrative. Il n'a pas changé: « Ce que je sais à soixante ans, je le savais aussi bien à vingt. Quarante ans d'un long, d'un superflu travail de vérification » (IN 1274). Tel il était à vingt ans, tel il est resté en vieillissant. Cette permanence de l'être fondamental et de sa pensée qui n'est pas assujettie aux effets destructeurs du temps, Michel Jarrety l'explique ainsi: « (Cioran) n'a jamais choisi de *devenir* lui-même dans l'acceptation d'un être où se reconnaître comme sujet moral d'une communauté historique présente, préférant s'établir à demeure dans la distance de celui qui ne vit que dans des moments éclatés –et son oeuvre elle-même, faite de fragments et de formes brèves, travaillée de tensions contraires, ne s'est jamais portée vers l'avenir d'un projet qui installe celui qui écrit dans la dépendance de son propre passé, ni dans la logique d'une pensée tout à fait continue ». ⁹⁵ Cioran n'a pas vécu « dans la dépendance de son propre passé », certes, car l'oeuvre de Cioran témoigne d'une vaste entreprise de réorganisation d'un moi phénoménal sur lesquels l'existence, l'expérience, l'histoire n'auraient aucune prise. Etre de langage, l'écrivain est auto-engendré par la langue qui réorganise la vie au gré des aphorismes. Mais la permanence du moi est purement artificielle, car on découvre dans les *Cahiers* quelqu'un de différent, un homme rongé par le doute, en cela leur fonction auto-persuasive permet à l'auteur de se conforter dans une image réinventée de lui-même qu'il peut présenter au lecteur dans l'oeuvre.

Jusqu'à son dernier texte, Cioran a travaillé son image. *Aveux et Anathèmes* porte un titre qui promet la confession tant attendue, mais le recueil n'est qu'une dernière pirouette. La lecture du travail de Cioran s'élabore donc à plusieurs degrés: par son ironie tournée vers le monde et vers lui-même, il est impossible de lire ses assertions et ses provocations au pied de la lettre. Il ne s'en cache pas: « On lance un aphorisme comme on

⁹⁵ Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture: Char, Camus, Cioran*, Paris, PUF, 1999, p.152.

lance une gifle » (*Ent 79*). La dimension autobiographique du travail soulève en outre la question du: qui parle? Et lorsque le propos est outrancier et qu'il fait l'apologie de la violence et des régimes forts, qui en endosse la responsabilité? Cioran n'a jamais écrit comme Nietzsche l'a affirmé que « toute philosophie est une autobiographie ». ⁹⁶ La méfiance du lecteur provient en outre du silence que Cioran a adopté vis-à-vis de son passé politique, et des regrets qu'il a émis du bout des lèvres dans des lettres à ses proches. Le jeu de dissimulation et les ambiguïtés du discours étaient en cela un moyen efficace pour éluder toute responsabilité ou tout engagement. La portée de la réflexion sur la langue devenait le support d'un fantasme de la transfiguration, et permettait d'autre part de conforter le lecteur dans l'idée d'un homme qui s'était amendé et avait renié une idéologie qu'il avait autrefois servie.

Les jeux de masques: les divers outils grammaticaux et narratifs qui dissimulent le 'je'

Cioran adopte pour se peindre plusieurs formes grammaticales. Le 'je' apparaît ici et là dans des formules telles que « Je vis dans l'attente de l'Idée, je la pressens, la cerne, m'en saisis –et ne puis la formuler » (*PD 666*). L'auteur préfère dans l'ensemble se désigner grâce à d'autres pronoms personnels: le 'on' et le 'nous' ainsi dans cette phrase « Chacun de nous est né avec une dose de pureté, prédestinée à être corrompue par le commerce avec les hommes, par ce péché contre la solitude » (*PD 593*). L'essayiste emploie encore le 'il' derrière lequel parle le 'je' qui rappelle les autobiographies à la troisième personne: « Il se rappelle être né quelque part, avoir cru aux erreurs natales, proposé des principes et prôné des bêtises enflammées. Il en rougit... » (*PD 635*). Nous trouvons également des tournures de phrases impersonnelles à la troisième personne telle que « L'homme idéalement lucide, donc idéalement normal ne devrait avoir aucun recours en dehors du rien qui est en lui » (*PD 584*). Ces tournures

⁹⁶ Cité par Jean-Bertrand Pontalis, "Derniers, premiers mots", in *L'Autobiographie, VIèmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, op.cit., p.57.

sont majoritaires. Derrière la troisième personne du singulier, ou la première personne du pluriel, c'est toujours le 'je' qui s'exprime. Une telle assertion « le pluriel implicite du 'on' et le pluriel avoué du 'nous' constituent le refuge confortable de l'existence fausse » (PD 595) laisse penser que le philosophe a délibérément jonglé avec les masques grammaticaux dans une oeuvre en forme d'autoportrait qui ne se présente jamais ouvertement comme telle.

Outre l'utilisation des pronoms personnels, il y a d'autres manières plus subtiles de s'écrire. La plus complexe réside dans les portraits d'auteurs. Cioran décrit l'autre en s'écrivant soi-même. L'exemple le plus frappant est peut-être le texte de 1957 sur Joseph de Maistre qui porte en sous-titre: *Essai sur la pensée réactionnaire*. On découvre un portrait de Joseph de Maistre qui est resté vivant « par le côté odieux de ses doctrines » (EA 1519). Monstrueux penseur qui fascine Cioran, par son côté excessif, ses débordements, son mysticisme, ses extases. Il fut l'auteur d'une violente attaque contre Port Royal et les Jansénistes, attaque qui rappelle celle de Cioran contre les Juifs dans le chapitre IV de *La Transfiguration de la Roumanie*. « Les luthériens, les calvinistes, les jansénistes, n'étaient à l'en croire, que des rebelles, des conspirateurs, des traîtres; il les honnit, et préconise, pour leur anéantissement, l'emploi de tous les moyens qui ne sont pas des 'crimes'. Ce dernier recours pourtant, à lire son apologie de l'Inquisition, nous avons bien l'impression qu'il n'y répugne pas » (EA 1549). Il semble que Cioran parle de lui tout en commentant les idées d'un autre. Les deux hommes ont en commun un goût certain pour la violence, et le même refus réactionnaire de toute avancée historique, de tout progrès. Ils ont « la haine du mouvement » et la hantise de la fatalité de la chute. Le lecteur découvre la même hostilité pour l'esprit des Lumières car selon les termes de Maistre derrière lesquels se lit Cioran: « Il faut absolument tuer l'esprit du XVIIIème siècle. » L'oeuvre de Cioran est animée par un esprit agressif et vengeur, celui-là même qui inspire Maistre: « L'agressivité est chez Maistre inspiration; l'hyperbole, science infuse » (EA 1527). Si l'oeuvre de Maistre est perclue de colère et d'invectives, les lettres qu'il adresse à ses proches sont en revanche dépourvues d'agressivité. « C'est qu'un penseur

met d'ordinaire sa folie dans ses oeuvres et conserve son bon sens pour ses rapports avec autrui » (EA 1521). L'auteur atténue en effet « les outrances de ses livres » (EA 1522) dans la correspondance avec ses proches. Cioran fit de même. Exilé, Joseph de Maistre-Cioran le furent aussi. Exil bénéfique car « son esprit y gagna, son style aussi » (EA 1522). Maistre est un excellent prosateur, attentif aux problèmes de langage, un 'grammairien' qui accorde une importance primordiale au style: « un tempérament épileptique entiché des futilités du verbe » (EA 1533). Enfin, Maistre-Cioran dont nous apprenons par ailleurs qu'il fut insomniaque et que l'outrance de ses propos s'explique par l'état d'exaltation et de fatigue dans lequel l'ont plongé ses nuits blanches, fut un homme qui n'hésita pas à se contredire et dont on ne sait jamais où il situe sa pensée: « Insurpassable, sa mauvaise foi participe du jeu ou de l'insanité » (EA 1550). Mais le panégyrique du penseur culmine dans les dernières pages du texte où Cioran se laisse emporter par son enthousiasme en cherchant à deviner « s'il n'y aurait pas une part d'humour dans tout ce déploiement de rage ». Voici la réponse qu'il apporte à la question: « Le plus simple serait d'admettre qu'il était sincère ; aussi bien ne décelons-nous dans sa vie la moindre trace de charlatanisme : la lucidité n'alla jamais chez lui jusqu'à l'imposture ou à la farce... C'est là l'unique défaillance de son sens de la démesure » (EA 1558).

Voici un autre exemple d'écriture indirecte. On le trouve dans *Ecartèlement*. Cioran commente l'attitude de Rancé qui fut un homme aux prises avec une angoisse existentielle. Elle ne lui laissa aucun répit et prisonnier des ombres de son passé, il continua d'entretenir avec elles un dialogue constant: « Victimes d'un double envoûtement, tiraillés entre deux vérités, condamnés à ne pouvoir choisir l'une pour regretter aussitôt l'autre, nous sommes trop clairvoyants pour n'être pas des dégonflés, revenus et de l'illusion et de l'absence d'illusion, en cela proches de Rancé qui, prisonnier de son passé, a consacré son existence d'ermite à polémiquer avec ceux qu'il avait quittés, avec les auteurs de libelles qui mettaient en doute la sincérité de sa conversion et le bien-fondé de ses entreprises, montrant par là qu'il était plus facile de réformer la Trappe que de s'abstraire du siècle »

(E 1415). La formulation même de la phrase confond les deux êtres : Cioran et Rancé, tous deux sont rongés par un règlement de compte avec eux-mêmes, avec leurs contemporains et avec les fantômes du passé.

Ces exemples d'écriture détournée sont nombreux. Les moyens de s'écrire chez Cioran sont multiples. « La vérité d'un moi complexe et finalement insaisissable, écrit Philippe Lejeune, on peut tenter de la saisir en jouant sur l'énonciation, en dissociant la première personne, en monnayant le 'je'. » Et citant Valéry, Philippe Lejeune ajoute encore: « Le moi se dit *moi*, ou *toi*, ou *il*. Il y a trois personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi: celle qui traite de Lui. »⁹⁷ Cioran, grand lecteur de Valéry, a su jouer de la même manière sur les pronoms personnels, les jeux de présence et d'absence. Les voies détournées des stratégies d'effacement et de recomposition propres aux autoportraits sont utilisées. Les auteurs d'autobiographies se réécrivent en effet à la lumière intermittente de la mémoire sélective car « le propre de l'autobiographie est moins la restitution historique du passé que la construction d'une image du passé pour expliquer le présent et éclairer l'avenir ». ⁹⁸ Cioran construit son personnage de la même manière en réorganisant la pensée. Au-delà de la stratégie des masques, le travail de reconstruction de soi passe par une écriture biaisée. Le philosophe emploie les formes grammaticales du 'je', du 'il', ainsi que la forme impersonnelle. L'on pourrait ajouter à ces manières de se dire tous les portraits de l'autre, que ce soit Rancé, Maistre, ou encore Nietzsche derrière lesquels se cache l'essayiste qui peut par le biais de cet artifice endosser la paternité de propos, si outranciers soient-ils, qu'on ne peut pas lui reprocher d'avoir tenus directement.

L'enfer du langage ou la double nullité du mot et du monde

La vie de Cioran fut vouée à l'imitation. Les vies des Saints étaient déjà des *Imitatio Christi*. Or chez Cioran la mystique paraît se cantonner au folklore.

⁹⁷ Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie ? », in *L'Autobiographie: VIèmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, op.cit.*, p. 83.

⁹⁸ *Ibid.*, p.89.

S'il s'inspire du modèle christique, loin de rechercher la vertu, puisqu'il est athée, il s'enorgueillit d'une souffrance qui fait de lui un élu et l'isole de la foule de ses contemporains. Il a la conviction qu'il est seul à avoir tout compris: « Mais depuis longtemps j'ai acquis la conviction (funeste?) que je suis le seul à avoir tout compris et que les autres sont voués tous à l'illusion. En dehors du Bouddha et de Pyrrhon, je ne vois partout que des naïfs, de pauvres naïfs brillants » (*Ca 603*). L'image qu'il a de lui-même oscille entre l'humiliation volontaire: "je suis un raté", (*Ca 600*) et l'orgueil démesuré: j'ai été choisi. La transfiguration en langue française devait lui permettre, selon son étrange logique, de laisser derrière lui une oeuvre éternelle tout comme la vie éternelle avait été promise au Christ lors de sa transfiguration.

Or loin d'être parvenu à se transfigurer, Cioran semble au contraire avoir construit son propre enfer à force de jeu de masques et de contradictions. « On est enfermé dans un cercle qu'on a soi-même tracé » (*Ent 23*), avoue-t-il. Cioran voulut non seulement se délivrer de son passé, mais aussi et de manière paradoxale, il voulut se délivrer de ce qui fut à l'origine de sa torture: le langage. Faute de l'avoir sauvé, il deviendra un quelconque outil d'expression auquel le philosophe ne croit plus tant il a joué avec les mots et travaillé à les mettre à distance: « Puisque ce sont les mots qui nous relient aux choses, on ne saurait se détacher de celles-ci sans rompre préalablement avec ceux-là » (*TE 937*). Cioran qui à la manière de Schopenhauer percevait le monde comme un mirage conclut à la « double nullité du mot et du monde » (*TE 937*). Quand le philosophe aborde la question du détachement,⁹⁹ loin d'être le détachement bienheureux de la mystique rhénane de Maître Eckhart, ou celui du bouddhisme zen, c'est surtout la dislocation volontaire qui frappe le lecteur. Il y a non seulement une distance entre l'homme et le monde, mais aussi entre le mot et la chose qu'il représente. Les mots sont des « charognes verbales » (*PD 597*). Chez

⁹⁹ Le terme détachement revêt chez Cioran plusieurs définitions: au sens religieux le détachement est celui prôné par Maître Eckhart dans l'un de ses textes principaux, *Du détachement*. Cioran se réfère également au détachement bouddhique qui implique la recherche du vide comme instrument de salut et la délivrance des attaches terrestres. C'est une expérience métaphysique influencée par les philosophies orientales et surtout par l'école de Madhyamika qui fait partie du bouddhisme tardif et qu'on situe au II^e siècle.

Cioran ils sont aussi désincarnés que des coquilles qui n'abritent plus la chair du sens. Le signifié flotte au-dessus du texte, sans ancrage dans le signifiant. La guerre entre soi et soi s'est étendue au langage. Les mots ne veulent rien dire. « Le vide que nous entrevoyons au fond des mots évoque celui que nous saisissons au fond des choses » (*TE 943*). Cette division atteint un paroxysme inquiétant dans la distance qu'on perçoit entre l'auteur et son propos: « Les mots me sont devenus tellement extérieurs qu'entrer en contact avec eux prend les proportions d'une prouesse. Nous n'avons plus rien à nous dire et si je m'en sers encore, c'est pour les dénoncer, tout en déplorant en secret une rupture toujours imminente » (*AA 1707*) écrit-il en 1987 dans son dernier texte: *Aveux et anathèmes*.

Le projet de Cioran réunit en lui une pléiade d'influences, de Nietzsche à Bataille, de Sartre à La Bruyère. Il considère en outre l'espace du texte comme un lieu de métamorphose, à mi-chemin entre le dessein de Montaigne et celui de Loyola. C'est un autoportrait doublé d'un exercice spirituel, nous l'avons vu. Mais si Montaigne était à la recherche d'une vérité même fuyante puisqu'elle n'est pas dans l'objet mais dans le sujet, donc susceptible de doute et de contradiction, la démarche franche de l'auteur des *Essais* ne joue ni avec le lecteur ni avec les mots. C'est en toute honnêteté que Montaigne entreprend son travail d'exploration du moi et du monde dans un pacte d'écriture qui est toujours respecté. Chez Cioran au contraire qui n'adopte aucun pacte, la démarche n'implique aucunement l'auteur et sa conscience. L'essayiste se tient à l'écart dans une attitude imitative, une posture, un rôle. L'oeuvre est moins un aveu qu'un moyen de s'auto-persuader, et nous comprenons mieux pourquoi le champ lexical mentionné p.27 et lié à la parodie était lourd de sens.¹⁰⁰ L'amendement n'est pas simultané à l'exercice d'écriture, il est repensé voire recomposé stylistiquement pour répondre au désir d'absolution de l'auteur par le lecteur. Le mot vérité ne représente rien. C'est un nom parmi d'autres: « Vérité: point

¹⁰⁰ Matéi Calinescu a étudié le double sens de l'oeuvre de Cioran dans son article, "How One Can Be What One Is? Rereading the Romanian and the French Cioran", *Salmagundi*, n.112, automne 1996, p.192-216.

de vocable plus creux » (*PD 724*). Nous retrouvons l'idée en 1956. « Nos doutes ne se définissent plus par rapport à nos certitudes, mais par rapport à d'autres doutes plus *consistants* qu'il s'agit de rendre un peu plus souples, un peu plus fragiles, comme si notre propos, insoucieux de l'établissement d'une vérité, fût de créer une hiérarchie des fictions, une échelle des erreurs. La 'vérité' nous en haïssons les limites, et tout ce qu'elle représente comme frein à nos caprices ou à notre quête du nouveau » (*TE 900*). Plutôt que d'aller vers un espace de clarté, l'espace de transparence de la langue française qui semble n'être qu'un artifice de rhétoricien, Cioran préfère créer une "hiérarchie des fictions". Il semble que ce ne soit pas la Vérité qu'il fuit mais sa vérité: « n'importe quoi sauf mes vérités! » (*TE 949*). Le scepticisme pyrrhonien adopté par l'essayiste prône l'absence de choix : le sceptique a l'art de réserver son jugement. Il hésite entre deux idées et conclut finalement à l'inutilité des deux. Or cette habileté argumentative, plutôt que d'être l'éloge du doute permanent, permet à Cioran de pervertir son discours en tenant plusieurs langages à la fois. L'assertion suivante date de 1949. « Nous mettons en question tout ce que nous aimions autrefois, et nous avons toujours raison et toujours tort; car tout est valable –et tout n'a aucune importance » (*PD 708*). Cette autre pensée de 1956 est très similaire: « Un minimum de sagesse nous obligerait à soutenir toutes les thèses en même temps, dans un éclectisme du sourire et de la destruction » (*SA 750*). Dire tout et son contraire est un paradoxe axiologique ainsi que l'a fait remarquer la critique, mais c'est également un art consommé de la dérobade. Michael Finkenthal ne s'y est pas trompé.¹⁰¹ Le procédé a permis à Cioran de s'exclure de l'histoire et de son histoire personnelle en rejetant l'idée de la responsabilité morale de l'écrivain qui lui répugne. Alors que toutes les

¹⁰¹ "Même si quelques volumes récemment réédités ont été vidés de leurs résidus antisémites et nationalistes (Cioran fut lui-même le censeur de quelques-unes de ces récentes éditions), l'on ne peut s'empêcher d'y lire des choses déplaisantes et embarrassantes (cela dépend du lecteur). Je ne peux faire taire ces échos; il serait difficile de le faire même si nous ne savions pas que quelques-unes de ces formules abstraites étaient utilisées *dans la vie* comme devises et comme hymnes par des meurtriers." "Even though some of the recently reedited volumes have been purged of the stongest anti-Semitic-nationalistic residuals (Cioran himself was the censor of some of these new editions), one can still read in them a few unpleasant or embarrassing (depending upon the reader) things. I cannot supress their echoes; it would be difficult to do so even if we did not

interviews relatées dans les *Entretiens* se déroulent sans heurts, celle que Cioran donna à Fritz J.Raddatz, journaliste au *Zeit*, est moins heureuse. Quand le journaliste attire le débat sur le terrain politique et fait remarquer quel « vide moral » (*Ent 180*) sous-tend la pensée de Cioran, la conversation prend un tour agressif.¹⁰² Publier, fait remarquer Fritz J.Raddatz, c'est influencer les lecteurs, c'est développer un enseignement qui peut être nuisible. Cioran se montre irascible et met fin à l'entretien après avoir avoué que: « Nous sommes tous là pour nous faire souffrir les uns les autres d'illusions sans fin » (*Ent 181*). Jeu, provocation, boutade, ironie: toute l'oeuvre de Cioran se résume ici. Il organise une vaste mise en scène du sens qui lui permet de se désengager de l'outrance de son propos. Il affirme à Fritz J.Raddatz que ses idées n'ont pas d'enjeu politique. Il est philosophe. Cioran n'oblige personne à le suivre, encore moins à le croire. Le lecteur est souvent tenté de lui suggérer d'arrêter de se jouer de lui, puisqu'au terme des deux mille pages, la confusion est telle que ses désirs de suicide sonnent faux et que ses souffrances paraissent douteuses. « La malhonnêteté d'un penseur se reconnaît à la somme d'idées *précises* qu'il avance » (*SA 756*). Si nous retournons la phrase, devons-nous en conclure que l'honnêteté d'un penseur se reconnaît à la somme d'idées *imprécises* qu'il avance? Il perce à la lecture des *Cahiers* que Cioran a été tragiquement conscient de l'échec qui le condamna à reproduire toutes les figures d'élection qu'il s'était fixées comme modèles: le philosophe existentiel, le Crucifié, le génie dément à l'imitation de Artaud ou de Nietzsche, le reclus à l'imitation de Céline. Cioran s'est condamné à rester en-deçà de sa vie dans un théâtre de l'imitation qui lui a dérobé le sens même de son existence.

La pensée schizophrène

La rupture d'avec son passé roumain et la distanciation de l'homme envers son propos ont été favorisées par la pratique aussi bien à l'écrit qu'à l'oral d'une langue étrangère. Cioran écrivait en français, et parlait en

know that some of these abstract phrases were used as mottos and hymns by *real-life* murderers." Michael Finkenthal in *The Temptations of E.Cioran*, *op.cit.*,p 50.

¹⁰² Entretien avec J.F.Raddatz, in *Entretiens*, p167-187, p.170.

français :« Reparer en roumain est pour moi une catastrophe linguistique. J'ai décroché de cette langue, j'ai lutté contre elle, et j'ai essayé –avec un certain succès- de briser tout lien affectif qui m'y attachait. Tous les progrès que j'ai pu faire en français sont dus à mon détachement d'elle » (Ca 515). Les errements passés, les textes fautifs, que ce soit *La Transfiguration de la Roumanie* ou les articles publiés dans les revues roumaines, Cioran les rejette et « l'exorcisme » ainsi que le nomme Michael Finkenthal est facilité par l'usage de la langue étrangère. « Renoncer à sa langue maternelle, dans laquelle la plupart de ces idées avaient été exprimées, et la remplacer par une langue qui était (organiquement) étrangère à lui, était l'une des tentatives d'exorcisme (mais pas d'expiation !) »¹⁰³ Ce sentiment d'aliénation provient du fait que la langue étrangère n'est pas entièrement habitée par celui qui la pratique. Pour Julia Kristeva elle est en effet “une langue artificielle”¹⁰⁴, une “prothèse”¹⁰⁵. Utiliser la langue de l'autre permet plus facilement à l'exilé de se dissocier de son propos.¹⁰⁶ Tout peut être dit en langue étrangère. Les mots sont interchangeable et n'adhèrent pas à leur signification. « L'étranger ne sait pas ce qu'il dit. Son inconscient n'habite pas sa pensée, aussi se contente-t-il de faire une re-production brillante de tout ce qu'il y a à apprendre, rarement une *innovation*. »¹⁰⁷ La distanciation chez Cioran se retrouve non seulement dans les principes de sa philosophie, puisque le monde est illusion, mais elle se retrouve aussi entre l'homme et son discours. Cioran confirme qu'adopter une langue étrangère a favorisé cette coupure: « Dans une langue d'emprunt on est *conscient* des mots, ils existent non en vous mais hors de vous. Cet intervalle entre vous-même et votre moyen d'expression explique pourquoi il est malaisé, voire impossible, d'être poète dans un autre idiome que le sien. Comment extraire une substance de mots qui ne sont pas enracinés en vous? Le nouveau venu vit

¹⁰³ « Renouncing the mother tongue, in which most of these ideas had been expressed, and replacing it with a language which was (organically) strange to him, was part of this attempt of exorcism (but not expiation !) », M. Fikenthal, *The Temptations of E.Cioran*, op.cit., p.25.

¹⁰⁴ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p.49.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.28.

¹⁰⁶ La dissociation n'a pas ici la même fonction que chez Makine que nous étudierons dans le chapitre III. Chez ce dernier la langue étrangère permet de garder un passé douloureux à distance.

¹⁰⁷ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, op.cit., p.49.

à la surface du verbe, il ne peut dans une langue tardivement apprise traduire cette agonie souterraine dont émane la poésie » (AA 1723). L'usage du français chez Cioran a servi de dialectique à l'idée du détachement, mais au-delà de ces artifices rhétoriques émerge un sous-discours de la dissociation, voire de la dislocation identitaire. Si l'adoption d'une langue étrangère a permis au philosophe de se persuader qu'il avait rompu avec son passé,¹⁰⁸ la rupture s'apparente souvent à la disjonction névrotique qui est présente dès 1956: « Qui renie sa langue, pour en adopter une autre, change d'identité, voire de déceptions. Héroïquement traître, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même » (TE 584). L'idée se retrouve dans *Aveux et anathèmes*, un texte de 1987: « Je suis distinct de toutes mes sensations. Je n'arrive pas à comprendre comment. Je n'arrive pas à comprendre *qui* les éprouve. Et d'ailleurs qui est ce *je* au début des trois propositions? » (AA 1645). La division de l'homme avec lui-même prend la forme d'un exil intérieur d'ordre pathologique qui paraît s'être aggravé avec les années. En effet après avoir été mis à distance et « exorcisé », le passé finit par être nié dans une stupéfiante formulation qui semble dire: cela n'a jamais existé. Nous en avons confirmation quand Cioran écrit dans les *Cahiers* à la date du premier janvier 1968: « Une chose dont on ne se souvient pas, c'est comme si elle n'avait jamais existé. Les trois quarts de mon passé m'échappent complètement ; les trois quarts de ma vie ne font plus partie de ma vie. D'un coup ce mot *oubli* auquel je n'ai jamais prêté grande attention m'apparaît intolérablement lourd de signification et de menace » (Ca 542). La disjonction ira même jusqu'à lui faire nier dans ses *Cahiers* l'idée de formation intellectuelle. Cioran nie l'influence qu'ont eu sur lui Schopenhauer ou Nietzsche. Il affirme que sa vision des choses précède sa connaissance: « Ma vision des choses précède ma formation intellectuelle » (Ca 57). N'est-ce pas une manière détournée de dire qu'il n'a été le disciple de personne, ni de Schopenhauer, ni de Mircea Eliade, ni de Corneliu Codreanu ? Le programme que Cioran s'était fixé, il l'a en effet

¹⁰⁸ Lettre du 7 février 1994 à son frère Aurel, publiée dans *Le Magazine littéraire*, décembre 1994, "En changeant d'idiome, j'ai rompu avec toute une partie de moi-même, en tout cas avec une époque de ma vie", cité par M.Dolle, "La représentation du français dans les écrits de Cioran", in *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, op.cit., p.140.

réalisé puisque tous ses textes sont la mise en scène verbale et la démonstration qu'il ne vient de nulle part et qu'il n'a subi aucune influence. Le propos ne persuade que son auteur et le lecteur mal averti.

Autobiographie et psychanalyse

André Keratson veut « envisager la création déracinée comme une expérimentation, dans et par le discours narratif, en vue d'imaginer des solutions aux conflits intimes qui se trouvent à l'origine même du déracinement ». ¹⁰⁹ La création littéraire chez les écrivains exilés réorganise dans un discours articulé le chaos de l'exil dont le propre est la confusion et "l'effacement des points de repère." ¹¹⁰ L'élaboration d'un univers littéraire propose une solution esthétique à la confusion intérieure d'un moi écartelé. Elle offre dans le meilleur des cas un terrain de résolution au conflit névrotique. Telle est bien la fonction première et avouée de l'écriture chez Cioran car il l'a dit maintes fois: « écrire, c'est se guérir » (*Ent 156*). L'emploi du français devait jouer ce rôle thérapeutique. Si l'usage d'une langue étrangère était pour Cioran un instrument de guérison, l'emploi du français a aussi ouvert une brèche fatale: à force de se distancier dans une langue qui n'était pas la sienne, de se nier, de se diviser, de jouer des masques, de jongler avec les idées, le philosophe finit par se diviser d'avec lui-même dans une pensée schizophrène qui frise l'incohérence, la "confusion mentale" (*AA 1717*) et parfois la folie d'un "moi désagrégé" (*AA 1706*). La scène du miroir déjà mentionnée est parlante. Cioran qui se regarde pour arranger son foulard ne se reconnaît pas. « Je ne savais pas qui j'étais ; car ce n'était pas moi. Cela dura un certain nombre de secondes » (*AA 1702*). On peut lire encore dans les *Cahiers*: « J'ai des accès de haine incroyable, d'une virulence à faire peur. Mais ils sont, ces accès, entièrement gratuits; ce qui révèle un vice de constitution, un dérangement profond de la machine. Je hais sans aucune nécessité, mais au fait s'agit-il de haine? N'est-ce pas

¹⁰⁹ André Keratson, "L'Avènement de notre modernité", in *Littérature et déracinement*, André Keratson et Jean Bessière, Université de Lille 3, Diffusion P.U.L., 1982, p.61.

¹¹⁰ André Keratson, *ibid.*, p.38.

plutôt un état durable de folie non déclarée? » (*Ca* 191). Cioran, maître de l'ironie sceptique, fut un homme "divisé d'avec soi" (*TE* 946), un homme écartelé. *Ecartèlement*, fut d'ailleurs le titre d'un texte de 1979. « Nos théories comme nos attitudes, c'est notre sarcasme qui leur donne vie. Et ce sarcasme, à la racine de notre vitalité, explique pourquoi nous avançons dissociés de nos pas » (*TE* 900). Parler de soi à la troisième personne relève du jeu intellectuel: le dédoublement est un thème puisque nous retrouvons les mêmes assertions dans des écrits de 1956 et dans des écrits de 1987. Et pourtant dès 1956, là où les critiques ont voulu voir des paradoxes, les signes d'une véritable schizophrénie percent: « Vivre et mourir à la troisième personne [...] m'exiler en moi, me dissocier de mon nom, pour toujours distraire de celui que je fus..., atteindre enfin -puisque la vie n'est supportable qu'à ce prix- la sagesse de la démence » (*PD* 723). Par une scission entre deux mois qu'il a voulu hostiles l'un à l'autre dans une haine de soi¹¹¹ qui a alimenté la division, il semble que Cioran soit parvenu à nier son impossible vérité que tout lui rappelait après-guerre. Loin d'avoir été le lieu de la réunion des inconciliables, l'écriture fut le lieu de la dislocation névrotique. La conséquence se traduit par un démantèlement de la psychée alimenté par un désir auto-destructeur, car la vie est pour Cioran: "un état de non-suicide" (*PD* 596). L'homme Cioran ne se supporte pas: « Je me hais: je suis homme; je me hais absolument: je suis absolument homme. Etre conscient, c'est être divisé d'avec soi, c'est se haïr » (*TE* 946). *Ecartèlement* est un texte où l'état de tension est poussé à son paroxysme. Il semble que l'écrivain soit acculé dans une impasse. Le livre est un aveu d'impuissance. Cioran explore la relation d'amour et de haine avec la langue française et en fait le procès. Mettre cette langue en accusation, c'est avouer l'échec de l'appareil à effacer la faute auquel l'essayiste avait cru en 1949, et qui s'avère n'être qu'une machine à torture qui divise l'être et le tourmente jusqu'à la folie. Il est au fond impossible de s'exprimer dans cette belle langue si transparente, si transparente qu'elle vous pointe du doigt. Il est surtout impossible de s'y abandonner. La langue fait sa police, et censure l'écrivain. La béatitude

¹¹¹ La haine de soi est le motif central du premier chapitre, *Penser contre soi*, de *La Tentation d'exister*, 1956.

promise lui sera toujours refusée. La “camisole” tient si bien le ça en laisse que certaines vérités n’ont pas de lieu pour se livrer. A vouloir vivre dans la transparence, Cioran s’est condamné à un insoluble dilemme: comment se cacher dans une maison de verre. Traqué par une langue qu’il trouve inquisitoire, Cioran prend conscience que le piège est à l’intérieur du langage. L’écriture fut une entreprise de “charlatanisme”: en cela Cioran a réussi (*PD 616*). Le philosophe ne s’en cache plus quand il écrit en 1987: «Le français: idiome idéal pour traduire délicatement des sentiments équivoques » (*AA 1722*). Le français ne pouvait toutefois exercer deux fonctions contradictoires: clarifier par le mensonge. N’ayant aucun espace pour libérer ses émotions et dire le refoulé qui cherche par tous les moyens à s’exprimer sans trouver de terrain d’expression, puisque le terrain est auto-censuré, l’auteur est face au mur. Plus la pensée est comprimée dans le cadre de la maxime, plus elle s’y sent à l’étroit. Alors la pensée fait éclater la langue, et c’est le cas chez Cioran. La maxime grossit jusqu’à briser le cadre trop limité du fragment: « Moins exigeant, car moins ramassé, le portrait est le plus souvent une maxime, délayée chez certains, étoffée chez d’autres; cependant il peut, à titre exceptionnel, prendre l’allure d’une maxime *éclatée*, évoquer l’infini par l’accumulation des traits et la volonté d’être exhaustif: nous assistons alors à un phénomène sans analogue, à un *cas*, celui d’un écrivain qui, à force de se sentir trop à l’étroit dans une langue, la dépasse et s’en évade –avec tous les mots qu’elle contient... Il les violente, les déracine, se les approprie, pour en faire ce que bon lui semble, sans aucune considération pour eux, ni pour le lecteur, auquel il inflige un inoubliable, un magnifique martyr » (*E 1418*). Commentant dans cette dernière citation le style de Saint-Simon dont Mme du Deffand disait qu’il était “abominable” (*E 1418*), Cioran parle bien évidemment de son propre style par un stratagème de commentaire indirect auquel il nous a habitués. Le cadre de la maxime canalise certes, mais en canalisant les émotions, la langue étouffe. Quand l’écrivain cherche une espace plus éclaté, il le trouve dans le fragment. La langue y est redondante, répétitive, pléthorique, nous pourrions donc croire qu’elle libère quelque vérité qui demanderait à s’exprimer, or si débraillée

soit-elle, elle n'aide pas leur auteur à s'y exprimer mieux, puisque le surmoi veille et censure.

Le projet autobiographique rejoint sur beaucoup de points la cure analytique. Chez Cioran il semble que le rôle de l'analysant ait été confié à la langue française afin qu'elle exerce une thérapie de la mémoire malade. Ainsi que l'explique Sophie de Mijolla-Mellor le discours des patients tourne souvent à vide. Ils récitent une légende qu'ils se sont forgée. Pour que la cure aboutisse, le psychiatre doit surprendre le patient par des vérités qu'il ne savait pas sur lui-même. « La perversion de la règle de l'association libre transformée en bavardage narratif peut, comme chacun sait, s'installer durablement dans la méconnaissance ou la provocation voire dans la revendication, comme me l'exprimait un jour une patiente d'avoir "le droit de dire ce que je veux et pas ce que je pense" ». ¹¹² Or la cure analytique implique que les associations libres d'idées, l'expression du refoulé et des non-dits se laissent entendre quand l'auto-censure exercée par le surmoi a cessé de faire barrage. Se laisser aller à exprimer ces zones d'ombre, Cioran se l'est interdit toute une vie. « J'écris une prose exsangue, ce n'est pas un langage direct. Je n'aurais jamais pu écrire un roman, ni quelque chose de vécu » (*Ent 184*). De crainte d'être amené à trop en dire, Cioran n'a justement pas choisi le genre romanesque qui laisse libre cours à l'imaginaire. Une phrase comme celle-ci est révélatrice: « on ne peut pas écrire en français de manière inconsciente » (*Ca 74*), suggère qu'on ne peut pas faire parler son inconscient en français. Une telle citation montre à quel point écrire en français suppose chez Cioran le fait d'être lucide. Or la langue quelle qu'elle soit, bienséante ou pléthorique, ne peut agir seule sur le sujet sans la participation active de ce dernier. L'écriture automatique de Breton et des Surréalistes nous a montré que la langue ne possédait aucunement une vie indépendante de l'auteur, c'est le degré l'implication morale de l'écrivain qui la transforme en espace de clarté ou de confusion. Cioran nous fait penser à la patiente de Sophie de Mijolla-Mellor citée plus haut: il dit ce qu'il

¹¹² Sophie de Mijolla-Mellor, "Survivre à son passé", in *L'Autobiographie, VIèmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, op.cit.*, p.110.

veut, mais pas ce qu'il pense dans un discours autopersuasif qui se lit aussi bien dans l'oeuvre que dans la rédaction des *Cahiers*. Le projet de transfiguration chez Cioran né d'un désir d'expier s'est donné sur un terrain où aucune résolution n'était possible car l'auteur s'y sent piégé. « L'écriture est une castration » (Ca 661), dira même l'essayiste. Dans les *Cahiers* l'auteur s'épuise dans une incessante colère contre le monde. Elle n'aboutit nulle part sinon à tourner en cage dans la pensée circulaire d'un enfer mental construit de toutes pièces. « La mission de tout un chacun est de mener à bien le mensonge qu'il incarne, de parvenir à n'être plus qu'une illusion épuisée » (AA 1662). L'entreprise d'histrionisme est réussie, le détachement moral voire l'indifférence à ses écrits et à ses actes a permis une revanche à rebours : « Il existe un indéniable plaisir à savoir que tout ce qu'on fait n'a aucune base réelle, que c'est tout un de commettre un acte ou de ne pas le commettre. [...] Nous mélangeons là des vérités pures et des vérités sordides, et cette mixture, honte du penseur, est la revanche du vivant » (AA 1659). Et une dernière pirouette pour perdre un peu plus son lecteur: « Il m'est impossible de savoir si je me prends ou non au sérieux. Le drame du détachement, c'est qu'on ne peut en mesurer le progrès. On avance dans un désert, et on ne sait jamais où on en est » (AA 1679). Grâce à la langue française le philosophe a élaboré sa plaidoirie de défense. Il a également mis en dialectique et avoué sans le vouloir la division névrotique de son être. Ainsi l'oeuvre peut se lire comme un travail d'exploration et de dévoilement empêché. Ce moyen et ce lieu de l'évolution, ce laboratoire de l'âme qu'est sensé être l'espace-même de l'oeuvre ne pouvait jamais comme chez Montaigne prétendre à aucune vérité puisque les règles en étaient faussées dès le départ. L'oeuvre de Cioran voudrait être une exploration de la vérité du moi, et pourtant jamais l'auteur ne put accéder à cette vérité à cause de la nature-même de son être.

La contradiction ou l'impossible transfiguration

En 1995 Gallimard reunit sous le titre *Entretiens*, des interviews pour des journaux étrangers réalisés par Cioran entre 70 et 94. « Je ne donne pas

d'interviews en France » (*Ent 182*), précise le philosophe. Ce qui frappe et séduit à la lecture des *Entretiens* c'est la bonhomie et l'humour décapant du philosophe: « Je suis en société l'homme le plus joyeux que l'on puisse imaginer » (*Ent 136*). En mettant en avant son humilité d'étranger, et en avouant son complexe d'infériorité, l'essayiste sollicite la sympathie d'un interlocuteur qui considèrera à juste titre que pour un "métèque", il a fort bien réussi dans sa tentative. Cioran se montre modeste: « J'essaie de parler de ce que j'ai vécu, de mes expériences personnelles, et j'ai renoncé à faire une oeuvre » (*Ent 103*). Ses formules judicieuses emportent l'approbation du lecteur. Le délire et l'agressivité des textes ont été abandonnés. Les excès de langage sont minimisés: « De toutes façons, tout ce que j'écris, c'était légèrement agressif, il ne faut pas l'oublier. Et j'essaie autant que possible d'atténuer un peu ça » (*Ent 46*). Cioran revient souvent sur la découverte miraculeuse de la langue française, car c'est le passage en langue française qui l'a guéri: « Je considérais, et je considère encore l'acte d'écrire comme une sorte de thérapeutique. [...] Alors on peut dire, mais pourquoi publier? Je continue: le fait de publier est très important aussi, contrairement à ce qu'on pense. Pourquoi? Parce que, une fois le livre paru, les choses que vous avez exprimées vous deviennent extérieures, pas totalement, mais en partie. Donc l'allègement escompté est encore plus grand. [...] Le fait de parler, ça vous libère. Le fait d'écrire, c'est la même chose". [...] Je suis absolument persuadé que si je n'avais pas écrit, je me serais suicidé. J'en suis absolument sûr. Mais j'ai projeté ces choses en dehors, j'ai expectoré » (*Ent 48*). Dans les *Entretiens* toute l'ambiguïté du rapport au français est passée sous silence et la langue française se pare d'aspects positifs : elle est la voie de la guérison, du salut et le moyen d'accéder à la béatitude. Cioran explique que l'aspect contradictoire de ses aphorismes ne lui pose aucun problème: « Si l'on produit des fragments on peut, en une même journée, dire une chose et son contraire » (*Ent 23*). Le philosophe est libre de dire ce qu'il veut, il n'est pas tenu à une règle de vérité: « Donc pour moi écrire, c'est dire ce que je veux. Quitte à me contredire, cela n'a aucune espèce d'importance » (*Ent 77*). L'important et le but finalement, c'est de vivre en paix avec ses propres contradictions, de les faire cohabiter: « C'est peut-être

en cela que consiste la sagesse; en définitive, les Orientaux –et tout particulièrement le zen- le savent, quand ils parlent de conciliation des opposés. Je crois qu’assumer les contradictions implique un commencement de connaissance » (*Ent 109*). Influencé par les philosophies orientales, Cioran affirme que la sagesse est le but principal de la vie, et il doit y avoir accord entre l’homme et la philosophie qu’il pratique. La philosophie hindoue exige cet accord puisque « le philosophe est tenu à pratiquer sa philosophie » (*Ent 79*). Et Cioran n’est pas un escroc puisqu’il met ses principes en action: « En Orient on ne peut pas imaginer les pères taoïstes comme des escrocs intellectuels ou des professeurs. Ce n’était pas un métier. Leur vie était indissolublement liée à leur pensée. [...] La philosophie devrait être une chose personnellement vécue, une expérience personnelle. [...] A beaucoup d’égards je me considère effectivement comme un philosophe de la rue » (*Ent 258*). La lecture des *Entretiens* nous montre en effet un homme en accord avec lui-même. Les journalistes qui l’interrogent sont sous le charme, à l’exception de Fritz J. Raddatz, et ils ne manquent pas de remarquer cette unité. Dès que la question du passé est abordée, la langue française sert d’écran. C’est grâce à elle que Cioran s’est libéré de son passé et a retrouvé la paix. « En changeant de langue, j’ai aussitôt liquidé le passé: j’ai changé complètement de vie » (*Ent 29*). « Ecrire dans une langue étrangère, dit-il encore, est une émancipation. C’est se libérer de son propre passé » (*Ent 144*). Et puisque Cioran l’exilé, a adopté le statut métaphysique d’un homme “juridiquement apatride” (*Ent 133*), à quoi bon reparler du passé?

Et pourtant à ceux qui l’ont connu, Cioran était l’incarnation même de l’homme ambigu. Jeni Acterian ayant rencontré Cioran à Bucarest en décembre 1940 note dans son *Journal* qu’il est “charmant”.¹¹³ Paul Celan au contraire n’a pas manqué en le revoyant de retrouver son aspect “inchangé, pas clair, menteur, suspect”.¹¹⁴ Il rompra toute relation avec lui après avoir

¹¹³ Jeni Acterian, *Journal 1932-1949*, Bucarest, Humanitas, cité par A.Laignel-Lavastine in *Eliade, Cioran Ionesco: l’oubli du fascisme, op.cit.*, p.338.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.480.

appris ses positions antisémites. A l'instar de Nietzsche qui se plaçait par-delà le bien et le mal, c'est-à-dire au-delà de toute catégorie morale, Cioran avait imaginé pour lui-même cette épitaphe « Antérieur au bien et au mal, il ne fit pâtir âme qui vive » (PD 712). Il est devenu "le faux-vivant" (PD 675) qu'il voulait être, à savoir le fantôme, l'être sans présence et sans réalité qui énonce clairement ses principes dès 1949 dans le *Précis de décomposition*: « Figurer dans tous les registres, mais sans résidence dans le temps, sauver la face alors qu'il serait impérieux de la perdre. [...] Celui qui méprise tout doit assumer un air de dignité parfaite, induire en erreur les autres et jusqu'à soi-même: il accomplira ainsi plus aisément sa tâche de *faux-vivant* » (PD 675). En se rangeant du côté des moralistes du XVIIIème siècle, en se tenant à une langue classique aussi codifiée qu'une citadelle imprenable, en laissant endosser aux autres auteurs les débordements réactionnaires qu'il commente avec enthousiasme, mais qui ne sont pas les siens, Cioran dissimule l'autoportrait derrière lequel on aurait pu le découvrir et échappe par là même à l'accusation de reconstitution identitaire. En devenant un être de langage, Cioran peut ainsi par-delà le bien et le mal désengager sa responsabilité d'intellectuel et exprimer les excès de sa pensée par la voix d'autrui.

Nous sommes au final confrontés à un homme on ne peut plus équivoque. Cioran affirme qu'il mène une vie simple de privation et qu'il refuse les honneurs et les prix littéraires par respect pour ses principes.¹¹⁵ N'a-t-il pas au fond vécu dans l'obscurité de crainte d'attirer l'attention sur lui en souhaitant se faire oublier? Cioran dit que la langue française est claire et transparente. Cioran n'a-t-il pas utilisé l'argument qu'on ne pouvait être accusé d'imposture dans une telle langue? Cioran dit que l'écriture est son destin, son pays, et qu'il est apatride. Le changement de langue ne lui offrait-il pas en vérité la possibilité de faire peau neuve et de faire oublier son passé grâce au passage au français? Cioran dit qu'écrire en français l'a guéri de sa

¹¹⁵ Les prix littéraires qui lui sont décernés: Rivarol, Sainte-Beuve, Combat, Nimier –parfois substantiels, se voient tout à tour refusés à l'exception du premier", Gabriel Liiceanu, *Itinéraires d'une vie, op.cit.*, p.70.

neurasthénie et que la langue agit comme une camisole de force et une thérapeutique. Mais n'était-ce pas une manière de tenir ses émotions en laisse et de ne jamais se laisser aller à trop en dire? Cioran affirme qu'écrire en français fut une forme d'ascèse, d'expiation, et qu'il a expié. Il y a surtout chez cet auteur un déni du passé. Il semble nous dire: on fait beaucoup de bruit pour rien, puisque tout ça n'a jamais existé. La pensée schizophrène renforce d'ailleurs l'idée: je suis deux, je n'ai plus rien à voir avec celui que je fus. Cioran dit qu'agir est une faute, écrire des livres est une faute. L'oeuvre tourne en fait autour d'une seule obsession: le péché originel. Tout est faute. Mais nous sommes pris dans le mouvement de la chute. La faute est extérieure à l'homme et nous y succombons. Nous avons été créés par un mauvais démiurge. Nous n'y pouvons rien. L'homme n'est donc pas responsable de ses actes. Devons-nous en conclure selon cette logique imparable que Cioran ne s'estimait pas responsable de ses actes? Mircea Eliade qui à l'exemple de Cioran s'était engagé politiquement en faveur de l'extrême droite roumaine écrit dans son journal rédigé au Portugal qu'il parviendra à "pénétrer" les institutions académiques occidentales. Persuadé que son passé et son appartenance à la Garde de fer sera oublié, il s'imagine pouvoir faire carrière tout en dérobant la vérité sur sa période roumaine. Pour ce faire il s'imagine tel Ulysse à bord de son "Cheval de Troie"¹¹⁶, Ulysse qui entre caché en citadelle ennemie. Ionesco connaissait le projet d'Eliade, et c'est en ces termes qu'il le condamne dans une lettre à T.Vianu du 20 février 1943: « J'ai quand même du mal à croire que les universitaires de l'Ouest se montreront idiots au point d'introduire dans leur propre cité le cheval de Troie de la préhistoire permanente et d'ouvrir la porte à ceux qui s'en prennent aux fondements mêmes de la "civilisation", quelle que soit la lumière obscure que diffusent leurs thèses. »¹¹⁷ Insidieusement, Cioran est parvenu à ses fins de la même manière. L'avancée dans le cheval de Troie de la langue française s'est déroulée sans heurts. Le projet initial

¹¹⁶ A.Laignel-Lavastine, *Eliade, Ciora, Ionesco: l'oubli du fascisme, op.cit.*, p.410.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 411.

développé dès 1949 a été conduit à bon terme. Il est considéré comme un grand prosateur et admiré pour sa pensée. La France qui aime le beau langage et l'art de la rhétorique est restée dans l'ensemble sous le charme du penseur crépusculaire.¹¹⁸

Cioran fut-il ou non un imposteur ? Que penser lorsqu'il écrit que « tout est bluff » (AA 1708) ? Patrice Bollon qui a cultivé une longue amitié avec l'essayiste, reconnaît que malgré son intelligence, malgré sa lucidité, toute une partie de sa démarche semble lui avoir échappé. Cioran a-t-il agi de manière consciente ? Comprenait-il que sa faute refoulée était la pierre de touche à partir de laquelle s'est élaborée sa pensée à rebours ? « Cioran a vécu pendant très longtemps dans une quasi-inconscience de la portée de son errement et des liens que celui-ci entretenait avec son oeuvre en train de se bâtir. »¹¹⁹ Imposteur: le mot revient si souvent dans l'oeuvre ainsi que dans ses *Cahiers*. A la date du 13 février 1969, il écrit: « Ce siècle –sous l'influence de la critique historique du siècle dernier, de la manie biographique de la psychanalyse, de l'obsession du 'secret' - s'emploie avec acharnement à 'démasquer' tout le monde. Mais on 'démasque' un imposteur, on ne démasque pas quelqu'un qui n'a jamais prétendu être autre chose qu'il était. Mais justement on ne conçoit plus cette intégrité ni d'ailleurs cette conformité à soi-même. Et peut-être ce genre de fidélité n'est-elle effectivement plus possible » (Ca 691). Le passé est souvent évoqué et il est évoqué sous différentes formes. Parfois Cioran l'envoie au diable: « Visites, visites. On me dévore, on me vampirise. [...] Mes compatriotes me tirent en arrière, me ramènent à mes origines, à tout ce à quoi je n'ai cessé de tourner le dos. Je ne veux plus me souvenir de rien. Au diable mon passé, mon enfance et tout le reste! On n'échappe pas à ce qu'on a voulu fuir. Je suis poursuivi par des fantômes; mal exorcisés, de mes premières années » (Ca 508). Parfois il lui pèse: « Je n'ai que faire de mon passé; je ne vois pas

¹¹⁸ Beaucoup de chercheurs ne soutiennent pas cette thèse: aux Etats-Unis Michel Finkenthal, William Kublack, Matéi Calinescu, Vladimir Tismaneanu, en Roumanie Marta Pétru et en France Alexandra Laignel-Lavastine, Patrice Bollon, Pierre-Yves Boisseau.

¹¹⁹ Patrice Bollon, *Cioran l'hérétique*, op.cit., p.273.

comment je pourrais l'exploiter intellectuellement ni d'ailleurs littérairement: il ne me sert à rien, il me *gêne* seulement. Et il me gênera de plus en plus, car il ne cesse d'affirmer ses droits à la vie, à la *re-vie* plutôt " (Ca 515).

Le philosophe charmeur que le lecteur découvre dans les *Entretiens* qui menait une existence harmonieuse est bien différent de l'être tourmenté qui écrit: « Ce n'est pas le respect de la postérité, ni bien entendu, du présent, qu'il faut chercher, mais le respect qu'on a de soi-même, c'est cela qui importe: *être en règle avec soi*. Tout est là. Et c'est parce que je n'y suis pas parvenu que je suis en porte à faux partout et toujours » (Ca 596). Il serait abusif de trancher et de faire pencher la balance dans un sens ou dans l'autre. Les époques politiquement troubles, les engagements, les enthousiasmes, les emportements, seuls peuvent les comprendre intimement ceux qui les ont vécus dans leur insaisissable complexité. Il semble essentiel toutefois de relire Cioran à la lumière de l'histoire sans jamais détacher le texte du terreau où il s'est nourri. Il faut lire Cioran comme il faut lire Nietzsche en questionnant le contexte dans lequel sont nées leurs oeuvres ainsi que le conseille Jacques Derrida: « Nécessité de lire Nietzsche en interrogeant sans cesse l'histoire de l'Occident, faute de quoi, surtout quand on prétend en finir avec de séculaires illusions, on ne fait que ruminer des idées reçues et l'on est "sans appel", "frappé par la sentence de l'histoire". »¹²⁰ Lire Cioran à la lumière de son passé roumain permet de comprendre mieux les raisons et les implications de sa traversée de la langue française.

*

¹²⁰ Jacques Derrida, *Eperons, Spurs, Nietzsche's Styles, Les styles de Nietzsche*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1978, p. 74.

*

Cioran a vécu dans la hantise de son passé, il a voulu s'en délivrer mais n'y est jamais parvenu. Il a choisi le lieu transparent d'une langue sur laquelle il a projeté fantasmes, amour et haine. La dissociation d'avec son ancien moi repose sur une reconstitution identitaire qui passe par un artifice rhétorique. Sous couvert d'expiation purificatrice, Cioran a donné en appât au public français qu'il voulait séduire l'idée qu'il avait changé et qu'il s'était amendé, or son travail montre qu'il s'est constitué en être de langage. Il n'y a aucune brisure entre un avant roumain et un après français, parce qu'il n'y a aucune prise en considération de la faute qui conduirait à l'expiation puis à l'éventuel rachat. Dans cette pensée schizophrène, nous découvrons des stratégies d'évitement et des moyens de dissimuler une pensée raciste, violente et réactionnaire sous des tournures de phrases équivoques. Bien que les aphorismes soient écrits dans l'intention de choquer, ils sont inquiétants. Le désengagement d'avec soi dans un exil linguistique qui coupa l'écrivain du monde et de lui-même l'a conduit à minimiser le passé. Il permet surtout d'oublier l'erreur, et de tourner autour d'elle sans jamais la verbaliser. La vision contradictoire du monde où beaucoup ont vu le grand art du paradoxe s'explique surtout par une attitude névrotique qui témoigne de la présence chez le philosophe de deux identités qui marchent dos à dos, et pourrait justifier l'idée que Cioran n'a pas toujours eu conscience de la gravité de ses engagements. Cioran finira par haïr son outil de travail à cause de la clarté inquisitoire qu'il lui prête et sera conduit au silence en 1992. La langue française ne lui a pas permis de s'exprimer comme il l'aurait voulu, donc de se libérer et de se débarrasser de son passé ainsi qu'il en avait le projet. Loin d'être l'expression d'une parole libératrice, la langue française est devenu un instrument de contrôle: « La prose vous interdit de vous épancher ou de vous lamenter: son abstraction conventionnelle y répugne. Elle exige d'autres vérités: contrôlables, déduites, mesurées » (PD 670). D'instrument de contrôle, elle est devenue instrument de torture puisque rien n'a pu être

dit et tout est resté refoulé. L'essayiste n'affronte pas sa zone d'ombre en adoptant le choc salutaire de la lucidité sartrienne telle qu'elle se trouve exprimée dans *La Nausée* par exemple, faute de mots pour la dire et faute de vouloir la dire. Si puissant soit l'outil du langage, la langue seule est impuissante à défaire le passé sans la participation du sujet. Il est impossible de se réinventer. Notre passé nous constitue: « On 'a' un passé comme on possède des titres ou un casier judiciaire. Toute manifestation de soi-même au présent s'en trouve obérée et préformée, qu'il s'agisse d'une compétence autrefois acquise et désormais oubliée ou d'une faute irrémédiable qui ne laisse au sujet d'autre choix que celui d'un changement d'identité jamais acquis définitivement ».¹²¹ La vie de Cioran est un vaste théâtre d'ombres. L'essayiste fut conscient de la réussite du personnage Emil Cioran, philosophe d'origine roumaine, prosateur en langue française. Or malgré ses efforts sa transsubstantiation par la langue française n'a jamais abouti. Pirouettes verbales, ironie, jeux de mots et jeux de masques laissent percer un discours équivoque. Celui qui adopta la technique du masque ou du cheval de Troie pour pénétrer un pays par sa langue est parvenu à ses fins. « Malheur au livre qu'on peut lire sans s'interroger tout le temps sur l'auteur » (AA 1491), écrit-il. Son oeuvre ambiguë conduit à se poser de multiples questions en effet. Conscience et vérité étaient des mots que Cioran n'aimait pas. Nous ne pouvons que regretter que l'intelligence stupéfiante du philosophe, et sa volonté farouche d'être transformé et racheté par la langue française, ne l'ait pas aidé à prendre conscience qu'il mettait son écriture au service d'une revanche forcenée contre un pays qu'il n'aimait pas particulièrement et contre une langue avec laquelle il n'avait aucune affinité profonde.

¹²¹ Sophie de Mijolla-Mellor, "Survivre à son passé", in *L'Autobiographie, VIèmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, op.cit., p.107.

Chapitre 2

La recherche de l'idiome idyllique chez Milan Kundera

Contrairement à Emil Cioran, Milan Kundera n'a jamais justifié son passage au français. Un jour, entre 1990 et 1995, il a décidé d'abandonner la langue tchèque. La suite est matière à conjectures. Il nous reste donc à tenter de comprendre l'énigme d'un des plus grands romanciers de notre époque qui a redonné un nouvel essor au genre romanesque et à la réflexion critique dans ses fictions ainsi que dans ses trois essais *L'Art du roman*, *Les Testaments trahis*, et *Le Rideau*. Mon travail s'appuiera sur le corpus traduit du tchèque. J'accorderai toutefois une place particulière aux trois derniers romans écrits en français, *La Lenteur*, *L'Identité* et *L'Ignorance*,¹²² dont l'étude permet de comprendre que du cycle tchèque au cycle français, le travail forme un tout qu'il convient d'étudier dans sa continuité. Si Kundera a brossé un portrait sans concession des générations embarquées pour le meilleur et pour le pire dans les idéologies d'après-guerre, il n'en a pas moins dressé dans son oeuvre en français un réquisitoire tout aussi mordant de la société occidentale. Afin de comprendre pourquoi Milan Kundera a abandonné sa langue d'origine, j'avancerai plusieurs hypothèses et ma lecture tout comme celle que j'ai faite de Cioran intégrera des paramètres historiques sans lesquels la complexité de la pensée du romancier ne saurait être comprise. Pour avoir adopté une nouvelle vision du roman qui correspond à une attitude et à une éthique très actuelle sans pour autant souscrire aux dictats de la mode, l'auteur souhaite-t-il se ranger dans une tradition européenne réactualisée? Si le passage au français fut initialement une manière de se réapproprier son univers et de retrouver le contrôle sur ses textes, l'abandon du tchèque n'est-il pas également le moyen de faire le deuil avec son passé et de poser un regard enfin libre sur les années noires ?

¹²² Publiés respectivement en 1995, 1997 et 2000.

Le contexte politique: introduction au travail de Milan Kundera

Après la libération de la Tchécoslovaquie en 1945, toute une génération éprise d'idéal va adhérer à l'idéologie communiste. Au chaos de la seconde guerre mondiale, s'oppose l'idéal marxiste de fraternité qui séduit à juste titre. L'enthousiasme gagne non seulement les pays qui ont bénéficié du soutien soviétique face à l'occupation nazie, mais aussi la France où le PC n'a jamais été aussi influent et puissant qu'après 1945. Les Russes sont les grands opposants à Hitler. Si le coup de Prague de février 1948 est applaudi, personne ne peut se douter du futur qui se profile. Après 1948, la Tchécoslovaquie devient une province de la Russie. Les attentes de toute une population sont trompées. Nul n'imaginait qu'après avoir été le grand allié et avoir gagné la confiance d'un pays, Staline deviendrait le grand ennemi et tiendrait ce même pays sous le joug d'un régime totalitaire. Après la mort de Staline en mars 1953 et le rapport Khrouchtchev qui lors du XXème congrès du parti communiste en 1956, révéla les sanglantes exactions de Staline, l'agitation gagne. En Tchécoslovaquie, la politique libérale du président Dubcek rejoint celle des démocraties occidentales. Le pays ayant décidé de se libérer de la domination russe, un très vigoureux mouvement de libération se développe au sein même du Parti Communiste Tchèque: la révolte atteint son apogée lors du printemps de Prague en 1968. Cette agitation sera écrasée par les troupes soviétiques aidées de leur alliés du pacte de Varsovie. Le pays est occupé militairement.¹²³

Ce n'est ni une erreur de jugement ni une trop grande naïveté qui a soulevé tant d'enthousiasme pour l'idéal communiste. Personne n'a douté un seul instant que la révolution marxiste allait dans le sens de l'Histoire: « Ceux qui pensent que les régimes communistes d'Europe centrale sont exclusivement la création de criminels laissent dans l'ombre une vérité fondamentale: les régimes criminels n'ont pas été façonnés par des criminels, mais par des enthousiastes convaincus d'avoir découvert l'unique voie du paradis » (*IL* 254). Kundera a choisi de traiter de la faillite des idéaux et des crimes du

¹²³ Cette période de gél néostalinien durera jusqu'à la fin de la guerre froide.

régime totalitaire non par la dénonciation, mais par l'ironie. Au lieu de faire un réquisitoire, à la manière de Soljenitsyne, contre les procès truqués,¹²⁴ les assassinats politiques, le chantage, les menaces, la peur, au lieu de rédiger un manifeste anti-communiste sur la perversité d'un régime fondé sur l'obéissance, la foi absolue dans le Parti, et l'éradication de l'esprit critique, l'auteur choisit la voie d'un genre non-dogmatique qui lui permet de comprendre l'aventure humaine au coeur même de sa complexité et de son ambiguïté. *La Plaisanterie* est un roman qui illustre parfaitement cette ambition et pourrait servir de motif emblématique pour présenter l'ensemble de l'oeuvre. L'argument en est simple. Ludvik Jahn, mathématicien, revient dans son village natal de Brno, le village natal de Kundera. Il veut se venger de Pavel Zemanek, ancien camarade et chef de section qui a autrefois fait voter son exclusion du Parti et qui a ruiné sa vie. Etre exclu du Parti était synonyme de mort sociale pour celui qui en était expulsé: interdiction de continuer ses études, interdiction d'exercer son métier, chantage, menaces de mort. La police secrète exerçait des pressions sur les dissidents et leurs proches: impossibilité de retrouver du travail, surveillance, incarcération, torture. Après son exclusion du parti, Ludvik doit purger une peine de deux ans de travaux forcés dans les mines d'Ostava. Pour se venger de Zemanek, Ludvik s'en prend à son épouse: Helena. Il la séduit. La farce fonctionne jusqu'au jour où tous les protagonistes se retrouvent à Brno pour commémorer La Chevauchée des Rois. Le lecteur attend une vengeance en bonne et due forme : le ratage est total. Ludvik réalise que Zemanek s'est séparé de son épouse et qu'il est plutôt heureux que son ancienne compagne ait retrouvé un partenaire. Zemanek, devenu entre-temps professeur d'université, parade au bras d'une de ses élèves que Ludvik lui envie immédiatement. Zemanek du reste lutte contre le pouvoir qu'il servait autrefois. Quant à Helena, lorsqu'elle réalise qu'elle a été trompée, elle tente de se suicider, mais de son suicide raté elle ne tirera aucune gloire, juste du ridicule après avoir confondu somnifères et laxatifs.

¹²⁴ La Tchécoslovaquie a connu entre autres l'affaire Slansky. En 1951 (Kundera avait alors vingt-deux ans) quatorze juifs sont accusés et condamnés pour certains à la peine de mort pour d'autres à la prison à vie après qu'on leur ait extorqué des aveux. L'affaire devint célèbre pour avoir été relatée par Arthur Gérard London dans son livre: *La Confession*.

Le ton est donné. L'ironie est plus efficace que les lamentations. Inutile de pleurer sur l'histoire, car l'histoire joue de mauvaises plaisanteries aux hommes, affirme Kundera. La plaisanterie pourrait être le titre de tous les romans de Kundera. Bien que leur argument principal soit toujours farcesque, la tragédie n'est jamais loin. Le rire cotoie les larmes y compris dans les trois romans rédigés en français. Alors qu'ils sont situés en France et dans un contexte apparemment étranger à l'histoire tchèque, ils en ont gardé l'esprit. Tragique et comique ne sont pas si éloignés l'un de l'autre ainsi que l'explique l'auteur: « La tradition très française du classicisme a divisé l'univers en deux hémisphères, celui du tragique et celui du comique. Cette division est artificielle et fautive. Pour moi, le tragique et le comique sont indissociablement liés. Le comique ne rend pas une situation plus agréable, supportable, tout au contraire. Découvrir le comique d'une situation ou d'un personnage, c'est ouvrir un abîme. »¹²⁵ L'invasion soviétique et la brutalité du régime stalinien ont volé les illusions d'une jeunesse éprise d'idéal, et par là même, elle leur a volé leur jeunesse. Espoirs déçus et existences brisées: l'oeuvre de Kundera retrace des histoires de vies dévastées. Il suffit de peu pour que les amis d'hier se transforment en ennemis. Il suffit de peu pour que la vie bascule. « Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens: l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire. Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des kilomètres, mais à peine par un millimètre » (LR 330). Celui qui parle ainsi est Jan dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Jan qui va passer la frontière et quitter son pays. Comme Jakub dans *La valse aux adieux*. Comme Kundera. Ce sont des êtres dont les vies ont basculé. Mais de l'histoire, des crimes, des procès truqués, du sang versé, des tragédies personnelles ou collectives, de cette "dépravation historique"¹²⁶ ainsi que la

¹²⁵ Entretien radiophonique avec N.Biron, Montréal, 1976, cité par Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995 pour la traduction française, p.125.

¹²⁶ Sylvie Richter, *Second adieu*, Paris, Gallimard, 1995 pour la traduction française, p.135.

nomme Sylvie Richterova, rien ne restera et tout sera oublié. Les sociétés judéo-chrétiennes vivent dans l'illusion de la rédemption et du pardon, c'est un leurre. Elle vivent dans l'illusion que la mémoire permettra aux hommes de tirer des leçons du passé et que le temps leur permettra de se racheter en réparant les fautes commises, à l'échelle personnelle ou historique. C'est encore un leurre. L'oubli seul tiendra lieu de pardon, affirme Kundera. L'oubli de tout. Les fautes commises restent des fautes gravées sans rédemption et sans pardon possible. « La plupart des gens s'adonnent au mirage d'une double croyance: ils croient à la *pérénité de la mémoire* (des hommes, des choses, des actes, des nations) et à la *possibilité de réparer* (des actes, des erreurs, des péchés, des torts). L'une est aussi fausse que l'autre. La vérité se situe juste à l'opposé: tout sera oublié et rien ne sera réparé. Le rôle de la réparation (et par la vengeance et par le pardon) sera tenu par l'oubli. Personne ne réparera les torts commis, mais tous les torts seront oubliés » (P 422). Ainsi Ludvik dans *La Plaisanterie* veut se venger, mais sa vengeance lui échappe. Zemanek a changé. Celui qui se retrouve à Brno en face de lui n'est plus celui qu'il a connu. Il a vieilli. Il est passé dans l'opposition politique. La triste ironie du roman prouve que le destin échappe à ceux qui croient le maîtriser. Les méchants deviennent les bons. Les bons deviennent les méchants. L'Histoire n'a pas de sens et l'existence est une sinistre farce dans un monde où « L'homme pense, Dieu rit » (AR 191).

*

Le long travail de retraduction

La destinée du roman phare de Kundera: *La Plaisanterie* que David Lodge décrit comme un « livre-culte »¹²⁷ acclamé en 1967 est une histoire à rebondissements. En 1968 lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie, le roman est « couvert d'injures au cours d'une longue campagne de presse, interdit ainsi que les autres livres (de Kundera) et retiré des bibliothèques publiques. »¹²⁸ L'auteur est privé de son poste d'enseignant à l'École des hautes études de cinématographie. Il devient un non-être dans son pays: son nom disparaît des registres, il commence l'existence d'un homme « rayé de l'histoire, des manuels de littérature et de l'annuaire du téléphone, d'un homme mort » (LR 73). A la même époque trois cents autres écrivains, sans compter des intellectuels, des poètes, des penseurs, des politiques subissent le même traitement. L'auteur de *La Plaisanterie* est victime de pressions: « La police secrète voulait nous affamer, nous réduire par la misère, nous restreindre à capituler et à nous rétracter publiquement » (LR 71). Bien qu'il soit devenu dissident dans son propre pays et interdit de publication, Kundera écrira encore deux romans en tchèque, pris dans l'impasse d'un écrivain opposant au régime qui n'a pas d'arène où se faire entendre. Et lorsqu'il rédige en 1972 *La Valse aux adieux* Kundera souhaite mettre un terme à sa carrière littéraire. Le titre en dit long: le texte est un épilogue. Le roman n'a rien de tragique, c'est un adieu aux idéaux de liberté et de tolérance auxquels Kundera et tant d'autres intellectuels ont cru. Lorsque le romancier se rémémore cette époque, il écrit: « J'ai vécu ce temps sans le goût amer d'un échec personnel, tellement l'adieu privé se confondait avec un autre, immense et qui me dépassait : face à l'éternité de la nuit russe, j'ai vécu à Prague la fin violente de la culture occidentale telle qu'elle avait été conçue à l'aube des Temps Modernes, fondés sur l'individu et sur sa raison, sur le pluralisme de la pensée et sur la tolérance. Dans un petit pays occidental, j'ai vécu la fin de l'Occident. C'était ça, le grand adieu » (JM 25).

¹²⁷ David Lodge, *After Bakhtine: Essays on Fiction and Criticism*, New York, Routledge, 1990, p.154.

¹²⁸ Note de l'auteur, mai 1985, postface à *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p.458.

Le destin de *La Plaisanterie* rebondira avec bonheur. En 1966 Antonin Liehm, l'un des intellectuels tchèques les plus cosmopolites, rédacteur en chef de la revue littéraire pragoise *Listy* avait apporté une copie à Aragon qui avait proposé le livre à Claude Gallimard. Le roman est publié en France en 1968 ainsi que *La Vie est ailleurs* et *La Valse aux adieux*. En 1975, ne voyant aucune autre issue que le départ, Milan Kundera s'exile volontairement en compagnie de son épouse, Véra: « Si je suis aujourd'hui en France, dit l'auteur, c'est grâce à (Claude Gallimard). Il m'encourageait à émigrer parce qu'il ne voyait aucun remède à mon adieu au roman qu'il ne voulait pas admettre.»¹²⁹ Kundera s'installe à Rennes avant de s'établir à Paris en 1978. Le gouvernement tchèque lui retire sa nationalité *in absentia*. Grâce aux encouragements de son éditeur, et après six ans de travail, *Le Livre du rire et de l'oubli* paraît en 1979, il est traduit du tchèque.

A la trahison politique allait s'en ajouter une seconde plus sournoise. Kundera découvre avec horreur que les traductions de ses romans sont à proprement parler des trahisons. Des passages considérés trop théoriques ont été supprimés, l'ordre des chapitres a été bouleversé. Les traducteurs ont en outre pris des libertés telles que le style d'origine a été profondément remanié. C'est lors d'une interview avec Alain Finkelkraut en 1979 que Kundera entend par hasard dans la bouche du journaliste que son style est « fleuri et baroque ».¹³⁰ Il constate en effet que ses traducteurs ont adapté son langage, embellissant ce qu'ils jugeaient pauvre, supprimant les répétitions. A propos de la première traduction de *La Plaisanterie* le traducteur a introduit « une centaine (oui !) de métaphores embellissantes (chez moi: le ciel était bleu, chez lui: sous un ciel de pervenche octobre hissait son pavois fastueux, chez moi: les arbres étaient colorés ; chez lui: aux arbres foisonnaient une polyphonie de tons [...] Alors que le narrateur, Ludvik, s'exprime « dans une langue sobre et précise » il devient sous la plume du traducteur « un cabotin affecté qui mélangeait argot, préciosités et

¹²⁹ *Entretien avec Antoine Gallimard: Bulletin Gallimard*, 447, mars-avril 2003.

¹³⁰ Note de l'auteur, postface à *La Plaisanterie*, *op.cit.*, p.459.

archaïsmes pour rendre à tout prix son discours amusant. »¹³¹ Le traducteur a surtout « suivi de façon démesurée la fameuse règle du ‘beau style’ qui interdit la répétition du même mot. » L’auteur rejette cette règle : « J’ai toujours exécré cette règle. La pensée qui se veut exacte ne peut jouer avec les synonymes. En outre la répétition donne à mon texte un rythme, une mélodie qui, dans la traduction, disparaissent complètement. »¹³² La tyrannie du beau style fait des ravages. Nous avons vu à quel point Cioran s’en servait de masque, lui qui avait perçu combien vouloir être maître en illusion passait d’abord par le respect de la langue académique au pays de Voltaire.¹³³ Nous verrons dans le chapitre suivant combien l’imitation de la langue ampoulée des Parnassiens chez Andreï Makine a influencé l’auteur au point de pervertir le style de ses premiers romans. La déception est d’autant plus grande pour Kundera que l’art de l’écrivain ne tient pas dans l’obéissance aux règles du bien écrire, mais dans son dépassement: « Tout auteur d’une certaine valeur transgresse le beau style et c’est dans cette transgression que se trouve l’originalité (et pourtant, la raison d’être) de son art » (*TT* 130). Kundera fait partie de cette catégorie d’auteur qui ne se plie pas aux règles académiques. De la même manière Jacques Derrida écrit dans l’intention de faire trembler le style. La langue française qu’il n’a jamais pu appeler sa « langue maternelle »¹³⁴ est la langue de l’autre. Son style, entre jeux de mots et innovations, joue et déconstruit. C’est une écriture hors-la-loi qui « fait arriver »¹³⁵ quelque chose à la langue: « Si, par exemple, je rêve d’écrire une anamnèse [...] je sais du même coup que je ne pourrai le faire qu’à frayer une voie impossible, à quitter la route, à m’évader, à me fausser compagnie à moi-même, à inventer une langue assez autre pour ne plus se laisser *réapproprier* dans les normes, le corps, la loi de la langue donnée –ni par la médiation de tous ces schèmes normatifs que sont les

¹³¹ *Ibid.*, p.460.

¹³² *Ibid.*, p. 460.

¹³³ De la même manière le style exceptionnel de Louis-Ferdinand Céline qui fut un grand innovateur en langue française fait oublier ses prises de position antisémites. Dans ces cas extrêmes, la critique dresse une cloison étanche entre l’auteur d’une part et le texte d’autre part.

¹³⁴ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l’autre*, Paris, Galilée, 1996, p.61.

¹³⁵ *Ibid.*, p.85.

programmes d'une grammaire, d'un lexique, d'une sémantique, d'une rhétorique, de genres de discours ou de formes littéraires, de stéréotypes ou de clichés culturels. »¹³⁶ Nous pourrions rapprocher ces tentatives de celle de Beckett ou de Ionesco qui ne firent jamais acte d'allégeance devant la langue académique et contribuèrent à déconstruire à leur manière, nommée absurde, une certaine idée du beau langage. Les innovations et les avancées sont souvent nées grâce à des auteurs qui ont abandonné leur langue d'origine et ne voient dans la langue de l'étranger qu'une grammaire sans règle et un terrain d'exploration hors-la-loi. Voir son style alourdi de métaphores pompeuses et lire ses romans dans une langue qui en trahit l'esprit fut un choc pour Kundera. Avec l'aide de Claude Courtot, il décide de retravailler pendant deux ans la version française de *La Plaisanterie*. Il consacra ainsi plusieurs années à retraduire ses livres. Ecrire en français pour Kundera est l'un des moyens de reconquérir le sens de son travail, une volonté de se réapproprier l'intégralité de son univers afin d'échapper à « l'autorité » (TT 132) des traducteurs. Les sept romans aujourd'hui parus en français portent le sceau de l'authenticité. Kundera considère le texte français comme le sien, et il laisse traduire ses romans aussi bien à partir du texte tchèque que du texte français. Cette période de travail et d'apprentissage de la langue étrangère a certainement permis au romancier de prendre conscience que l'acuité des traductions et le respect du sens sont primordiaux pour les auteurs exilés. Ayant perdu leur ancien lectorat, ils se trouvent pieds et poings liés aux traducteurs qui peuvent orienter le texte vers les pires contre-sens. La colère qu'exprime Kundera contre les traducteurs dans *L'Art du roman*¹³⁷ est compréhensible à cet égard, et la décision d'écrire en français est directement liée au sentiment d'avoir été réécrit et trahi. Le contre-sens avait d'abord été de l'ordre de l'interprétation du roman. En effet la préface d'Aragon avait donné une couleur politique au contenu de *La Plaisanterie* et le roman fut interprété unilatéralement comme un manifeste anti-communiste. La seconde trahison se situait au coeur même du travail : dans le langage.

¹³⁶ *Ibid.*, p.125.

¹³⁷ Cette réflexion occupe toute la quatrième partie, *Une phrase*.

Evolution de l'oeuvre du cycle tchèque au cycle français

Plusieurs critiques dont François Ricard et Kvetoslav Chvatik ont remarqué que le langage romanesque chez Kundera s'était simplifié à partir du *Livre du Rire et de l'Oubli*. Kvetoslav Chvatik l'explique par le fait que « Kundera s'est mis à écrire pour ses traducteurs, sachant bien que ses romans n'atteindraient le lecteur tchèque que très difficilement et à de très faibles tirages ». ¹³⁸ J'ajouterai que cette simplification, si elle vise à aider les traducteurs, participe surtout d'un mouvement de dépouillement du style romanesque aussi bien dans la construction d'ensemble que dans les choix stylistiques qui conduira à la décision finale d'abandonner le tchèque. Kundera est passé d'un mode d'expression poétique à un style anti-lyrique. L'évolution s'est faite par étapes et reflète sa prise de conscience politique.

Avant 1967 Kundera tout comme Cioran était un auteur important et influent dans son pays. Le corpus en langue tchèque n'a jamais été traduit. Tout ce que Kundera a écrit avant: *Risibles Amours*, un recueil de nouvelles de 1968, il le rejette aujourd'hui. Par un droit de regard sans concession il revendique le droit de pouvoir cacher, et se cacher: dans *Les Testaments Trahis* un homme fait les cent pas chez lui tandis qu'un inconnu l'observe d'une autre fenêtre (TT 308). L'homme tire le rideau, en cela il se dissimule aux regards indiscrets. C'est son droit. La problématique de Kundera repose sur la liberté essentielle de pouvoir tirer le rideau. La revendication de cet espace privé est à replacer dans la lumière politique qui éclaire aussi bien le passé que le présent de l'auteur. En Tchécoslovaquie le régime totalitaire se méfiait de toute forme de dissimulation. Il imposait à ses membres la transparence entre vie privée et vie publique: porter un masque et avoir deux visages était le crime bourgeois par excellence, celui qui ruina la vie de Ludvik. Ses camarades lui reprochent d'avoir deux visages: « Nous savons, disent-ils, que tu as deux visages, un pour le Parti et un second pour les autres » (P 61). Par des confessions ouvertes lors de leurs réunions les membres d'une cellule avouaient publiquement leurs crimes: double-pensée, attitude

¹³⁸ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op.cit., p.130.

contraire à la ligne du parti, critiques, dissimulation. Ces réunions avaient en outre pour but de réaffirmer la foi absolue de ses membres dans le Parti. Les comités de rues se chargeaient de juger des affaires privées et traitaient par exemple des infidélités dans les couples, si bien que le droit de regard exerçait son pouvoir sur la scène politique aussi bien que dans la sphère intime. Cet œil qui fouille dans les vies, c'est celui qui regarde indiscretement par la fenêtre. Le totalitarisme a interdit le droit au secret. Kundera réaffirme ce droit. Si Kundera tire le rideau sur les événements antérieurs à 1967 d'autre part et refuse que ses écrits soient traduits du tchèque, c'est pour effacer et oublier son enthousiasme pour le marxisme qui lui fit écrire des poèmes et des pièces de théâtre engagé.¹³⁹ En 1945 il publie des traductions de Maïakovsky. Son premier livre de poèmes lyriques sort en 1953. Même si dans ses premiers poèmes, Kundera tente d'éviter le ton de la littérature de propagande, le point de vue est incontestablement marxiste ainsi que le fait remarquer Jan Culik. « Dans tout le travail qui a été écrit avant de quitter la Tchécoslovaquie, Kundera est fermement enraciné dans son environnement natal. Dans *Un Homme, un vaste jardin* le régime communiste en Tchécoslovaquie est pour Kundera le garant de toutes les valeurs associées avec la terre natale: tout ce qui est confortable et

¹³⁹ Dans une interview avec Philip Roth qui fit découvrir Kundera aux Etats-Unis, ce dernier déclare: « Ils m'ont chassé de l'université. J'ai vécu avec des ouvriers. A cette époque, je jouais de la trompette avec un orchestre de jazz dans les cabarets des petites villes. Je jouais du piano et de la trompette. Puis j'ai écrit de la poésie. Je peignais. Cela n'avait aucun intérêt. Le premier travail qui vaille la peine d'être mentionné c'est une nouvelle écrite quand j'avais trente ans, la première nouvelle de *Risibles amours*. C'est à cette époque que ma vie d'écrivain a commencé. J'ai passé la moitié de ma vie comme un intellectuel tchèque relativement inconnu. » : « They expelled me from University. I lived among workmen. At that time, I played the trumpet in a jazzband in small-town cabarets. I played the piano and the trumpet. Then I wrote poetry. I painted. It was all nonsense. My first work which is worthwhile mentioning is a short story, written when I was thirty, the first story in the book *Laughable Loves*. This is when my life as a writer began. I had spent half of my life as a relatively unknown Czech intellectual », Jan Culik, Université de Glasgow, 2000, p.6. Aucune biographie de Kundera n'a été publiée jusqu'à ce jour. Des informations sur son passé tchèque ont cependant été réunies par Dr Jan Culik à l'adresse suivante: <http://www2.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Kundera.htm>. Selon Milan Jungman, cité par Culik, l'auto-portrait a tellement été retouché qu'il eut peine à reconnaître dans cette confession celui qu'il connaissait comme un auteur influent en Tchécoslovaquie dont les écrits et les idées particulièrement le discours qu'il donna en 1967 lors du quatrième Congrès des écrivains tchèques, furent à l'origine de la scission entre l'union des écrivains tchèques et le Parti communiste.

rassurant. »¹⁴⁰ Son hommage à Julius Fucik, le héros de la résistance communiste contre l'occupation nazie fut certainement un travail de commande. Cette ode se plie aux mots d'ordre du réalisme socialiste. *Monologues* en 1957, est une collection de poèmes. En 1962, une pièce de théâtre *Les Propriétaires des clefs* est représentée avec succès au Théâtre National de Prague. En 1960 sort un essai important: *L'Art du roman*, travail précurseur du reste de l'oeuvre, dont l'auteur refuse la paternité aujourd'hui. Kundera y exprime son admiration pour le grand romancier d'avant-garde Vladislava Vancury qui influença son travail. En analysant le style de Vancury, Kundera découvre l'idée de la narration subjective qu'il reprendra à son compte: le narrateur qui est aussi philosophe commente le récit au fur et à mesure qu'il l'écrit. C'est une étape essentielle dans l'évolution de l'auteur car il se débarrasse du lyrisme, des descriptions, de la psychologie des personnages, et comprend qu'un roman doit s'appuyer sur un conflit. En cela il rejoindra l'esthétique des romanciers du XVIIIème siècle. La prise de conscience politique et la trahison russe qui met fin à sa carrière littéraire en 1968 justifie que Kundera veuille donner à sa vie un nouveau départ.¹⁴¹ Il a trente-huit ans. Il s'est trompé. Curieusement le premier récit que Kundera mentionne comme le début de sa vie d'écrivain est *Risibles Amours*. Ces nouvelles n'ont aucune couleur politique: elles mettent en place des thèmes que le romancier développera par la suite dans tous ses romans: la relation amoureuse et la sexualité sont des outils d'exploration du monde et de l'âme humaine. La coupure d'avec le passé prend chez Kundera la même forme que chez Cioran. A l'exil géographique s'ajoute à plus long terme l'exil linguistique et métaphysique. L'auteur décide de rompre avec son passé et de rompre en cela avec une part de lui-même. Tout un corpus de textes écrits en langue étrangère reste toujours inaccessible et semble dire qu'il y

¹⁴⁰ « In all his work written before leaving Czechoslovakia, Kundera is firmly rooted in his home environment. In *Man, A Wide Garden*, the communist regime in Czechoslovakia is for Kundera a guarantor of all the values associated with his home: of everything that is cosy and reassuring », Jan Culik, *op.cit.*, p.3.

¹⁴¹ La relation de Kundera avec le parti communiste n'a toutefois pas été sans nuages. Il y entre en 1948 à l'âge de dix-neuf ans. Il est exclu une première fois en 1950. A nouveau admis dans ses rangs, il en sera expulsé une seconde fois en 1970 pour ses activités contraires au Parti.

aurait un avant et un après de l'auteur. Kundera a cru à la révolution marxiste. Il y a cru sans écrire une seule ligne critique pendant dix-huit ans. Le changement d'idiome participera de cet oubli: il tient du désir de prendre un virage à angle droit et de la volonté de renaître dans un autre pays puis dans une autre langue.

Des poèmes de jeunesse à *Risibles Amours*, l'on assiste chez Kundera à un changement capital dans l'esthétique qui reflète le cheminement personnel: il est passé de la poésie à la prose. Ce passage est largement commenté dans *La Vie est Ailleurs*. Ce texte, le premier à avoir été écrit dans la dissidence, n'est pas un manifeste politique comme on pourrait s'y attendre. Il traite du langage et de ses dérives vers le lyrisme. Le piège serait donc moins dans l'engouement politique que dans le langage qui le véhicule. Bien des poètes se sont mis au service de buts révolutionnaires. « L'Europe d'après-guerre, ainsi que l'écrit Kvetoslav Chvatik, voit fleurir toute une série de poètes (Maïakovski, Brecht, Nezval) qui trouvent dans la perspective révolutionnaire une nouvelle occasion –vraisemblablement la dernière- de libérer la poésie de son isolement social et d'en faire le langage des masses. L'attitude lyrique est liée en l'occurrence aux mythes de la révolution et de la jeunesse en tant que nouveaux départs. »¹⁴² Ainsi la révolution fait corps avec la poésie qui l'exprime. Malheureusement la poitrine gonflée de sentiments patriotiques, le poète « règn(e) avec le bourreau » (*VA 401*). Le lyrisme qui emporte l'âme et séduit l'oreille ne trouve nullement son inspiration dans la pensée rationnelle, mais dans la puissance émotive. Le genre lyrique convenait à ces périodes d'enthousiasme révolutionnaire où les meneurs en appelaient aussi bien à la foi collective des foules en liesse qu'aux sentiments exaltés d'un peuple prêt à croire aux idéaux humanitaires de fraternité. La foi patriotique et le sentiment national deviennent alors dangereux dans la mesure où ils aveuglent l'homme: « Les sentiments nationaux les plus nobles sont prêts à justifier les pires horreurs » (*JM 12*). Une société ne saurait vivre sans développer des sentiments de pitié, de soin et de respect d'autrui, mais la

¹⁴² Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op.cit., p. 101.

sensibilité une fois élevée au rang de valeur en soi est aussi nocive que la dictature, puisqu'elle devient une forme de dictature: « La sensibilité qui remplace la pensée rationnelle devient le fondement même du non-entendement et de l'intolérance; elle devient, comme l'a dit Carl Gustav Jung, la 'superstructure de la brutalité' » (*JM 12*). Dans *La Vie est ailleurs* Kundera brosse un portrait satirique des différents types de poètes. Il vise particulièrement Maïakovski qui chanta la Russie et devint « l'embellisseur des atrocités et leur 'servante au grand coeur' » (*TT 276*). Eluard « l'enfant chéri de Prague » (*LR 116*) n'est pas oublié. Il déclame « ses beaux vers sur la joie et la fraternité » (*LR115*), or malgré la beauté de sa poésie, malgré le contenu idéologique de son discours, Eluard refusa de défendre Kalandra, le poète surréaliste tchèque, qui sera pendu après avoir été accusé de trahison.

Le personnage du poète représenté sous les traits de Jaromil dans *La Vie est ailleurs*, s'il n'est pas le frère jumeau de Kundera, est assurément son « ego imaginaire » (*AR 17*) qui emprunte plus d'un trait à son créateur. Il est jeune, naïf et bon poète, tout comme le furent Maïakovski, Eluard et Kundera. « Jaromil (est) un poète authentique, une âme innocente » (*TT 277*). Mais par son immaturité et son manque de discernement, il devient « le serviteur exalté du régime stalinien » (*TT 277*), car il est soucieux de bien faire et d'être du bon côté de l'Histoire. Fidèle à sa ligne de conduite, il dénonce sa petite amie à la police secrète. Elle sera arrêtée, emprisonnée trois ans et passera aux yeux de sa famille pour celle qui a dénoncé son propre frère. Jaromil ne porte pourtant pas de masque: il est sincère, entier et enthousiaste. Il a foi dans la révolution marxiste et sa naïveté se transforme en monstruosité par absence de recul et d'esprit critique. Il agit pour le bien de son pays. Il ne fait rien de mal: « Le mur derrière lequel des hommes et des femmes étaient emprisonnés, était entièrement tapissé de vers et, devant ce mur, on dansait. Ah, non, pas une danse macabre. Ici l'innocence dansait ! L'innocence avec son sourire sanglant » (*VA 401*). Nous retrouvons le même jeune homme naïf et cruel sous les traits de Josef, le « morveux » (*Ig 81*) de *L'Ignorance*. Lorsqu'il retrouve un vieux journal intime que son père avait gardé, Josef se souvient de celui qu'il fut, un jeune

pédant qui s'enivrait de grands mots dont il ne connaissait pas le sens. Josef déchirera le cahier. Cet être-là, cet adolescent stupide, est un autre qui n'est pas lui. *La Vie est ailleurs* est une critique à peine déguisée de l'auteur par l'auteur. Celui qui a chanté la révolution est un ancien moi qui n'a plus rien à voir avec celui qui désormais regarde le passé avec le mépris offert par le recul du temps et qui observe avec horreur l'innocent-coupable qu'il a été.

Mensonge lyrique et vérité romanesque

Rejeter la forme poétique et ses métaphores embellissantes pour adopter la forme romanesque, c'est adopter un regard lucide sur le monde afin d'être capable de voir au-delà des apparences. Dans *Les Testaments trahis* Kundera commente cette période de changement qui lui fit découvrir et adhérer au genre romanesque: « Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. A jamais j'ai été vacciné contre les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'est un regard lucide et désabusé » (TT 189). Ce regard il va le trouver dans le « territoire romanesque désenchanté » (TT 191) qui offre un terrain d'analyse rationnel. La voie romanesque devient pour Kundera bien plus qu'un choix esthétique, c'est un acte politique de résistance à la pensée monolithique d'un régime totalitaire. C'est « une attitude, une sagesse, une position » (TT 189), et nous le verrons dans le cycle français, une éthique. Parce que le roman est souple et changeant, il est capable d'interroger le monde et les hommes, il expose la vie dans sa complexité et son ambiguïté: « Le monde basé sur une seule vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une matière totalement différente. La vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation, et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'esprit du roman » (AR 25). Entre la souplesse romanesque et la raideur totalitaire, il y a une différence d'ordre « ontologique » (AR 25) puisque c'est leur conception même du monde qui diffère.

« Vérité romanesque » pour reprendre le titre de l'essai de René Girard¹⁴³ et devoir de clarté sont les deux pendants d'une même question. Pour le romancier il doit y avoir parfaite adéquation entre le mot et la réalité qu'il décrit. Pas de jeu de double langage, pas d'arbitraire du signe, pas d'équivoque. Kundera se méfie des « jolis mots » (*TT 161*) et « des manteaux de parade » (*TT 161*) que l'on trouve chez Hugo. Le langage est un vaisseau fragile de la pensée et un terrain trop propice aux glissements de sens. Par son « fanatisme de la précision »¹⁴⁴ Kundera adopte le mot aussi juste que possible qui saisira l'idée. Dans ses fictions du reste les expressions mal comprises mènent à la catastrophe. Elles sont synonymes de « fausse communication. »¹⁴⁵ C'est à cause d'une carte postale qui n'était qu'une farce que Ludvik sera envoyé dans un régiment disciplinaire. Il écrit à sa jeune amie Marketa, une adepte enthousiaste de la révolution : « L'optimisme est l'opium du peuple ! L'esprit sain pue la connerie. Vive Trotski ! » (*P 55*). Mais la carte postale n'était qu'une « plaisanterie » : elle est interceptée par les camarades de Parti, et Ludvik est accusé du crime de double pensée. A cause d'une expression mal comprise, sa vie bascule. *L'Insoutenable Légèreté de l'être* contient un « petit lexique des mots incompris » (*IL 133*) car chaque être possède sa propre définition des mots, et ce que les hommes entendent, les femmes ne l'entendent pas de la même manière ainsi dans ce lexique, les mots sont définis du point de vue du personnage masculin, Franz, et du point de vue du personnage féminin, Sabina. Les romans du cycle français témoignent d'une volonté renforcée de précision. Le mot « nostalgie »¹⁴⁶ dans *L'Ignorance* est éclairé par deux longues pages de philologie sur son étymologie. L'auteur convoque à l'appui le grec, l'espagnol, le portugais, l'anglais, l'allemand, le hollandais, le tchèque, afin de donner sa traduction dans toutes ces langues et souligner les limites de chacune d'elles. Aucune langue n'est capable en soi de cerner une notion dans sa polysémie. « L'un des paradoxes de la modernité tardive réside en ceci que les mots, les signes et les images grâce auxquels l'homme devrait s'orienter dans le

¹⁴³ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

¹⁴⁴ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *op.cit.*, p. 131.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.206.

¹⁴⁶ Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, 2000, p.11.

monde le séparent de ce monde comme une imperméable paroi de verre. Le point de départ des romans de Kundera n'est pas fourni par les traditionnels conflits psychologiques déterminants, mais par des conflits résultants de codes et de discours symboliques différents, de systèmes signifiants différents. »¹⁴⁷ Les dysfonctionnements des codes de communication engendrent certes des quiproquo, le ressort narratif le plus fréquent chez Kundera. Mais outre ces « fausses communications » signalées par Kvetoslav Chvatik se profile un danger plus profond qui n'a jamais quitté le champ de conscience de l'auteur: la sphère du politique. La hantise du régime totalitaire n'est jamais loin qui éclaire les situations.

Le fonctionnement des totalitarismes s'exerce, entre autres procédés, par un endoctrinement qui ne laisse place ni à la critique ni à la prise de recul. La manipulation des esprits passe par voie de conséquence par la manipulation de la langue. Dans la dictature fictive de *1984* on détruit l'ancien langage pour créer le « novlangue » auquel Orwell consacre un appendice entier à la fin du livre. Le novlangue est la langue officielle de l'Océania dans laquelle sont rédigés les articles de propagande. Le régime de Big Brother édite régulièrement un dictionnaire qui contient de moins en moins de mots et supprime les formes archaïques: « Nous détruisons chaque jour des mots, des vingtaine de mots, des centaines de mots. Nous taillons le langage jusqu'à l'os »,¹⁴⁸ explique Syme qui est responsable du dictionnaire. Paradoxalement Kundera opte pour le dépouillement lui aussi dans ses textes en français, et nous pourrions penser qu'il « taille le langage jusqu'à l'os ». Mais la simplification du vocabulaire en Océania n'est pas du même type que celle opérée par Kundera. En Océania ce sont les notions dangereuses qui pourraient réveiller l'esprit critique qui sont éliminées du lexique pour être remplacées par des formules toutes faites. Réduire l'étendue du vocabulaire dans la dictature fictive de Big Brother a pour but d'endiguer l'introduction de notions complexes dans le champ de la pensée, et ainsi de réduire l'échelle de compréhension du monde: « Le véritable but du novlangue est de

¹⁴⁷ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op.cit., p. 207.

¹⁴⁸ George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 1950 pour la traduction française, p.78.

restreindre les limites de la pensée [...] Nous rendrons littéralement impossible le crime par la pensée car il n'y aura plus de mots pour l'exprimer. »¹⁴⁹ Hübl dans *Le Livre du rire et de l'oubli* en vient à la même constatation : sous la domination russe, la langue tchèque « ne sera plus qu'un folklore qui mourra tôt ou tard de mort naturelle » (LR 259). Eugène Ionesco qui fut témoin de la montée du fascisme en Roumanie et qui a vu ses camarades d'université parmi lesquels Eliade et Cioran être contaminés les uns après les autres par cette maladie qui les transforme en « rhinocéros »¹⁵⁰ dont il tirera le thème de sa fameuse pièce de théâtre, note comment à Bucarest en 1940 les mouvements extrémistes au pouvoir ont « déformé, détourné volontairement le sens des mots qui est le même pour eux, qu'ils comprennent mais qu'il corrompent pour les besoins de la propagande. Ce n'est pas une nouvelle pensée, pas un langage nouveau, mais une manipulation adroite des termes pour créer la confusion dans l'esprit de leurs adversaires, ou pour rallier les indécis. »¹⁵¹ Ainsi les glissements de sens opèrent de manière si subtile qu'ils en deviennent presque convaincants : « Ils ne se vengent pas, ils punissent. Ils ne tuent pas, ils se défendent : la défense est légitime. Ils ne haïssent pas, ils ne persécutent pas, ils rendent justice. Ils ne veulent pas conquérir ni dominer, ils veulent organiser le monde. »¹⁵² La mauvaise foi sartrienne n'est pas loin. L'endoctrinement totalitaire vise à la confusion, puis à l'oubli. Oubli du passé, oubli des dialectes, oubli des noms de famille, oubli des noms de ville, oubli des anciennes politiques. Le nouveau gouvernement rebaptise les êtres, les rues, les villes, car l'oubli et le laminage de la pensée vont de pair. Installé par les Russes au pouvoir en 69 le Président Kusak fut appelé « président de l'oubli » (LR 258). Il fit chasser des universités cent quarante-cinq historiens

¹⁴⁹ Le linguiste Victor Klemperer a étudié dans *LTI: The Language of the Third Reich*, la dérive du langage sous le IIIème Reich. Primo Levi a fait remarquer dans *Les Naufragés et les rescapés* combien la langue du stalag était elle aussi une dégradation de l'allemand. « Là où on fait violence à l'homme, c'est une observation évidente, on le fait aussi à la langue », *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989 pour la traduction française, p.96.

¹⁵⁰ Eugène Ionesco, *Passé Présent Présent Passé*, op.cit., p.97.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.75.

¹⁵² *Ibid.*, p.75.

tchèques. « Pour liquider les peuples, on commence par leur enlever la mémoire. On détruit leurs livres, leur culture, leur histoire. Et quelqu'un d'autre écrit d'autres livres, leur donne une autre culture et leur invente une autre Histoire. Ensuite, le peuple commence lentement à oublier ce qu'il est et ce qu'il était. Le monde autour de lui l'oublie encore plus vite » (*LR 258*). L'oubli, Kundera en fit l'expérience traumatisante. Lutter contre l'oubli est l'une des missions qu'il s'est fixée. Après l'invasion russe le romancier était devenu un non-être dans son pays. Son nom fut effacé des registres: un procédé qui rappelle les pratiques de la dictature fictive de Orwell. L'effacement d'un être passe d'abord par la suppression de son nom puis par sa disparition sociale: « Les noms sont supprimés des registres. Tout souvenir de leurs actes était effacé, leur existence était niée puis oubliée. Ils étaient abolis, rendus au néant, *vaporisés* comme on disait. »¹⁵³ Vaporisation: terme élégant pour désigner le crime.¹⁵⁴ Or que nous soyons dans l'ordre de la manipulation de l'information ou de la réécriture de l'histoire, nous ne sommes jamais dans l'ordre du mensonge puisqu'il ne s'agit pas de prendre des données pour en inventer d'autres, forgées de toutes pièces. Dans *1984* par exemple les informations ne sont pas fabriquées *ex nihilo* mais indéfiniment réécrites et chaque fois simplifiées à outrance. C'est une « fausse parole » pour reprendre l'expression de Armand Robin,¹⁵⁵ à savoir un glissement du sens qui est greffé sur un semblant de réel et le réorganise avec le plus de cohérence possible en une fiction rassurante afin de gagner la confiance des masses.

153 George Orwell, *1984*, *op.cit*, p.34.

154 Hannah Arendt qui a commenté la réécriture de l'histoire de la révolution russe sous Staline confirme que refaire l'histoire pour les besoins d'un régime totalitaire consiste non seulement à réécrire l'histoire mais aussi à éliminer les témoins de l'époque en question: « Lorsque Staline décida de réécrire l'histoire de la révolution russe, la propagande en faveur de la nouvelle version consista à détruire, en même temps que les livres et documents anciens, leurs auteurs et leurs lecteurs. La publication en 1938 d'une nouvelle histoire officielle du parti communiste marqua la fin de la grande purge qui avait décimé toute une génération d'intellectuels soviétiques », Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, 1948, 1951 pour la traduction française, Paris, Gallimard, 2002, p.658.

155 Armand Robin, *La Fausse parole*, Cognac, réédition Le Temps qu'il fait, 2002.

Le cap du changement de langue: le français, langue idyllique

C'est après avoir écrit *L'Immortalité*, un roman traduit du tchèque et paru en France en 1990, ainsi que deux essais directement rédigés en français : *L'Art du roman* et *Les Testaments trahis*, sans compter une pièce de théâtre en hommage à Diderot, grand inspirateur en écriture, que Kundera décide de franchir le cap. Il abandonne sa langue maternelle et rédige son premier texte romanesque dans une langue autre que la sienne, projet romanesque auquel, avoue-t-il, il ne pensait pas. En 1995 paraît *La Lenteur*. La critique accueille très froidement le livre en France. On ne reconnaît pas le Kundera d'autrefois. On estime qu'il a perdu la saveur qui faisait sa particularité. Et pourtant l'auteur publie un second roman en 1997 *L'Identité*, puis *l'Ignorance* en 2003. Il forme ainsi une trilogie qui se détache du reste de son oeuvre. Je l'appellerai : le cycle des romans français.

Lorsqu'il décida d'écrire *La Lenteur*, Kundera savait qu'il allait affronter une forme de difficulté bien différente de celle de l'exil. La résistance n'étant plus au-dehors, sur le terrain politique et idéologique, la bataille allait s'intérioriser pour se dérouler sur le terrain du langage. Kundera s'aventurait sur une terre inconnue où l'expression est fragilisée et plus facilement traîtresse. Ainsi loin de s'approcher du sens, il allait devoir circonvenir une langue rapide à se dérober. Le dernier roman du cycle tchèque portait pour titre: *L'Immortalité*. Le texte est un adieu ironique à la grande littérature. A l'instar de Goethe ou de Hemingway, les deux figures immortelles que Kundera fait revivre dans un dialogue, il souhaite lui aussi entrer dans l'immortalité littéraire avec ironie. Le romancier signe toutefois un texte important, testament grave et léger, avant de faire un bond dans l'inconnu d'une langue dont il sait que les pièges seront nombreux. *L'Immortalité* est un roman en forme de pont. Depuis la publication de *L'Immortalité*, l'intérêt de Kundera, aussi bien politique que romanesque, s'est déplacé: l'Europe Centrale servait de décor au cycle tchèque. Kundera situe l'action des textes qui suivront en Europe de l'Ouest. L'action de *L'Immortalité* est située au coeur géographique des Alpes. Dans le cycle tchèque Kundera mettait en scène l'occupation de la

Tchécoslovaquie. A partir de *L'Immortalité*, il s'attaque à des problèmes plus largement européens. On peut dire en cela que *L'Immortalité* est un roman de transition entre l'Est et l'Ouest, et forme cheville entre deux époques. *L'Immortalité*, dernier roman du cycle tchèque, roman de transition, annonce la suite du travail.

Choisir un pays et en choisir la langue pour en faire sa langue d'écriture sont deux choses différentes. A l'instar de Sylvie Richterova qui vit en Italie, et écrit dans sa langue natale: le tchèque, Kundera aurait pu continuer d'écrire ses romans dans sa langue d'origine comme il l'avait fait jusqu'en 1995. Ils auraient été traduits comme par le passé. Mais outre la volonté de se réapproprier son univers en échappant à « l'autorité » des traducteurs, outre le choix esthétique qui vise à dépouiller la fiction de ses artifices et à rechercher le mot de plus en plus juste, Kundera s'est forgé tout comme Cioran ou Makine une représentation du français qui explique son choix. Kundera a renoncé à tout embellissement métaphorique du sens. Jaromil, le héros de *La Vie est ailleurs*, est un poète lyrique, et un bon poète au demeurant, mais son langage est mensonger. Ses poèmes ne reflètent aucunement la vérité historique et la complexité politique du monde qui l'entoure. Le beau discours enflammé ne s'enivre que de lui-même. Kundera est passé du territoire lyrique au territoire anti-lyrique. Il nourrit le fantasme de s'approcher du sens et de réduire à néant l'écart entre signifiant et signifié, à savoir la part d'arbitraire du signe linguistique. L'on peut dire que c'est son « fanatisme de la précision » qui l'a conduit à adopter le français comme langue d'expression écrite. Cette idée rejoint la théorie de George Steiner que nous avons mentionnée dans l'introduction. Des auteurs comme Cioran ou Kundera appartiennent sans conteste à cette génération d'Europe centrale qui est a mis en doute le langage. Le langage est imprécis. Il est devenu incapable de dire la vérité depuis la « rupture du contrat primordial entre le mot et le monde. »¹⁵⁶ L'idée qui a parcouru tout le siècle est née d'un

¹⁵⁶ George Steiner, *Grammaires de la création*, op.cit., p.318.

profond constat d'échec après le catastrophique bilan de la première guerre mondiale: « La philosophie, le droit –surtout le droit-, les arts, la quête de la vérité et de la responsabilité personnelle dans la communication privée et publique, tout avait été fatalement sapé. Les actes et les instruments de langage banalisés par la consommation de masse et la publicité, dénaturés par le jargon de la Bourse, des éducateurs, des bureaucrates ou des hommes de loi étaient devenus incapables de dire la vérité. [...] Cette apocalypse devait bientôt produire les dialectes de l'inhumain dans le nazisme et le stalinisme. Elle engendre l'infantilisme manipulateur dans les médias d'un capitalisme débridé. »¹⁵⁷ Chez Kundera le piège est à l'intérieur même des mots. La désastreuse utilisation du langage dans la propagande politique ne se limite pas à l'Est. Elle contamine également le domaine des médias en Europe de l'Ouest ainsi que nous le verrons. L'antonyme du mot vérité n'est plus mensonge. Notre époque est en effet celle des « paradoxes terminaux » (AR 23) : les frontières entre les catégories existentielles entre le bien et le mal ont cessé d'exister. Qui sont les coupables ? Qui sont les innocents ? demande Kundera dans *L'Art du roman*. Ainsi dans *La Plaisanterie* les bons deviennent les méchants, et les méchants deviennent les bons. De la même manière dans *La Valse aux adieux* Jakub qui n'a rien d'un criminel commet un crime sans le savoir, et s'enfuit sans se sentir coupable. Décrivant l'affrontement entre Créon et Antigone, le premier défendant les droits de la cité, la seconde les droits de l'individu, Kundera écrit: « Deux antagonismes s'affrontent chacun inséparablement lié à une vérité qui est partielle, relative, mais considérée en elle-même, entièrement justifiée. Chacun est prêt à sacrifier sa vie pour elle, mais ne peut la faire triompher qu'au prix de la ruine totale de l'adversaire. Ainsi tous les deux sont à la fois justes et coupables. »¹⁵⁸ Le langage est l'exact reflet de cette anamorphose du réel: y aurait-il une définition plus actuelle, plus adaptée aux circonstances, à donner aux mot vérité, justice, droit ? De l'interrogation

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.322.

¹⁵⁸ "Fragments inédits du prochain essai de Milan Kundera, *Le Rideau déchiré*", *Le Monde diplomatique*, mai 2003, p.28-29. L'essai est paru en avril 2005 sous le titre, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

de Kundera sur les paradoxes terminaux, de sa prise de conscience du fait que plus la langue est lyrique plus elle est trompeuse et s'écarte de la vérité, est née sa quête de mots uniques qui puissent circonvenir le sens. Tourner le dos au mensonge lyrique, c'est se situer dans l'espace lucide de la vérité romanesque. La langue française est le vecteur du projet. Les représentations des langues, nous l'avons vu, véhiculent des valeurs métalinguistiques. Le français véhicule sa fable, et il incarne chez Kundera une forme archétypique de langage non teinté d'idéologie. Dans le vieil idéal européen auquel Kundera est resté très fidèle, le français est une langue synonyme d'esprit de tolérance et il porte la tradition des Lumières par le souvenir d'une époque où la France était le berceau de la pensée éclairée. Le choix d'écrire en français est nourri par la fantasmagorie d'une rêverie platonicienne d'un état idyllique du langage. La représentation de la langue française comme espace de pureté est très similaire chez Cioran et chez Kundera. Dans la mesure où il représente l'idiome absolu, idéal, adamique, le français contiendrait l'essence de toutes les langues. En cela il est universel, idée qui renforce le vieux mythe de la clarté de cette langue. Cioran, Kundera et Makine le choisirent en opposition à d'autres idiomes européens. L'anglais et l'allemand représentent la langue de l'ennemi chez Andréï Makine.¹⁵⁹ L'anglais est chez Kundera entaché par l'idée d'économie de marché à l'américaine. Choisir le français pour Kundera, c'est renouer avec la tradition européenne des Lumières et avec les valeurs du « pluralisme de la pensée » et de la « tolérance » (*JM 25*) qui avaient été bafouées en Tchécoslovaquie lors de l'invasion russe. Choisir le français, c'est donc continuer de faire vivre et renforcer la stature politique d'une langue qui incarne la nouvelle identité européenne dans un contexte historique qui a vu la disparition des idéologies du bloc de l'Est après la chute du mur de Berlin.

¹⁵⁹ Chez Cioran aussi. Choisir l'allemand pour Cioran aurait signifié qu'il renouait avec un passé dont il ne voulait plus entendre parler. Il avait séjourné deux ans à Berlin de 1933 à 1935 grâce à une bourse de la fondation Humbolt. Il y a écrit des articles enthousiastes sur la montée de l'hitlérisme.

Par son pessimisme cosmique Kundera appartient à la grande tradition centre-européenne des romanciers de la désillusion et chacun de ses romans est l'expression d'une tragédie qu'il a choisi de traiter sur le mode ironique. Tout comme chez Cioran, l'Histoire est synonyme de chute et de salissure. « Tous mes romans exaltent l'horreur de l'Histoire, de cette force hostile, inhumaine, qui, non invitée, non désirée, envahit de l'extérieur nos vies et les démolit » (*TT 25*). L'homme moderne est un homme désenchanté ainsi que l'a écrit Max Weber. La prise de conscience philosophique, évolutionniste, historique qui nourrit la pensée contemporaine a détruit le mystère et la magie du monde. L'univers est devenu rationnel et compréhensible. Inversement au mouvement de chute et de désespérance, condition de l'homme moderne, une seconde aspiration qui tend vers l'idéal vient contrebalancer ce pessimisme. Plus largement, nous pourrions dire que le souffle de l'idylle qui est « l'esprit du monde d'avant le premier conflit » (*AR 157*) parcourt le travail de Kundera. Idylle amoureuse, idylle sociale, idylle littéraire, et idylle langagière. Ironiquement l'idylle fut le genre littéraire préféré au moment du stalinisme, elle chante la révolution et les temps futurs qui rétabliront l'harmonie perdue d'une société fraternelle et heureuse. « Le lumineux futur de l'humanité, écrit Carlos Fuentes, -une humanité coupée par le siècle des Lumières de tout lien avec le passé, défini par ses philosophes comme barbare et irrationnel- consiste pour le communisme aussi dans la restauration de l'idylle originelle, le paradis harmonieux de la communauté de la propriété, l'Eden dégradé par la propriété privée. »¹⁶⁰ Ainsi que l'écrit Kundera dans une de ses nouvelles, le royaume de l'idylle est « ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme, et l'homme contre les autres hommes, mais où l'homme et tous les hommes sont, au contraire, pétris dans une seule et même

¹⁶⁰ « The luminous future of humanity –a humanity cut by Enlightenment from all bonds with the past, defined by its philosophers as barbarous and irrational- consists for communism also in restoring the original idyll, the harmonious paradise of communal property, the Eden degraded by private property », Carlos Fentes, "Milan Kundera and the Art of Fiction", in *Critical Essays*, edited par Aron Ajjii, Garland Publishing, New York and London, 1992, p.16.

matière.»¹⁶¹ Car depuis qu'il est sorti de « la ronde » (LR 114), Kundera souffre d'avoir été chassé, tout comme Adam, et sa chute douloureuse est sans fin. « Depuis qu'ils m'ont exclu de la ronde, je n'en finis pas de tomber, encore maintenant je tombe, et à présent, ils n'ont fait que me pousser encore une fois pour que je tombe encore plus loin, encore plus profond, de plus en plus loin de mon pays dans l'espace désert du monde où retentit le rire effrayant des anges qui couvre de son carillon toutes mes paroles » (LR 131). La solitude de l'homme chassé du jardin d'Eden est douloureuse et l'exilé ne peut s'empêcher d'être rattrapé par la nostalgie de son passé et de l'appartenance heureuse au groupe.

Il y a chez Kundera deux postulations simultanées, l'une vers la lucidité pessimiste qui constate que la tragédie est inscrite dans notre destinée humaine, l'autre vers l'idéal d'un monde harmonieux. Et cette postulation embrasse la langue française qui est porteuse et témoin d'un siècle révolu mais idyllique, doublée d'une aspiration toujours renouvelée de renouer avec la langue adamique. Dans *After Babel* George Steiner soutient l'idée d'une langue originelle, une *Ur-Sprache*,¹⁶² la langue divine qui devait être l'idiome parlé dans Babel avant la chute et la dispersion en une mosaïque de dialectes. La chute de Babel peut être interprétée comme un second péché originel qui aurait condamné les hommes au silence derrière la barrière des langues. « La langue de l'Eden était comme un verre sans défaut traversé par le flot de lumière d'une compréhension absolue. Ainsi Babel fut une seconde chute, par certains aspects aussi désolée que la première. Adam fut chassé du jardin, puis les hommes furent précipités, comme des chiens glapissants, hors de la famille unique des hommes. Et ils ont été exilés de

¹⁶¹ "The realm of harmony where the world no longer rises alienated against man, and man is alienated against other men, but where man and men are, on the contrary, made of the same material", Milan Kundera, *Le Livre du Rire et de l'oubli*, cité par Carlos Fuentes, *ibid.*, p.16.

¹⁶² George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, London, 1975, p. 58.

l'aptitude à saisir et à communiquer le réel. »¹⁶³ Comme le paradis, le langage originel, universel, absolu et parfait a été perdu. Personne ne se souvient de ce qu'il fut. Si la solitude existentielle et l'aliénation est part de notre condition ainsi que l'écrit Kundera, l'ostracisme dû à cette même aliénation est aussi part du tragique de la condition humaine. L'auteur du *Livre du rire et de l'oubli*, si désabusé soit-il, garde la nostalgie de l'harmonieux jardin d'Eden promis par la mère révolution et la grande famille de ses membres. Il garde également en mémoire l'âge d'or d'une vraie communication entre les hommes qui s'établirait dans un idiome d'une transparence absolue. Le français, si imparfait soit-il, a été choisi pour véhiculer cette aspiration.

Si adopter la langue française signifie renouer avec le pluralisme de la pensée et l'esprit de tolérance, c'est également s'inscrire dans la grande histoire des romanciers Centre-Européens et se définir comme un homme de son temps. Kundera est dans le bateau de l'histoire et son travail en français appartient à la mouvance contemporaine du roman européen par des récits sobres, des lignes narratives simples, un langage sans fard.¹⁶⁴ Par son esthétique de la concision et de la précision, il inscrit ses trois romans français dans une modernité de forme et de style qui tirent plus leur puissance et leur poésie de l'ellipse que du trop-plein. Ainsi que Hermann Broch l'avait souhaité, c'est une façon de dépasser les limites géographiques d'un pays en se ralliant à une famille spirituelle plus universelle. « En se plaçant à côté de Joyce et de Gide, Broch insiste pour que son roman soit perçu dans le contexte du roman européen », écrit Kundera. Ce qui fut valable pour Broch, le sera pour le romancier tchèque: « Cette exigence de

¹⁶³ "The tongue of Eden was like a flawless glass; a light of total understanding streamed through it. Thus Babel was a second Fall, in some regards as desolate as the first. Adam had been driven from the garden; now men were harried, like yelping dogs, out of the single family of man. And they were exiled from the assurance of being able to grasp and communicate reality", George Steiner, *After Babel*, *op.cit.*, p.59.

¹⁶⁴ On retrouve cette simplicité de forme aussi bien dans les romans de Jean Echenoz que de Peter Handke.

Broch est valable pour toute oeuvre importante. Je ne le répéterai jamais assez : la valeur et le sens d'une oeuvre peuvent être appréciés seulement dans le grand contexte international » (*TT 297*). Adopter la langue française était un moyen de sortir du provincialisme et d'accéder par le médium d'une langue plus universelle que la langue tchèque au contexte européen. Terrorisme du petit contexte d'une part, ou enfermement de l'artiste dans les limites de l'ethnique et du national, et liberté du grand contexte d'autre part, ou ouverture du travail sur un horizon qui tient plus largement compte du multi-culturalisme de l'expérience humaine: ce sont deux thèmes que le romancier aborde à nouveau dans son dernier essai: « Il y a deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une oeuvre d'art: ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte*). Nous sommes habitués à envisager la musique, tout naturellement dans le grand contexte [...] Par contre un roman, parce qu'il est lié à sa langue, est étudié dans presque toutes les universités du monde presque exclusivement dans le petit contexte national [...] La possessivité de la nation à l'égard de ses artistes se manifeste comme un terrorisme du *petit contexte* qui réduit tout le sens d'une oeuvre au rôle qu'elle joue dans son propre pays.»¹⁶⁵ Sortir du national pour aller vers l'international dans une langue aussi universellement comprise que le langage musical ou pictural était une manière de nier les frontières en réactivant le mot d'ordre de la *Weltliteratur* de Goethe. Sortir du provincialisme, c'est d'autre part se rallier au nouvel humanisme propre au roman ouest-européen de la post-modernité.

La particularité du cycle français: étude des trois romans

1 Une forme romanesque épurée

Par leur titre court et abstrait, clin d'oeil au premier roman du cycle tchèque *La Plaisanterie*, et au dernier roman du cycle tchèque *L'Immortalité*, les trois romans français *La Lenteur*, *L'Identité*, et *L'Ignorance* orientent la pensée

¹⁶⁵ Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, avril 2005, p.49, p.53.

vers une seule idée structurante. Jouant sur moins de lignes narratives, ils sont plus proches du récit que du roman. Du cycle tchèque au cycle français, l'esthétique de la précision est opérante. Ce sont trois récits moins iconoclastes, plus graves, plus solitaires, et plus désenchantés. Les pages philosophiques qui émaillaient les romans tchèques, ainsi que les "digressions essayistes" (TT 23) et autres commentaires du narrateur ont entièrement disparu dans les romans français. Dans *L'Introduction à Jacques et son maître*, Kundera fait remarquer quelle influence Diderot a exercé sur lui: « Quand en 1970 l'édition française de ce livre (*Jacques et son maître*) a paru, on a évoqué à son propos la tradition du siècle des Lumières. Emu par cette comparaison, j'ai répété ensuite, avec un empressement un peu enfantin, que j'aimais le XVIIIème siècle. A vrai dire, je n'aime pas tellement le XVIIIème siècle, j'aime Diderot. Et pour être plus sincère: j'aime ses romans. Et encore plus exactement: j'aime *Jacques le fataliste* » (JM 14). Dans son essai *Le XVIIIème siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Jocelyn Maixent établit tous les parallèles possibles de structure entre les romans de Kundera et *Jacques le fataliste*. Les écarts ludiques de la diégèse tels qu'on les trouve dans *Jacques le fataliste* –oscillation du récit entre roman et théâtre, manière dont l'auteur-récitant interpelle ses personnages et son lecteur, digressions et hésitations de la ligne narrative souvent entrecoupée d'éléments étrangers à la diégèse- ont été abandonnés. *La Lenteur* est le seul des trois romans à s'inscrire à mi-chemin entre la tradition tchèque et la modernité française. Mais si cette fiction rappelle l'héritage de Diderot, c'est plus à titre de clin d'oeil et de jeu parodique. Le récit est très déconstruit, très éclaté, et se caractérise par son absence totale de vraisemblance. Depuis ses premiers textes, Kundera rejette « l'appareil à fabriquer l'illusion du réel »¹⁶⁶ qui a façonné le roman réaliste et naturaliste du XIXème siècle. Influencé par les romanciers centre-européens, mais aussi par Diderot et Sterne, Kundera voit plutôt dans le roman « une révolte contre l'imitation de la réalité au nom de

¹⁶⁶ Jocelyn Maixent, *Le XVIIIème siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998, p.204.

lois autonomes ». ¹⁶⁷ Avant d'être « ligoté par l'impératif de la vraisemblance » (AR 27) qui fait encore école, le roman a connu un âge d'or et une diversité de formes plus audacieuse qu'il n'en connaît aujourd'hui. Musil, Broch, Kafka, mais aussi les romantiques allemands : Goethe, Novalis, et plus tard Thomas Mann et Herman Hesse, sont parvenus à faire du roman « la suprême synthèse intellectuelle » (AR 27) en mobilisant « tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme » (AR 27). A l'instar des grands romanciers centre-européens, Kundera rêve d'un roman souple, libre et ludique, subtil mélange de réflexion, de jeu et de surprise. Quel que soit le sujet traité, l'humour est au rendez-vous: « l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres; l'humour, l'ivresse de la relativité des choses humaines, le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude » (TT 45). A l'instar de Rabelais, Kundera évite ceux qui voient dans chaque plaisanterie un sacrilège, ceux que Rabelais dont les écrits avaient été condamnés par la Sorbonne, appela: les agélastes. C'est un néologisme créé à partir du grec. Il désigne ceux qui ne savent pas rire. Rabelais avait horreur des agélastes, à cause desquels, selon ses mots, il a failli « ne plus écrire un iota ». ¹⁶⁸

Dans le cycle français toutefois, les variations sur un même thème qui faisaient éclater l'unité d'action et conduisaient à faire cohabiter dans un seul roman plusieurs histoires dont les personnages étaient étrangers les uns aux autres, variations qu'on retrouve à un moindre degré dans *La Lenteur*, ont entièrement disparu dans *L'Identité* et *L'Ignorance*. Le cycle tchèque présentait des galeries de portraits et des historiettes indépendantes les unes des autres que seul un thème central permettait de faire cohabiter. Dans les romans français on retrouve l'idée très classique de personnage principal et de personnage secondaire. Dans *La Lenteur*, l'auteur tient la position du pivot central. Dans *L'Identité* les personnages secondaires sont

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.204.

¹⁶⁸ "Fragments inédits du prochain essai de Milan Kundera: *Le Rideau déchiré*," *Le Monde diplomatique*, *op. cit.*, p.28-29.

tous reliés au couple principal qui structure l'action, Chantal et Jean-Marc: ils sont soit membres de leur famille, soit collègues de travail. Il en va de même dans *L'Ignorance*. Irena et Josef sont les principaux protagonistes. Les autres sont des satellites. Kundera cantonne les trois textes dans les filets d'une narration plus centrée. Les trois romans contiennent d'une manière générale moins de descriptions, moins de figures de style, l'utilisation d'un vocabulaire moins abstrait. J'y reviendrai en détail. Les romans français sont des espaces romanesques de plus en plus épurés. La méfiance kundérienne continue d'opérer: méfiance à l'égard du monde, des rapports humains, et de l'Histoire, et plus que jamais méfiance à l'égard de la langue et des constructions romanesques trop élaborées.

2 *La structure commune*

Les trois romans français sont constitués de petits chapitres en forme de saynètes: cinquante-et-une saynètes dans *La Lenteur* et *L'Identité*, contre cinquante-trois dans *L'Ignorance*. La structure des romans tchèques était influencée par la composition musicale de la sonate, jouant sur le chiffre sept.¹⁶⁹ A l'intérieur même de ces sept parties, le rythme lui-même variait ainsi qu'un tempo. Certaines parties courtes correspondent au *prestissimo*, certaines parties plus longues correspondent au *largo*. Les romans français quant à eux sont en forme de fugue. La fugue est plus courte, plus sobre. Ainsi que l'explique Kundera: la fugue est composée de très peu de thèmes qui sont traités simultanément du début jusqu'à la fin comme un seul bloc: « Si *La Lenteur* m'est tellement chère, c'est qu'elle m'a fait découvrir une nouvelle forme. Mes romans précédents sont composés [...] en forme de sonate: une succession de plusieurs parties, sept dans mon cas, chacune étant concentrée sur un autre thème et contrastant le plus possible, par son style, avec les autres parties. Dans le cas de mes derniers romans, le

¹⁶⁹ *Risibles Amours*, contient sept nouvelles, il y a sept parties dans *La Plaisanterie*, sept parties dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, sept dans *L'Immortalité*. Deux ouvrages seulement font exception: *La Valse aux adieux*, qui épouse la forme du « Colloque » (cinq parties) et *Les Testaments trahis* (neuf parties) ainsi que le fait remarquer Jocelyn Maixent, *Le XVIIIème siècle de Milan Kundera*, op.cit., p.204.

principe est à l'opposé et me rappelle la fugue. La fugue est composée de très peu de thèmes qui sont traités *simultanément* du début jusqu'à la fin et créent un seul bloc *indivisible*. La grande diversité formelle n'est pas assumée par les différentes parties du roman, mais elle est présente constamment, condensée comme un contrepoint. [...] Cette composition exige un extrême dépouillement. Dans sa première version, *L'Ignorance* avait 170 pages. J'en ai été mécontent jusqu'au moment où le manuscrit n'a plus eu que 130 pages. »¹⁷⁰ Cette structure n'est pas un effet de maniérisme de la part de l'auteur. Kundera a grandi sous l'influence de la musique : son père, Ludvik Kundera, était élève du compositeur Leos Janacek, mais aussi musicologue et pianiste. Il dirigea l'Académie de musique de Brno entre 1948 et 1961. Milan Kundera étudia le piano, et la musicologie. Jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, il composa sans penser à la littérature. Cette influence musicale se retrouve non seulement dans la composition de ses livres, dans diverses annotations manuscrites qui présentent des portées musicales, telle qu'on en trouve dans *La Plaisanterie*, mais aussi dans des commentaires musicologiques. L'art de la composition se retrouve surtout dans les fictions.

3 Similitude de style

La langue se démarque à son tour. Prenons la phrase inaugurale de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, roman écrit en tchèque, ici dans la traduction de François Kérel: « L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras : penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répétera encore indéfiniment! Que veut dire ce mythe loufoque ? » (*IL 13*). Voici maintenant les phrases inaugurales des trois romans français. « L'envie nous prit de passer la soirée dans un château. Beaucoup, en France, sont devenus des hôtels: 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 » (*L 9*). Dans cet extrait de *La Lenteur* le décor est rapidement planté. Le lecteur est plongé *in*

¹⁷⁰ Entretien avec Antoine Gallimard, *Bulletin Gallimard*, op.cit.

medias res. Le récit est entièrement factuel. La construction des phrases est simple. Il n'y a aucune figure de style. Nous retrouvons cette simplicité de forme dans la phrase inaugurale de *L'Identité*: « Un hôtel dans une petite ville au bord de la mer normande qu'ils avaient trouvé par hasard dans un guide » (I 9). Cette fois-ci, c'est une phrase nominale qui plonge *in medias res*. Et le récit peut démarrer. Le commencement de *L'Ignorance* met en scène un dialogue entre Irena et Sylvie. L'auteur adopte la même simplicité de ton :

« Qu'est-ce que tu fais encore ici! » Sa voix n'était pas méchante, mais elle n'était pas gentille non plus; Sylvie se fâchait.

« Et où devrais-je être ? demanda Irena.

-Chez toi !

-Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ? » (I 9)

Les verbes sont simples: "être", "faire", "se fâcher". On y retrouve l'absence d'arrière-plan psychologique qui justifierait les attitudes. La réponse d'Irena n'entraîne aucune explication de la part de l'auteur. Le code de communication est rompu entre les deux personnages: elles ne parlent pas la même langue. Cela suffit pour créer une amorce romanesque. François Ricard parle de « simple prose »¹⁷¹ à propos de *La Lenteur*. Son commentaire pourrait aussi bien décrire le style de *L'Identité* ou celui de *L'Ignorance*. Elle n'a rien d'un jeu linguistique et ne se plie ni au culte actuel de l'écriture ni à la recherche du style pour le style. « Cette prose ici, est la prose française la plus directe, la moins enjolivée, et en même temps la plus souple et surtout la plus *précise* qui soit. Sa personnalité, sa 'signature' ne sont pas moins fortement marquées: c'est bel et bien du Kundera, et le lecteur de *La Vie est ailleurs* ou de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* se retrouvera ici dans un territoire stylistique et rhétorique familier. »¹⁷² La simplicité du style en effet dans une écriture qui ne cherche pas à se faire

¹⁷¹ François Ricard, "Le Roman où aucun mot ne serait sérieux", d'abord publié dans B.Melançon et P.Popovic, *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Editions Fides, 1995, repris en postface à l'édition Gallimard Folio de *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, p.187.

¹⁷² *Ibid.*

plaisir rejoint le principe de clarté mis en oeuvre depuis la rédaction de *La Vie est ailleurs*.

4 *Similitude de ton : ironie et vérité*

Le ton des romans kundériens est un mélange d'ironie et de sérieux qui se présente comme une « intention de connaître, de comprendre, de saisir tel ou tel aspect de la réalité » (TT 111). Le roman s'il est savant n'oublie jamais d'être ludique. Kundera considère qu'il est le plus puissant outil d'exploration de la conscience humaine: « un roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman » (AR 16). La philosophie est une chose, et Kundera le sait qui émaillait ses textes tchèques de citations et de réflexions, mais quand on en vient à l'exploration minutieuse des êtres, le genre romanesque est le seul qui soit assez souple pour descendre dans les abysses de la psychée humaine. Le roman kundérien n'est jamais un procès verbal sur l'auteur, mais un effort pour aller découvrir une parcelle inconnue du mystère d'autrui. De roman en roman l'auteur s'approche d'une forme de vérité sans jamais énoncer aucune vérité puisque le monde est constitué de «vérités relatives qui se contredisent » (AR 17). Car le réel est mouvant, incertain, insaisissable. Il prend même parfois les allures d'un mirage comme dans *L'Identité* quand le couple formé par Chantal et Jean-Marc s'échappe du réel pour se perdre dans un cauchemar. De texte en texte, Kundera fait un état des lieux éminemment actuel de la conscience humaine, non pas qu'il veuille obéir à l'impératif de la modernité qu'il méprise, mais l'état des lieux qu'il établit sur le monde présente en parallèle un aperçu de sa propre conscience au moment de l'écriture du livre. De texte en texte Kundera relève le défi de décrire le passé: la révolution, les événements de mai 68, l'invasion de la Tchécoslovaquie d'un point de vue toujours mouvant. Il témoigne d'une pensée en marche qui est ancrée dans son époque. Il semble que l'auteur soit monté dans un bateau qui s'éloigne d'une côte. Le bateau avance vers le large, et c'est du bateau que l'auteur regarde les événements du passé. La côte reste immuable: elle représente l'histoire, le

printemps 1968, la révolution. Mais la côte qui s'éloigne est observée sous un angle toujours changeant alors que le bateau gagne le large. Chaque roman permet d'être reconnu en tant que roman kundérien, par les références politiques à l'invasion russe entre autres, mais il ne donne pourtant jamais l'impression d'être la répétition du même ouvrage. Le monde évolue, et le moi aussi du cycle tchèque au cycle français. Seul le passé ne bouge pas. Dans les trois romans français, le pessimisme kundérien a gagné du terrain, le détachement aussi qui va de pair avec le renoncement. Tout en décrivant l'éloignement du passé d'un point de vue actuel, l'auteur se resitue, se repositionne. Se traquer soi-même de livre en livre, c'est ainsi obéir à l'impératif de ne jamais plus se perdre de vue. Ne plus jamais être effacé, ne plus jamais être un fantôme, mais tracer sans relâche les contours de son être: « Vivre, c'est un lourd effort perpétuel pour ne pas se perdre soi-même de vue, pour être toujours solidement présent dans soi-même, dans sa *stasis*. Il suffit de sortir un petit instant de soi-même et on touche au domaine de la mort » (TT 106).

5 L'absence de partition des espaces romanesques traditionnels: les innovations

A l'instar des romans tchèques les romans français n'obéissent pas aux impératifs de vraisemblance. Ils innovent toutefois dans la mesure où ils brouillent subtilement les démarcations entre le monde réel et l'univers onirique, et entre le présent et le passé. Ainsi dans *La Lenteur* et dans *L'Identité* les rêves tiennent une large place et le texte glisse du réel au songe sans que le passage de l'un à l'autre soit désigné comme tel par l'auteur. Dans *La Lenteur* par exemple l'auteur devenu personnage met en scène un congrès d'entomologistes. Les images qu'il a regardées à la télévision avant de s'endormir ont excité son imagination et il invente ce congrès aux péripéties burlesques dont les personnages vont prendre forme à tel point que leur vacarme perturbera le sommeil de Véra, l'épouse de Kundera dans la vie, ici fictionnalisée dans le livre. Les savants vont faire partie de son rêve pour en devenir des actants. Apeurée, Véra se réveillera

finalement et comprendra qu'elle est victime des « élucubrations » (*L 110*) de son mari.

Pareillement dans *L'Identité* Chantal, l'héroïne, s'enfuit à Londres après avoir eu une dispute avec Jean-Marc, son époux. Son départ de la gare du Nord est décrit avec tous les détails propres au roman réaliste: les quais, le train, les voyageurs, mais le récit oblique et dérape pour se transformer en cauchemar sans que le lecteur ne sache exactement quand le décrochement a commencé. Le train pénètre dans le tunnel sous la Manche. Chantal arrive à Londres. Elle se retrouve enfermée dans une maison où se déroule une orgie: elle erre de pièce en pièce sans pouvoir trouver la sortie, car les portes ont été clouées. Les dernières lignes nous prouvent que Chantal a rêvé, puisqu'elle s'arrache à son mauvais songe. Mais l'auteur lui-même s'interroge sur les divagations de son texte: « Et je me demande : qui a rêvé ? Qui a rêvé cette histoire ? Qui l'a imaginée ? Elle ? Lui ? Tous les deux ? Chacun pour l'autre ? Et à partir de quel moment leur vie réelle s'est-elle transformée en cette fantaisie perfide ? Quand le train s'est enfoncé sous la Manche ? Plus tôt ? » (*I 206*). Rien en effet au cours de la fiction n'a annoncé l'effacement du réel: il s'est peu à peu fondu en une illusion onirique sans nous donner aucun indice. L'auteur lui-même ne peut contrôler son récit comme s'il lui avait échappé. D'autre part les contours du temps romanesque et du temps du rêve ne sont pas distinctement marqués comme dans *La Vie est ailleurs* où les rêves de Jaromil sont séparés du corpus du texte en chapitres distincts et permettent grâce à la pagination de cloisonner les espaces.

Dans *L'Ignorance* enfin, les rêves ponctuent le roman comme de menaçantes prémonitions. Ces visions appartiennent aussi bien au monde nocturne qu'à la rêverie éveillée d'Irena dans les rues de Prague. Irena refait toujours le même cauchemar : l'horreur du retour au pays natal. Martin, son mari, lui avoue qu'il fait le même rêve. Ils vivent en France mais la Tchécoslovaquie revient dans leurs songes de manière effrayante: leur avion est détourné, Irena atterrit au pays natal où la police l'attend. Dans un autre

rêve, Irena est prise d'assaut au cours d'une promenade dans une petite ville française par un groupe de femmes bruyantes qui parlent tchèque. Elles ont des chopes de bière à la main. Irena se réveille et réalise qu'elle est en France. Mais la réalité va se surimposer à ces images, car une fois retournée à Prague, Irena invitera ses amies dans un café. Soudain une « vision » (lg 43) la saisit: ces femmes qui rient bruyamment sont les mêmes que celles du cauchemar. Elles lui parlent tchèque, elles lèvent leur verre, elles saluent la « fille retrouvée » (lg 39), la fille prodigue enfin rentrée au pays. Il est impossible à Irena de sortir de son cauchemar en se réveillant, car elle est déjà éveillée et ses bruyantes amies sont bien réelles. Le piège s'est refermée sur elle, elle est au pays natal, bel et bien prisonnière de son passé. « (Elle) comprend, avec effroi, qu'elle n'est pas en France, qu'elle est à Prague et qu'elle est perdue » (lg 44). Ce brouillage des partitions romanesques traditionnelles montre que l'auteur s'il a décidé de se débarrasser du superflu et des ornements tels que les digression et les mini-essais philosophiques qui étoffaient ses romans tchèques, montre également qu'il prend plus de libertés avec la structure plus compartimentée à laquelle il avait habitué ses lecteurs.

Kundera propose une autre innovation: des personnages venus de contextes et d'époques différentes entrent en collusion dans un seul espace diégétique et un seul temps romanesque. Kundera avait déjà utilisé cet artifice. L'exemple le plus frappant était *L'Immortalité* où Goethe et Bettina Brentano émergent du passé littéraire. Le procédé est ici utilisé de manière sensiblement différente. Dans *L'Immortalité* la conversation entre Goethe et Hemingway tout comme l'idylle entre Goethe et Bettina, étaient isolées du reste du texte dans des chapitres qui leur étaient consacrés, et la frontière entre la diégèse et le bond dans le passé était claire dans la pagination. Il n'en va plus de même dans *La Lenteur*. Vincent, jeune parisien des temps modernes, rencontre à la fin du roman le Chevalier, tout droit sorti du XVIIIème siècle. Il s'est échappé d'un autre texte, à savoir de la nouvelle de Vivant Denon qui sert de point de départ narratif à Kundera. Ces innovations qui mêlent plusieurs espaces, le réel et l'onirique, le présent et le passé sont

inédites chez le romancier, tout comme l'est la mise en scène de l'auteur lui-même qui se fictionnalise en compagnie de sa femme dans *La Lenteur*.¹⁷³ Par cette collusion ludique des espaces, l'auteur s'autorise la liberté du magicien au pouvoir illimité, caricature burlesque de la figure du romancier omniscient et tout-puissant. Il s'amuse avec les marionnettes-personnages sortis de son chapeau: il peut les faire disparaître aussi facilement qu'il les a fait apparaître. A la fin de *La Lenteur*, Vincent cherche Julie qui s'est échappée d'entre ses bras après une nuit d'amour parodique qui a tourné à la catastrophe. Vincent erre dans les couloirs de l'hôtel en appelant sa maîtresse: Vincent cherche en vain, car l'auteur a tout simplement fait sortir Julie du texte.

6 *La valse des couples*

La structure en saynètes de *La Valse aux adieux*, le roman du cycle tchèque qui aurait dû être un épilogue, se retrouve dans le cycle français. Kundera en adopte également le thème du badinage amoureux et de la valse des couples. Julie et Vincent, Berck et Immaculata dans *La Lenteur*. Gustaf et la mère d'Irena, Milada et Josef, dans *L'Ignorance*. L'on trouve différents types de couples dans l'univers kundérien. Il y a le monde du libertinage d'une part: l'aventure amoureuse y est un badinage, elle n'a « point de lendemain » pour reprendre le titre de la nouvelle de Vivant Denon. Cet art de la légèreté, Kundera l'a emprunté au XVIIIème siècle de Laclos, de Marivaux, de Diderot, et de Sade. Quelques femmes trop bêtement sentimentales se laissent prendre au jeu de l'amour. Les fleurs bleues sont délaissées par leur amant. Tentent-elles de se suicider, Kundera leur dérobe la mort héroïque à laquelle elles aspiraient pour ne leur offrir que des suicides ratés en les abandonnant toujours avec un certain sadisme misogyne au ridicule de leur sort. Immaculata cherche à se noyer dans la piscine, mais le savant tchèque, bon nageur, la repêche.

¹⁷³ La fictionnalisation de l'auteur apparaissait déjà de manière discrète dans *L'Immortalité* où il était un personnage au même titre que Avenarius, il devenait monsieur Kundera, auteur de *La Vie est ailleurs* (*Im* 23).

Dans l'univers kundérien il y a les aventures sexuelles d'une part et les rencontres idylliques d'autre part. Le séducteur, entre badinage et cruauté, est un jumeau du Valmont des *Liaisons dangereuses*. Il collectionne les femmes et s'amuse d'elles. L'homme de l'idylle en revanche est un « homo sentimental »¹⁷⁴ et la relation qu'il entretient avec les femmes est « extra-coïtale » (*Im* 293). Ces couples-là ne se laissent pas piéger par les avatars de la séduction et ils ne sont pas épinglés par l'ironie de l'auteur. Irena et Josef dans *L'Ignorance* sont de manière ambiguë à la fois un couple qui appartient au monde du badinage amoureux et un couple tragique car ils se rejoignent dans la fraternité des émigrés. Ils passent une nuit: Irena, naïve comme presque toutes les héroïnes de Kundera, croira au grand amour. Josef ne se laissera pas fléchir et repartira vers sa femme défunte à laquelle il souhaite rester fidèle. Mais l'illusion d'une relation heureuse s'est profilée l'espace d'un instant. Le couple formé par Gustaf et la mère d'Irena dans *L'Ignorance* oscille de la même manière du badinage au sérieux. Gustaf et la mère d'Irena sont des figures grotesques, mais après s'être donnés l'un à l'autre, ils gagnent en grandeur. Il forment un vieux couple serein qui a cessé de jouer au jeu de la séduction et s'approchent curieusement d'une relation amoureuse plus authentique représentée dans *La Lenteur* par l'auteur et sa femme, et dans *L'Identité* par Chantal et Jean-Marc.

7 Le traitement de l'histoire

Par son passé de militant, Kundera a souvent été lu comme un auteur politique. C'est l'un des nombreux malentendus qu'engendre son oeuvre. Bien que ses romans situent leurs personnages dans un contexte historique, ils traitent avant tout de la destinée humaine. Les trois romans français mettent en scène des personnages dans leur contexte social pour ce qui est de *La Lenteur* et de *L'Identité* et politique avec *L'Ignorance*. S'il éclaire leurs actes, ce contexte reste secondaire et sert de toile de fond. En abandonnant le tchèque pour le français, Kundera n'a pas renoncé à l'éclairage politique ou plus largement social et historique qui explique les situations, mais ne les

¹⁷⁴ *L'Homo sentimental* est le titre de la quatrième partie de *L'Immortalité*.

justifie jamais. Kundera se sent trop à l'étroit dans le déterminisme marxiste: « La situation historique n'est pas le véritable sujet de mon roman : l'importance de celle-ci réside pour moi dans le fait qu'elle éclaire les thèmes existentiels qui m'intéressent d'une lumière nouvelle et crue; la vengeance, l'oubli, le sérieux et le non-sérieux, le rapport entre l'histoire et l'homme, l'aliénation de ses propres actes, la séparation entre sexualité et amour... »¹⁷⁵ Si l'Histoire est au coeur du travail, l'auteur s'en sert avant tout pour explorer la manière dont elle transforme la routine du quotidien en situations d'ordre exceptionnel. Confrontés à de grandes difficultés et à des choix fondateurs en périodes de guerre, de crise ou d'occupation, les êtres humains sont arrachés au confort de leurs habitudes, à leur vie de famille et à la routine de leur emploi. Or ce sont dans les périodes extrêmes où l'homme est poussé aux limites de sa condition, lorsqu'il ne peut se raccrocher ni à son foyer ni à son travail que se révèle sa nature profonde, écrit Kundera. Seuls dans ces moments uniques peuvent s'exprimer la lâcheté, voire la barbarie ou au contraire le courage, voire l'héroïsme. Les conflits sont des révélateurs. La tragédie historique « éclaire les possibilités inconnues et inattendues qui, dans les temps paisibles et immobiles, ne se manifestent pas, restent cachées, invisibles. »¹⁷⁶ Dans le cycle tchèque, le combat contre l'occupation russe jouait la fonction de révélateur. Dans le cycle français, c'est l'exil qui va tenir ce rôle. Le déracinement agit chez les êtres humains au même titre que le bouleversement des révolutions. Il métamorphose celui qui part et change irrémédiablement la nature de ses relations avec ceux qui sont restés. A la manière du danseur de corde, l'exilé vit dangereusement, sans aucune des protections narcissiques offertes par le pays, l'entourage et surtout le confort de la langue: celui « qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine

¹⁷⁵ Entretien avec A.J.Liehm, cité par Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op.cit., p.20.

¹⁷⁶ "Extrait du prochain essai de Milan Kundera: Le Rideau déchiré", in *Le Monde diplomatique*, op.cit., p.28-29.

dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance » (*IL 116*). L'exil met l'homme dans une position inconfortable. Mais en déplaçant l'être, il lui permet aussi de se dissocier d'avec celui qu'il a été.

Ainsi pour la première fois dans l'oeuvre de Kundera l'invasion de la Tchécoslovaquie, toile de fond historique qui éclaire les situations et que l'on retrouve systématiquement dans chacun de ses romans comme la signature de son travail, est réduit à quelques vagues allusions dans les romans français. L'on sait que le savant de *La Lenteur* est tchèque, mais cette appartenance le transforme immédiatement en caricature de lui-même, car il devient aux yeux des Français: le-savant-tchèque-qui-a-beaucoup-souffert. Aucune mention des événements de Prague dans *L'Identité*. Nous devinons seulement que les personnages sont d'origine tchèque. *L'Ignorance* enfin présente l'histoire de manière volontairement ambiguë: Josef et Irena retournent dans leur pays natal, et revisitent Prague à la lumière de leur nouvelle expérience d'exilés. Il est question d'une révolution dans les premières pages, mais le lecteur ne sait pas exactement de quelle révolution il s'agit. Celle de 1968 ? Celle de 1989 ? Le livre se clôt avec des prises de position très nouvelles qui nous prouvent que le temps a passé. Nous ne pouvons pas lutter contre le mouvement de l'Histoire, ni reconquérir ni retenir le passé. Les vieilles révolutions n'intéressent plus personne. Les nouvelles générations ont oublié les souffrances des aînés.

En allégeant le roman de ses artifices et en mettant en place une forme romanesque plus épurée, après avoir abandonné la langue tchèque et transgressé le beau style, après avoir abandonné la maîtrise qui fut la sienne pour adopter le péril pour principe, Kundera prouve qu'il a conquis une nouvelle liberté. L'esthétique romanesque doit se lire comme une éthique, « une attitude, une sagesse, une position » (*TT 189*). La date charnière du passage au français pourrait se situer aux alentours de 1995. Entre-temps le mur de Berlin est tombé, et la Tchécoslovaquie est retournée à la démocratie. En écrivant en tchèque en France, Kundera montrait qu'il n'était pas la propriété du pays qui l'avait accueilli et qu'il se démarquait des

mouvements et des écoles. En écrivant en français en France, il affirme à l'inverse qu'il n'appartient plus à ce pays que les Français nomment d'un vague: là-bas, et qu'il a coupé les ponts avec la Tchécoslovaquie. Kundera l'a signifié une première fois lorsqu'il a décidé de quitter son pays. Il le réaffirme clairement dans *L'ignorance*. Tout comme Irena qui revient à Prague et n'y trouve rien qui la rattache à son passé puisqu'elle est prête à quitter une seconde fois sa terre natale, Kundera a dit adieu à la Tchécoslovaquie pour la seconde fois en adoptant la langue française. Dans ses romans rédigés en français Kundera exprime sa position ontologique face au monde: « Si le roman est un art et non pas seulement un 'genre littéraire' c'est que la découverte de la prose est sa *mission ontologique* qu'aucun autre art que lui ne peut assumer entièrement » (TT 159). Dans une langue autre que la sienne, tout auteur, s'il perd sa maîtrise, acquiert toutefois une liberté d'expression qu'il n'avait pas dans sa langue maternelle. « Ne pas avoir de parents est la condition première de la liberté » (VA 187), écrit Kundera dans *La Vie est ailleurs*, titre prémonitoire puisque le livre fut écrit avant le départ de Tchécoslovaquie. « La liberté ne commence pas là où les parents sont rejetés ou enterrés, mais là où *ils ne sont pas* » (VA 187). Or les parents ne sont pas dans la langue étrangère. C'est la zone de liberté et de renaissance qui échappe à leur emprise. Les tabous tombent. Les audaces s'imposent. La langue s'autorise de tels écarts que l'étranger « ne sait pas ce qu'il dit », ¹⁷⁷ ainsi que le remarque Julia Kristeva. Nous avons vu à quel point Cioran avait abusé de la formule. Parce qu'il ne sait pas ce qu'il dit, parce qu'il n'y a aucune conscience familiale qui pèse et juge, il peut tout dire. J'aborderai donc la question suivante: si l'auteur gagne en liberté d'expression, qu'est-ce qui est exprimé dans les trois romans français qui n'était pas ouvertement exprimé dans les romans tchèques derrière le barrage formé par l'auto-censure de la langue maternelle ?

¹⁷⁷ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, p.49.

La Lenteur: le roman

Kundera dit de *La Lenteur* que c'est son roman le plus léger. Aucun mot n'y est sérieux. Pour se distraire de l'essai qu'il rédigeait en 1995, il décida de transformer son texte en une vaste farce. « J'étais en train d'écrire encore quelques essais en français [...] Au bout de quelques pages je me suis senti comme étranglé d'ennui. Je ne pouvais supporter le sérieux de mes élucubrations. Pour me libérer, pour m'amuser, j'ai transformé cet essai en une grande blague. Ainsi est né en 1995 *La Lenteur*, mon roman le plus léger, où 'aucun mot n'est sérieux'. Mon premier roman français. Sept ans après avoir achevé le manuscrit de *L'Immortalité*. »¹⁷⁸ Son épouse, Véra, dont nous retrouvons les paroles rapportées dans le roman, le prévient: « Le sérieux te protégeait. Le manque de sérieux te laissera nu devant les loups. Et tu sais qu'ils t'attendent, les loups » (*L* 111). Véra ne s'y est pas trompée. Kundera est passé du registre du sérieux au registre du non-sérieux: l'auteur se retrouva nu devant la critique qui bouda *La Lenteur*.¹⁷⁹ L'exercice purement récréatif ne fut pas perçu comme tel. Kundera avait pris un risque non calculé. Premier roman publié en langue étrangère *La Lenteur* est le roman du péril. Mais ce que l'auteur perd en aisance, il le gagne en liberté. Ce qui frappe à la lecture du roman, c'est le ton. Plus drôlatique, voire loufoque, et certainement beaucoup plus noir, voire cynique. Il y a le monde des bouffons d'une part: l'intellectuel Berck, le député, Pontevin et ses amis du bar Gascon, l'homme au costume trois-pièces, Immaculata; et les égarés d'autre part qui n'appartiennent pas à ce siècle de vitesse, et luttent pour y trouver leur place: le savant tchèque, Vincent, Julie, le Chevalier sorti droit du XVIIIème siècle, mais aussi l'auteur et sa femme, Véra.

¹⁷⁸ "Entretien avec Antoine Gallimard", in *Bulletin Gallimard*, *op.cit.*

¹⁷⁹ La sortie en septembre 2003 de *L'Ignorance* a été saluée. Kundera avait décidé de faire publier le livre en 2000 en Espagne et en espagnol. Le roman avait été également publié dans une dizaine de pays dont le Mexique, la Colombie, l'Argentine, l'Italie, les Etats-Unis et l'Angleterre. Et ce ne fut qu'en 2003 que le roman parut en France chez Gallimard. La critique s'est faite discrète, signalant que le roman avait connu un franc succès à l'étranger avec 110 000 exemplaires vendus en Espagne. Au cas où des remords de dernière minute se seraient fait sentir en France, Kundera fit savoir qu'il était inutile de faire figurer le livre sur la liste du Goncourt.

La Lenteur est un roman ouvert où s'invitent des personnages venus d'époques différentes. Il fonctionne sur le principe de l'auberge espagnole: l'idée est héritée du *Don Quichotte* de Cervantès. Des personnages que rien dans la vie n'aurait rapprochés vont se retrouver par un coup de baguette magique réunis en un seul lieu dans une fantaisie burlesque créée par la volonté de l'auteur pour le seul plaisir du lecteur. Deux textes entrent en collusion. Celui de Kundera, auteur franco-tchèque d'un roman en français, et celui de Vivant Denon, auteur du XVIIIème siècle et d'une nouvelle *Point de lendemain*, qui sert de point de départ narratif au texte de Kundera. La même situation amoureuse est décrite à deux siècles d'écart: une nuit d'amour entre le Chevalier et Mme de T*, se verra reproduite parodiquement par le couple: Vincent et Julie. Quant au château de la nouvelle, il est devenu château-relai, triste signe des temps modernes. Alors que dans la nouvelle de Denon, le Chevalier passe une nuit d'amour avec Mme de T* dans le pavillon du parc et s'en retourne au matin, jouet d'un badinage amoureux inventé par Mme de T* pour détourner les soupçons d'un mari jaloux, mais satisfait par une nuit d'amour consommée, Vincent lui ne consommera rien. Il échoue totalement avec Julie. L'imitation parodique présente les deux amants feignant l'extase à grands cris, alors qu'il ne se passe rien entre eux. Vivant Denon fut l'auteur anonyme d'une nouvelle *Point de lendemain*. « La nouvelle de Vivant Denon fut publiée pour la première fois en 1777; le nom de l'auteur était remplacé (puisque nous sommes dans le monde du secret) par six majuscules énigmatiques, M.D.G.O.D.R. où l'on peut lire, si l'on veut 'M. Denon, Gentilhomme Ordinaire du Roi', puis avec un tirage minuscule, et tout à fait anonymement, elle fut republiée en 1779, avant de reparaître l'année suivante sous le nom d'un autre écrivain. De nouvelles éditions virent le jour en 1802 et en 1812, toujours sans le vrai nom d'auteur, enfin, après un oubli qui dura un demi-siècle, elle reparut en 1866. A partir de là elle fut attribuée à Vivant Denon et au cours de notre siècle, gagna une gloire toujours croissante. Elle compte aujourd'hui parmi les ouvrages littéraires qui semblent représenter le mieux l'art et l'esprit du XVIIIème siècle » (L 15).

La Lenteur rappelle en effet la littérature du XVIII^{ème} siècle par son esprit de satire. La critique sociale y est d'une grande efficacité: elle présente des scènes fort enlevées où évoluent les vedettes du monde médiatique, journalistes, politiques ou intellectuels qui palabrent sous l'oeil de la caméra. Le roman est une farce contemporaine. On retrouve une verve ironique à la Voltaire qui inscrit le texte dans la tradition française du conte satirique. Les galeries de portraits évoquent quant à elles les caricatures de La Bruyère. Les personnages –des entomologistes- sont épinglés par l'ironie de l'auteur. Le congrès tourne autour du personnage de Berck: tel un roi qui parade dans un Versailles de pacotille, il s'amuse de bons mots, entouré d'une cour de flatteurs qui applaudit et admire. Le romancier brosse un tableau fort caustique des intellectuels français: la raillerie politique et sociale est sans pareille jusque là dans l'oeuvre de Kundera.

Stylistiquement, ce récit très classique dans sa forme, s'il obéit à la règle scénique de l'unité de lieu et de temps, n'obéit nullement à celui de l'unité d'action. L'univers théâtral se manifeste à différents niveaux: sous forme de situations dialoguées rappelant « la scène sans décor » (*JM 19*) de Sterne ou de Diderot, ou sous formes de thèmes identifiables par les champs lexicaux se référant au théâtre. L'action se passe en une seule nuit: l'unité de temps est respectée. L'unité de lieu aussi: un relais-château. L'auteur regarde la télévision avant de s'endormir et fait sortir de son imagination une farce à laquelle participent Berck, Cechoripsky, le savant tchèque tel "un petit cadeau de Prague" (*L 81*), Vincent, Julie, Immaculata, une journaliste qui est venue avec le caméraman, son compagnon. Immaculata reconnaît Berck qu'elle a aimé autrefois. Berck la repousse. Elle tente de se suicider. Le savant tchèque la sauve. Mais tout se dissipe au matin, et le couple quitte l'hôtel-relai. Dans ce roman où les duos amoureux vont se former et se défaire, nous assistons à la valse de cinq couples: l'auteur et sa femme; Immaculata et le caméraman, puis Berck et Immaculata, Vincent et Julie, et enfin Mme de T* et le Chevalier.

La nouvelle de Vivant Denon est habilement réécrite dans ce récit loufoque qui présente la France des politiques, des intellectuels et des médias et développe dans le cycle français de nouveaux thèmes qui étaient contenus en germe dans *L'Immortalité*: la critique de « l'imagologie » (*Im* 171), néologisme formé sur image et idéologie qui conduira le romancier à dresser un parallèle entre les régimes totalitaires et les sociétés ouest-européennes. La verve polémique de *La Lenteur* permet à l'auteur de faire une satire sans concession de l'Ouest et de mettre en place un nouveau réseau d'idées.

L'Identité: le roman

La notion de l'identité perdue est ancienne chez Kundera. C'est l'une des grandes « interrogations existentielles » (*LR* 136) -un mot qu'il préfère à celui de thème, de son oeuvre: « Le mot thème signifie pour moi : un problème existentiel traité par un roman. L'originalité d'un romancier est déterminée tout d'abord par quelques grands thèmes existentiels qui l'obsèdent toute sa vie. L'horreur de l'identité perdue, c'est le thème de l'une de mes premières nouvelles. *Le Jeu de l'auto-stop*, de 1962. Trente-cinq ans plus tard j'ai écrit *L'Identité*, mon deuxième roman français qui revient à ce thème. »¹⁸⁰ La frayeur de perdre son identité, au-delà du thème existentiel est l'expression d'un traumatisme. L'auteur était devenu un non-être dans son propre pays en 1968. Ne plus avoir d'identité, c'est un avant-goût de la mort. Pour décrire l'homme fantomatique qu'il fut à cette période, les termes tels que « mort » (*LR*73), « ombre » (*LR* 30), « tache blanche » (*LR* 32), « vide circonscrit » (*LR* 32) reviennent souvent dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. La hantise d'être « vaporisé » comme dans l'univers orwellien, justifie la volonté forcenée de ne pas se perdre soi-même de vue.

L'Identité est un récit très simple. Le couple formé par Chantal et Jean-Marc est mis à l'épreuve. Peu d'événements et peu de personnages secondaires. Chantal est une femme mûre. Son corps montre les premiers signes de la ménopause. Elle s'inquiète et finit par avouer à son mari que « les hommes

¹⁸⁰ Entretien avec Antoine Gallimard, *Bulletin Gallimard*, *op.cit.*

ne se retournent plus sur (elle) » (I 33). Afin de lui prouver qu'elle est toujours séduisante, Jean-Marc met en place le subterfuge qui consiste à lui envoyer des lettres anonymes signées C.D.B., Cyrano de Bergerac, celui qui déclare son amour à la femme aimée sous les traits d'un autre. Chantal se laisse prendre à ce piège grossier, retrouve sa féminité et son pouvoir de séduction. Elle découvre le pot-aux-roses: Jean-Marc est l'auteur de ces lettres, elle s'est laissée piéger dans un jeu ridicule, et elle s'enfuira pour Londres afin de se venger et de mettre fin à leur relation. Dans le train qui l'emporte avec ses collègues de travail, le récit oblique. Chantal passe à l'ennemi en se laissant séduire par l'intelligence sarcastique de Leroy, le directeur de l'agence de publicité dans laquelle elle travaille. Jean-Marc, son partenaire, le garant de sa conscience et de son identité, la « perd de vue » (I 178) après avoir sauté dans le train derrière elle. L'expression doit se comprendre au sens propre et au sens figuré. Il la perd physiquement dans la bousculade de la gare du Nord, et il la perd quand elle endosse une nouvelle personnalité en passant à l'ennemi. Au début du roman Chantal est pourtant intriguée par une émission à la télévision française nommée : *Perdu de vue* (I 10) et le titre « lui fait horreur » (I 12). Or c'est justement ce qui va lui arriver. Kundera ménage cependant une fausse sortie puisque la fin du roman rétablit l'équilibre un instant détruit. Chantal ne se séparera pas de Jean-Marc, ainsi que le lecteur aurait pu s'y attendre, mais elle est envahie par le désir hallucinant d'avoir constamment les yeux ouverts, afin de ne plus jamais perdre de vue son époux Jean-Marc, ni d'être perdue de vue par lui. Chantal conclura en regardant Jean-Marc: « Je ne te lâcherai plus du regard. Je te regarderai sans interruption. Et après une pause : j'ai peur quand mon oeil clignote. Peur que pendant cette seconde où mon regard s'éteint ne se glisse à ta place un serpent, un rat, un autre homme » (I 207).

Chantal qui arbore deux visages est celle par qui le malheur arrive. Tout comme dans la nouvelle de *Risibles Amours*, c'est la femme, tentatrice, séductrice, joueuse, diabolique qui fait basculer le réel. Chantal travaille dans une agence de publicité. Afin de dissiper les doutes de son compagnon, elle lui explique qu'elle a deux visages : « Avec toi, je porte le visage qui se

moque. Quand je suis au bureau, je porte le visage sérieux » (*I* 40). Mais qu'elle le veuille ou non, elle est une « collabo du moderne » (*I* 144). C'est une vaste catégorie que celle des « collabos » qui compte les publicitaires, et les « danseurs » (*L* 32) du monde médiatique que le lecteur avait découverts dans *La Lenteur*. Kundera emploie délibérément ce mot de « collabo » dont la connotation rappelle que la sphère du politique colore toujours son univers romanesque. Le collabo est un être qui « sert un pouvoir détestable sans s'identifier à lui, qui travaille pour lui tout en étant séparé de lui et qui, un jour, devant ses juges, alléguera pour sa défense qu'il avait deux visages » (*I* 144). Ainsi « tous ceux qui exaltent le vacarme mass-médiatique, le sourire imbécile de la publicité, l'oubli de la nature, l'indiscrétion élevée au rang de vertu, il faut les appeler: *collabos du moderne* » (*AR* 149). Berck dans *La Lenteur*, Leroy, dans *L'Identité*, Gustav dans *L'Ignorance* sont des collabos. Chantal est à mi-chemin. Elle s'efforce de porter un masque avec l'espoir qu'elle pourra l'enlever et être authentique en présence de Jean-Marc. Elle souhaite redevenir elle-même au sein du couple, mais la tâche n'est pas facile. On ne peut pas porter un masque sans mettre en péril son honnêteté. Il suffit de très peu pour basculer: la frontière est ténue entre le réel sur lequel l'homme croit reposer et la catastrophe qui l'engloutit. La morale kundérienne affirme que ce qu'on croyait avoir acquis est une illusion qui peut se dissiper aussi facilement qu'un mirage. L'être humain ne possède rien, ni histoire, ni expérience. Tant qu'on vit, on se trompe, écrit Kundera. Si le monde est simulacre, farce parodique, jeu de masques, la personne aimée ne doit pas être un mensonge sinon l'existence du couple ne veut plus rien dire. « Si Chantal est un simulacre, toute la vie de Jean-Marc en est un » (*I* 132). Le couple trouve sa vérité par la mutuelle lucidité d'un regard qui permet de dissiper le mensonge. Seul le compagnon est le garant de la conscience de l'autre. Bastille de stabilité, garant de l'identité, de la conscience et du passé de l'autre, le couple: l'auteur et Véra, Chantal et Jean-Marc, fonctionne comme un havre de sécurité, et un phare qui projette sa lumière pour ne pas « se perdre de vue ». Il offre des certitudes dans un monde nihiliste. A mille lieues de Cioran et de ses jeux de masques qui se reflétaient dans un discours équivoque, Kundera affirme combien il est

indispensable de rester au plus proche de soi et de ne pas jouer sur deux tableaux. Bien différent de l'oeil totalitaire qui viole le secret des vies, le regard du compagnon respecte la vérité de l'autre tout en s'efforçant de ne pas pénétrer dans son jardin secret. La famille elle-même est exclue de ce champ de la vérité et de la lucidité, car la famille est un théâtre parodique. La belle-soeur de Chantal ressurgit un matin dans sa vie. Chantal a divorcé d'avec son frère, mais sa belle-soeur tient à lui faire savoir qu'elle fait toujours partie de la famille. Peine perdue. La belle-soeur repartira comme elle est venue. Chantal n'appartient plus à cette vie-là même si sa belle-soeur lui hurle: « Nous représentons une grande partie de ta vie ! Tu ne peux pas nous nier, nous gommer, tu ne peux pas changer ton passé ! Ton passé est ce qu'il est » (*I* 147). Même si cette dernière lui conseille d'effacer la tragédie du passé, d'oublier son fils mort et d'avoir un nouvel enfant, Chantal restera fidèle à elle-même, à son essence, à « l'intégrité de son moi » (*I* 61). Elle restera fidèle à son enfant mort, et trouvera de la force dans son couple, îlot de résistance à deux.

Le destin de Chantal et de Jean-Marc est une illustration de la grande solitude et la gravité nouvelle où baignent les trois romans français. Chantal est en rupture avec le groupe, avec la famille, avec le passé et le pays natal : « Depuis la mort de son fils, tout en elle est rupture et exil volontaire. »¹⁸¹

L'Ignorance: le roman

Ce dernier roman traite d'un thème nouveau dans l'univers de l'auteur : le retour au pays natal. « Ce qui m'intéressait ce n'était pas l'émigration en tant que problème politique ou historique, commente Kundera, d'autant moins ma propre émigration, mais les grandes questions existentielles que la situation d'un émigré, de chaque émigré, dévoile et qui font partie de toutes les vies humaines: *L'Ignorance* face à sa propre vie, la nostalgie, l'oubli. »¹⁸²

¹⁸¹ François Ricard, "Le Regard des amants", *N.R.F.*, janvier 1998 (n.540), repris en postface à l'édition Gallimard Folio, 2000, p.217.

¹⁸² *Bulletin Gallimard, op.cit.*

L'action se situe après 1989, l'année de la chute du mur de Berlin. Deux émigrants tchèques: Irena et Josef, reviennent dans leur pays natal. Josef, le veuf qui vit en Suède, rencontre Irena à l'aéroport de Paris dans le vol de Prague. Irena le reconnaît, lui feint de la reconnaître, quiproquo cher à l'auteur, et les deux Praguais auront une brève liaison. Irena et Josef vont vivre la grande solitude du retour. C'est l'aliénation douloureuse de ceux qui vivent depuis vingt ans en exil et ne peuvent plus se sentir chez eux dans un environnement autrefois familial. Pour Irena qui habite en France a sonné l'heure du « grand retour » (*Ig 10*). Une fois à Prague, elle organise une fête où elle invite ses anciennes amies. Elles boivent, s'agitent, évoquent leur vie à Prague, dédaignent le vin français qu'Irena a apporté, et lui préfèrent la bière. Elles se désintéressent de la vie d'Irena à l'étranger. Josef reverra lui aussi sa famille, se sentira comme un fantôme, et repartira comme il était venu, comme un étranger. Il quitte Irena endormie dans la chambre d'hôtel, lui laissant une note sur laquelle il a écrit : « ma soeur » (*Ig 180*), scellant ainsi la fraternité des émigrés.

Pour la première fois Kundera pose clairement la question du langage, et particulièrement de la langue natale. *L'ignorance* est en effet un voyage en langue tchèque vu à travers chaque personnage qui l'incarne et l'expose sous un jour différent, y compris un voyage en langue tchèque à travers Prague, la ville, considérée ici comme un actant. Ni Irena ni Josef ne parlent leur langue natale dans leur pays d'exil. On peut donc s'attendre à ce que ce grand retour soit aussi le moyen pour chacun de redécouvrir avec plaisir une langue oubliée. Il n'en sera rien. Lorsque Josef le tchèque, qui vit au Danemark et y parle danois, arrive à Prague, il ne reconnaît pas sa langue. Il écoute une « langue inconnue dont il comprenait chaque mot » (*Ig 56*). Les deux arènes où la langue retrouve son pouvoir initial, à savoir que la langue habite l'inconscient du corps, sont ceux de l'amitié et de la sexualité. Ainsi Josef en compagnie de son ami N* est transporté de légèreté, il « parl(e) comme s'il volait » (*Ig 147*). Il habite le langage de l'intérieur, c'est un réflexe qui ne l'oblige à aucun effort intellectuel. La seconde arène de jouissance où la langue retrouve son pouvoir est la sexualité: Irena parle tchèque à Josef

lorsqu'ils font l'amour, et ces mots déclenchent son plaisir: pouvoir de l'obscénité de la langue maternelle qui parle au corps sexué. Mais après cette excursion presque folklorique en langue tchèque, Gustaf fait à nouveau l'expérience inverse en quittant Prague: le tchèque est redevenu une « langue inconnue » (*Ig 181*). Le deuil est fait. Deuil du pays natal, deuil de la langue oubliée.

Le cas d'Irena, la tchèque qui vit à Paris et y parle français, est compliqué par la présence de son compagnon : Gustaf, un Suédois qui est tombé amoureux de Prague à la manière des touristes. Il veut y ouvrir un bureau. A Paris Irena a cherché à parler tchèque avec ses filles qui s'y refusent. Gustaf trouve la langue française « prétentieuse et peu pratique » (*Ig 26*). Irena parle tchèque avec sa mère qui vit toujours à Prague. Or un conflit a toujours opposé Irena à sa mère, conflit qui va se déplacer sur le terrain de la langue. Il exprime le rapport de force entre les êtres : sur le terrain privé du couple entre Irena et son compagnon, sur le terrain familial des rapports entre Irena et sa mère, sur le terrain extérieur du bain langagier dans les rues de Prague. Alors qu'à Paris le couple Irena/Gustaf parle français, langue par laquelle Irena exerce un pouvoir sur Gustaf, à Prague, pour ne pas exclure Gustaf de sa conversation, elle doit parler anglais. Le rapport de force du couple s'exprime par la domination langagière de l'un sur l'autre. Sa mère, sa concurrente, attirera Gustaf sur le terrain ludique de la langue anglaise. Elle parle mal, elle s'en amuse, mais le jeu de la séduction fonctionne. Irena sera finalement vaincue par sa mère qui séduira son compagnon.

Le deuil de la langue d'origine exprime le deuil d'un pays, d'une histoire, le deuil d'une ville, Prague. Prague a oublié la langue russe, la langue de l'envahisseur. Prague a aussi oublié sa tradition francophile. Mais Prague a également oublié sa propre langue, car sur les tee-shirts que les gens portent dans la rue se trouve écrit en anglais « Kafka was born in Prag » (*Ig 96*). Dans ce dernier roman du cycle français, c'est la désillusion, voire l'amertume qui colore le texte. La cruauté, la moquerie et la raillerie

s'exprimaient dans *La Lenteur* et *L'Identité*. *L'Ignorance* est le roman de la tristesse désabusée. Le titre *L'Ignorance* en dit long. « La nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe » (lg 12). Kundera semble dire dans ce dernier texte: non seulement je n'appartiens plus à ce groupe, mais en plus je ne le connais plus, et lui non plus ne me connaît plus. Je souffre de ne plus appartenir au groupe, mais grâce à l'exil, j'ai conquis autre chose. Il n'y a pas de continuité entre le moi ancien et le moi nouveau: l'adolescent Josef qui rédigeait son journal intime et l'homme qu'il est devenu sont deux personnes différentes. Irena fait la même expérience. N'ayant aucun habit d'été, elle s'achète une robe à Prague. Elle surprend son reflet vêtu de cette robe démodée. Il la ramène à une époque révolue où elle vivait là et son passé l'enserme comme « une camisole de force » (lg 35). Elle s'affole et change immédiatement de tenue. Il n'y a plus rien de commun entre l'être ancien et l'être nouveau.

Qu'en est-il de l'histoire, du fameux printemps de Prague et de l'invasion russe ? Qu'en est-il de la révolution ? Elle est oubliée. Autres temps, autres mœurs. Les jeunes d'aujourd'hui ne sont plus prêts à se battre et à mourir pour des idées. Les premières lignes du roman sont très ambiguës: Sylvie, l'amie française d'Irena, lui reproche de rester à Paris, alors que chez elle, c'est « la révolution » (lg 10). Mais à quelle révolution fait-elle allusion ? Celle de 1968 ? Celle de 1989 ? Cette ambiguïté permet de présenter la question tchèque comme si elle était toujours contemporaine et d'actualité selon le procédé cher à l'auteur qui consiste à avancer avec l'histoire et la regarder non pas d'un point de vue passé, mais d'un point de vue contemporain. Or plus le roman avance, plus Josef et Irena, les principaux protagonistes, prennent conscience qu'il est impossible de retenir le passé et ils finissent par lâcher prise. Tout comme Irena, « (Josef) n'éprouve aucune affection pour ce passé qui, impuissamment, transparaît, aucune envie de retour, rien que légère réserve » (lg 72).

Une grande solitude existentielle marque le cycle des romans français. La solitude et l'exil intérieur qui frappaient Chantal dans *L'Identité* gagnent ici l'espace-même de la langue maternelle. Les personnages en sont chassés d'une manière ou d'une autre: quand Irena rentre chez elle, elle entend Gustaf et sa mère parler anglais et elle se sent exclue, étrangère. Une fois à l'aéroport et prêt à repartir, Josef ne reconnaît pas sa langue qui est devenue « inconnue » (Ig 181). Les êtres de *L'Ignorance* sont chassés une seconde fois du pays en étant chassés de leur langue. Et pourtant Irena et Josef quittent Prague sans nostalgie. Irena songe que « son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie » (Ig 27). Tous les deux ont rejoint Agnès dans la « petite galerie de personnages kundériens qui, devant la fondamentale et interminable plaisanterie de l'existence (et en particulier de l'existence moderne) ont cessé de jouer le jeu et de lutter, choisissant de prendre la fuite et de se mettre à l'abri. »¹⁸³

Dans *L'Ignorance* Kundera apporte une réponse inédite à sa quête métaphysique: il faut partir, rompre, se libérer du poids du passé. Car partir est synonyme de liberté. La liberté se conquiert aussi par l'adoption d'une langue étrangère: ainsi Irena en quittant Prague et en parlant français s'est libérée du conflit avec sa mère qui a détruit sa vie et influencé ses décisions. L'autre langue, la langue étrangère, échappe au domaine maternel. Et si le bonheur était loin de "maman",¹⁸⁴ loin de la mère patrie. Kundera écrivait en 1973 comme une prémonition alors qu'il vivait encore à Prague: *La vie est ailleurs*. Jaromil était adoré par sa mère: elle l'aimait tant qu'il en est mort. Quitte à se faire accuser de « déserteur » (Ig 66) il n'y a qu'une solution au malaise existentiel: partir et rompre avec le pays natal.

¹⁸³ François Ricard, "Le Regard des amants", *op.cit*, p.217.

¹⁸⁴ *Maman* est le titre de la deuxième partie dans *Le Livre du rire et de l'oubli*.

Parallèle entre les appareils à manipuler les consciences: satire de l'Ouest

Le monde communiste et l'univers démocratique ne sont pas si éloignés qu'il n'y paraît. Bien qu'ils s'opposent d'un point de vue économique, ils sont similaires dans leur fonctionnement. « J'ai compris seulement plus tard, écrit Kundera, que le communisme me montrait, dans une version hyperbolisée ou caricaturale, les traits communs du monde moderne. La même bureaucratisation omniprésente et omnipotente. La lutte des classes remplacée par l'arrogance des institutions envers l'utilisateur. La dégradation du savoir-faire artisanal. L'imbécile juvénophilie du discours officiel. Les vacances organisées en troupes. La laideur de la campagne d'où disparaissent les traces de la main paysanne. Et de ces dénominateurs communs, le pire de tous: l'irrespect envers l'individu et envers sa vie privée. Ici on justifie en brandissant le droit sacré à l'information. Mais la police communiste qui a truffé nos chambres à coucher de micros ne pouvait-elle, elle aussi, prétendre assumer son 'droit à l'information' ? »¹⁸⁵

Dans *L'Identité*, Leroy incarne le nihilisme à l'occidentale : publicité, autant dire volet cynique de la farce télévisuelle. Leroy sait manier les mots et considère la publicité comme la poésie du quotidien, il est « l'agent culturel de la modernisation sociale. »¹⁸⁶ Leroy tente de persuader ses employés du bien-fondé de ses vues. Depuis la fin de la guerre froide l'Ouest critique l'Est: le monstre, c'est toujours l'autre. Or le monstre est partout, dit Kundera, car la situation à l'Ouest n'est pas plus brillante que celle qui a régné à l'Est. La langue subit la même dégradation et les mêmes glissements de sens sont utilisés à des fins de propagande politique ou publicitaire tout aussi trompeuses que le mensonge totalitaire. Ionesco remarquait déjà en 1941 combien les politiques d'endoctrinement savaient manier l'art du slogan. La langue est dénaturée par un processus pervers qui corrompt son essence même afin de manipuler l'individu et le forcer à des comportements prévus

¹⁸⁵ "Diabolum", 1993, supplément à Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera, op.cit.*, p. 246.

¹⁸⁶ Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, 2002, p.44.

d'avance. La finalité nihiliste de Leroy est d'avoir compris que la force du message se trouvait dans la répétition *ad nauseam* des formules-choc qui vantent les couches culottes, et surtout de professer que « toutes les idées se valent » (I 174), de la plus noble à la plus triviale. Les publicitaires sont « les maquilleurs de la misère » (I 180). Où est la grandeur de l'homme en effet « si nous sommes condamnés à la bouffe, au coït, au papier hygiénique, qui sommes-nous ? Et si nous ne sommes que cela, quelle fierté pouvons-nous tirer du fait que nous soyons, comme on nous le dit, des êtres libres ? » (I 180). Aucune, répond Kundera. Les valeurs ont perdu leur sens. Notre époque est plus que jamais celle des « paradoxes terminaux » : les catégories existentielles se délitent, et les mots conscience, liberté, fierté, grandeur, doivent être redéfinis dans le nouveau contexte d'un monde qui se mesure au triomphe de la relativité. Lorsque Chantal écoute Leroy vanter les beautés de la publicité, elle est au fond séduite par la rhétorique du 'tout se vaut'. Toutes les idées trouvent leur contre-partie. C'est la lutte entre Créon et Antigone. C'est une dialectique diabolique qui consiste à effacer la hiérarchie des valeurs grâce aux artifices rhétoriques. Tout compte, de l'événement le moins important jusqu'à l'événement le plus essentiel. Ce système habile de thèse et d'antithèse apporte toujours la réponse appropriée par un jeu de pirouettes intellectuelles dont notre monde nous offre des exemples chaque jour. La banalisation de la violence à la télévision trouvera sa contrepartie dans l'idée du droit à l'information. Tout étalage médiatique, si impudique soit-il, trouvera sa justification dans l'idée que la télévision a un rôle à jouer en sensibilisant l'opinion à des problèmes graves. Beaucoup veulent trouver un sens à ce qui n'en a pas. On lira au second degré des ouvrages tristement stupides. La liste est longue.

Si le monde totalitaire détruisait l'élite intellectuelle, l'Ouest agit de manière synchrone. « C'est dans l'Europe tout entière que l'élite culturelle est en train de céder sa place à d'autres élites. A l'élite de l'appareil policier là-bas. A l'élite de l'appareil mass-médiatique, ici » (AR 153). *La Lenteur* présentait ces « danseurs » du monde médiatique : on y compte les politiques et les pseudo-intellectuels. Ils veulent la gloire. Ils jouent. La parole est d'autant

plus étrangère à celui qui la profère qu'il a endossé un rôle, et comme au théâtre, il débite un discours auquel il n'a aucune obligation morale de s'identifier, ou de croire. La parole qui n'est plus assujettie à dire la vérité est coupée de celui qui l'énonce. Cette parole a remplacé l'ancienne parole des humanistes car les pseudo-intellectuels « sont installés dans le champ médiatique pour monnayer le crédit consenti à l'intelligence, raffermir la puissance des puissants et éterniser l'ordre des choses. »¹⁸⁷ Ce sont des « collabos » du moderne. Or notre choix est limité: « Ou bien nous sommes danseurs, ou bien nous sommes déserteurs » (*L 102*), dit un jeune pédant à Vincent dans *La Lenteur*. Déserteur: c'est ainsi que sont traités dans *L'Ignorance* ceux qui ont quitté la Tchécoslovaquie. L'étau se resserre. La liberté aussi. Faire partie du système ou ne pas en faire partie. L'Ouest ressemble pathétiquement à l'Est.

Les médias participent d'un autre scandale: celui de nous priver de la notion de secret. Dans *L'Identité*, Chantal assiste, horrifiée, à un film projeté par Leroy au cours d'une séance de travail, film qui expose l'attitude d'un nouveau-né dans le ventre de sa mère. En compagnie de Jean-Marc, Chantal s'indigne: « Même dans le ventre, qu'on dit sacré, de ta mère, tu n'est pas à l'abri. On te filme, on t'espionne, on observe ta masturbation » (*L 75*). L'auteur établit un parallèle frappant entre les cultures. Cet oeil qui nous regarde sans relâche, c'est l'oeil de Big Brother qui grâce au télescript fouille les consciences pour en extraire le crime de double-pensée. En dépossédant l'individu de son espace privé, l'appareil totalitaire le contrôlait mieux. Or l'individu ne peut se constituer que dans l'espace solitaire et secret qui échappe au contrôle. Ainsi que Kundera le rappelle dans *La Lenteur*, Epicure ordonnait à ses disciples: « Tu vivras caché ! » (*L 20*). Avoir son lieu intime, spatial et mental, est l'une des premières revendications que l'adolescent exige de ses parents. Avoir sa chambre à soi, pouvoir fermer sa porte à clef, pouvoir ouvrir ses lettres sans qu'elles soient lues à l'avance. Chantal dans *L'Identité* est victime du voyeurisme de son partenaire: lorsqu'elle découvre

¹⁸⁷ Serge Halimi, "Préface à Paul Nizan", *Les Chiens de garde*, (1932), Paris, réédition Argone, 1998, p.13.

que l'auteur des lettres anonymes qu'elle reçoit n'est autre que Jean-Marc, elle se sentira « mise en cage comme un lapin » (*I* 125). Elle refuse de comprendre que son époux a imaginé cette vaste farce pour lui redonner confiance en elle, et lui prouver qu'elle est toujours désirable. Elle se rebiffe. Elle revendique son droit au secret. Etre privé de notre intimité, est-ce devenu la règle de notre condition humaine ? Nous sommes objet de sondages, d'études, transformés en statistiques, et bases de données. « Je me suis dit que la divulgation de l'intimité de l'autre, *dès qu'elle devient habitude et règle*, nous fait entrer dans une époque dont l'enjeu le plus grand est la survie ou la disparition de l'individu », constate Kundera (*TT* 310). S'il n'y a plus d'espace privé, il n'y a plus de solitude. S'il n'y a plus de solitude, c'est la fin de l'individu. Big Brother exigeait que le télescript fût toujours allumé. L'image, affirme Kundera, est le nouveau support de l'idée. Les images porteuses de messages simplistes sont venues remplacer les conditionnements politiques. C'est par la fréquence avec laquelle elles sont diffusées qu'elles influencent une société: « Les imagologues créent des systèmes d'idéaux et d'anti-idéaux, systèmes qui ne dureront guère et dont chacun sera bientôt remplacé par un autre, mais qui influent sur nos comportements, nos opinions politiques, nos goûts esthétiques, sur la couleur des tapis du salon comme sur le choix des livres, avec autant de force que les anciens systèmes des idéologues » (*Im* 176). L'idéologie s'est transformée en « imagologie » (*Im* 172). L'information de masse, le discours politique pervers, la publicité, tout ce qui passe par le canal des médias, sont les appareils de la propagande télévisuelle que Kundera nomme totalitaire. Elles participent plus largement de cet affront fait au langage constaté aussi bien par Orwell que par Steiner. Le monstre de simplification réductrice et le « kitsch » (*AR* 196) envahissent notre monde de leurs idées faciles et réutilisables: « Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion » (*AR* 196). A l'Ouest et à l'Est le but est le même : bêtifier et instrumentaliser l'homme.

Dans un univers où plus rien ne fait sens, où tout est jeu, histrionisme, fausseté, Kundera prend la plume dans une langue étrangère à la sienne

non pas pour divertir, mais pour mettre en garde. La raillerie politique et sociale est féroce dans ses trois derniers romans. Le désenchantement a gagné du terrain. L'homme semble condamné dans un grand théâtre d'illusions où tout est faussé, la réalité ainsi que le langage qui la décrit. Alors que Cioran avait bâti sa philosophie sur cette éthique, Kundera la refuse. Son rire frappe. C'est un rire cruel dans une analyse sociale sans concession que nous retrouverons chez Andréï Makine. En Tchécoslovaquie et plus largement derrière le rideau de fer, quand un écrivain prenait la plume, il risquait sa vie. En Europe de l'Ouest écrire un livre n'a jamais mis personne en danger. « En France où il ne se passe pratiquement rien, le pourcentage d'écrivains (est) vingt fois plus élevé qu'en Israël » (*LR 156*). Quelle conclusion tirer de cet avertissement ? Kundera s'est-il imaginé lui-même dans cette situation quand, installé en France, professeur à Rennes puis à l'École des Hautes Études, il n'avait plus à lutter contre le monstre de la pensée totalitaire et se trouvait libre d'aborder n'importe quel sujet ? Raillerie politique et sociale, perte des valeurs traditionnelles, démantèlement de la famille, manipulation politique et télévisuelle, sexualité débridée, autant de sujets abordés par Kundera qui n'auraient jamais pu être débattus en Tchécoslovaquie occupée. Libre d'écrire, libre d'écrire des textes qui remplaceront d'autres textes, car le livre est devenu un produit de consommation « dans les mains des médias » (*AR 29*). Il est réduit à n'être qu'un « événement d'actualité comme d'autres événements, un geste sans lendemain » (*AR 31*). L'écrit ne rencontre aucune résistance. Il ne dénonce plus aucun système. Écrire n'est plus un acte engagé, car le livre a perdu sa force d'impact dans un environnement saturé d'informations et de publications. Le choix d'écrire en français s'est imposé alors en devenant une forme d'opposition du dedans. Les ennemis qui n'existent plus en terre d'exil s'intériorisent. Écrire en français était une manière de se mettre volontairement en péril dans une situation d'extrême inconfort qui redonnait un enjeu à l'acte d'écrire.

La conquête de la liberté métaphysique

Dans les trois romans français certaines valeurs primordiales ont été inexorablement perdues et rien n'est venu les remplacer: les biens, la patrie, le passé, l'amitié, et enfin, la langue, la vieille langue tchèque. L'amitié est source de méprise. L'un des rares amis à qui Irena et Martin avaient dit adieu avant de quitter Prague s'est avéré être un mouchard de la police secrète, raison pour laquelle il s'intéressait de si près au couple. Aucune des amies d'Irena ne lui pose de questions sur sa vie en France. Même N* l'ami intime de Josef, est indifférent à sa vie à l'étranger. Jean-Marc de *L'identité* plaçait l'amitié avant toute chose, mais l'amitié ne résiste pas aux épreuves quand elles sont trop difficiles. L'amitié comme tant d'autres mots a changé de définition: elle n'est plus le lien indéfectible qui résiste quelles que soient les circonstances, elle est devenue le vague attachement de ceux qui ne veulent pas savoir et ferment les yeux: c'est l'amitié « dans le sens moderne du mot » (lg 66). « L'amitié n'est plus vérifiable par aucune épreuve. L'occasion ne se prête plus à chercher son ami blessé sur le champ de bataille, ni à dégainer le sabre pour le défendre contre des bandits. Nous traversons nos vies sans grands dangers, mais aussi sans amitié » (lg 64). Dans *L'ignorance* l'amitié n'a pas résisté à l'exil et à l'éloignement. La patrie ? Josef prend conscience qu'il souffre d'une « insuffisance de nostalgie » (lg 73). Irena est prête à dire adieu à Prague pour la seconde fois, et pour de bon. Ni l'un ni l'autre n'ont envie de s'attarder sur les lieux de leur passé et dans un pays désormais inconnu qui s'engoue pour le libéralisme économique. Prague, la Révolution, les événements historiques, la langue tchèque, sont des points fixes dans le passé. Enfermés dans un phare immobile, ils se sont éloignés au point d'être invisibles. Ils ont finalement été perdus de vue.

Mais si l'abandon est douleur, il est aussi gain. La liberté métaphysique se conquiert à ce prix. Abandonner, abandonner les biens et les amis, lâcher prise, ne plus se sentir retenu et prisonnier d'une terre natale, et oublier enfin: autant de mouvements qui accompagnent l'exil et la quête odysseenne

de soi. Tout comme l'étranger de Camus, Irena et Josef se sont distancés du monde qui a été le leur. « L'émigration est difficile aussi du point de vue purement personnel: on pense toujours à la douleur de la nostalgie; mais ce qui est pire, c'est la douleur de l'aliénation, le mot allemand die Entfremdung exprime mieux ce que je veux désigner: le processus durant lequel ce qui nous a été proche est devenu étranger. [...] Seul le retour au pays natal après une longue absence peut dévoiler l'étrangeté substantielle du monde et de l'existence » (TT 115). En revenant à Prague, Irena et Josef font l'expérience de l'ostracisme. Ils sont étrangers. Et cette expérience d'être étranger parmi les siens leur fait appréhender la solitude essentielle qui définit notre condition. Douleur et gain. La liberté métaphysique se conquiert à ce prix.

La langue participe du même mouvement de perte et d'oubli. Le tchèque n'a plus de raison d'être. « L'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue, » ainsi que l'affirme Linhartova.¹⁸⁸ Le tchèque est devenu la langue du passé, lourde, obsolète tout comme la robe qu'Irena essaye et qu'elle finit par rejeter, tout comme le journal intime de Josef qu'il finit par détruire. Le passé ne peut être ni reconquis ni rattrapé. Alors que tous les romans kundériens luttent pour éviter que le passé tombât dans l'oubli *L'ignorance* s'achemine vers une conclusion différente: si c'est le roman d'un homme blessé au même titre que *La Lenteur* et *L'identité*, c'est également un texte plus apaisé et tristement lucide. Les temps ont changé, les années ont passé. La grande force de l'oubli fait son travail de sape. Irena voudrait reprendre son histoire d'amour avec Josef là où elle l'avait abandonnée vingt ans plus tôt: c'est impossible. Irena voudrait se sentir chez elle à Prague et partager la joie bruyante de ses amies: c'est impossible. *L'ignorance* marque un point d'équilibre. Le travail de deuil a été fait. L'oubli est terrible quand il est politique, mais il permet également à l'homme de se libérer du handicap de son passé. « On ne comprendra rien à la vie humaine si on persiste à escamoter la première de toutes les évidences: une réalité telle qu'elle était

¹⁸⁸ Milan Kundera, *Le Monde*, 7 mai 1994, cité en supplément à Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op.cit., p.253.

quand elle était n'est plus ; sa restitution est impossible » (*Ig 116*). Mais finalement, pourquoi lutter contre le mouvement de la vie-même ? L'oubli permet de se défaire des liens étouffants et de rejeter le vieux moi qui encombre. Pour Irena, ce n'est pas une défaite, mais une victoire: « Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendue libre » (*Ig 27*).

L'extrême dépouillement de *L'Ignorance*, et dans son style et dans sa langue, reflète le mouvement de l'exil et du voyage qui se traduisent par un abandon progressif du superflu jusqu'à ne garder que l'essentiel. Le texte même s'en tient à un message court, efficace, désillusionné, frustré, mais vrai et plus proche de la vérité de son auteur. Si Kundera a tenté par le français de cerner l'essence de la langue en accédant à l'idiome idyllique qui serait aussi universel que le langage musical, il capture également l'essence du monde et l'essence des êtres. Et par là il s'approche de l'essence même du roman idéal. La forme romanesque absolue serait donc une forme très simple afin d'être efficace. Loin de s'être appauvrie, la langue s'est dépouillée « Je me suis astreint à laver ma langue. A dépouiller mes mots [...] C'est la démarche inverse de celle qu'a suivie Céline. »¹⁸⁹ Les textes se sont débarrassés des lourdeurs philosophiques. Allégés du pesant héritage des anciens, les romans français se distinguent par une liberté et une simplicité de forme très différente de l'ancienne manière tchèque. Leur pureté de langue tend à l'universalité. Moins elle sera encombrée de figures de style, plus la langue sera claire. Et plus elle sera claire, plus le message véhiculé par le roman aura des chances d'être entendu. Il s'approchera de sa forme idéale. Chez Kundera c'est la langue française qui s'est imposée à long terme pour restituer l'essence du roman européen contemporain.

*

¹⁸⁹ Entretien au *Monde* du 23 janvier 1976, cité par Michèle Gazier, "Un écrivain entre deux rives", *Télérama*, n.2882, 6 avril 2005, p.46.

*

Par un enchaînement d'événements qui l'ont conduit à se réapproprier son univers après l'expérience désastreuse de la traduction, Kundera en est venu à un processus de dépouillement progressif qui justifie l'abandon de la langue d'origine. Le choix esthétique rejoint l'éthique dans la mesure où opter pour le roman est un moyen chez Kundera de se positionner politiquement, socialement, et idéologiquement. Le choix du français, langue fortement connotée, s'explique par la recherche d'un idiome idyllique qui renoue avec un humanisme européen post-moderne. L'auteur ne se plie toutefois jamais aux impératifs de la modernité, puisque ses romans, après avoir dénoncé la manipulation des esprits en Tchécoslovaquie, mettent à plat les mensonges de l'Europe de l'Ouest: médias, illusion, propagande, images publicitaires. Dans la sphère désenchantée de la lucidité contemporaine, Kundera s'est converti à une forme romanesque plus simple qui est plus authentique dans la mesure où elle reflète mieux par la structure et la langue la condition de l'homme moderne. L'homme est une monade. Exilé, il ne fait plus corps avec rien, il n'appartient plus à aucune famille, il ne croit plus à rien. Il a perdu toute illusion. La langue avoue elle aussi son échec. Elle est impuissante à capturer la complexité des concepts. Il faudrait pouvoir parler toutes les langues à la fois pour y parvenir, mais nous ne le pouvons pas et nous sommes démunis devant notre moyen d'expression. Et pourtant malgré cette impuissance, le romancier tente d'exprimer une inquiétude très actuelle dans une nouvelle littérature de l'absurde ironique et grave, triste désillusion d'un siècle débutant. Stravinski, l'exilé, est celui qui trouva sa seule patrie en musique. « Sa seule patrie, son seul chez-soi, c'était la musique, toute la musique de tous les musiciens, l'histoire de la musique; c'est là qu'il a décidé de s'installer, de s'enraciner, d'habiter; c'est là qu'il a fini par trouver ses seuls compatriotes, ses seuls proches, ses seuls voisins, de Pérotin à

Webern, c'est avec eux qu'il a engagé une longue conversation qui ne s'est arrêtée qu'avec sa mort » (*TT 117*). A l'instar de Stravinski, Kundera a trouvé sa nouvelle patrie en écriture : après avoir fréquenté les auteurs du passé, il les congédie. Après avoir expérimenté des formes de romans complexes et philosophiques, et avoir joué du grand art de la digression, le romancier en est venu à adopter une forme sans artifice qui traduit mieux sa vérité. Il a trouvé sa liberté, son identité et son chez-soi dans une langue autre que la sienne. Kundera qui revendique le droit de renaître prouve dans ses derniers romans que l'exil libérateur lui a offert une seconde naissance et un statut métaphysique d'homme libre. Sans Dieu ni maître, sans passé et sans avenir, le romancier est ancré dans la force d'un présent absolu, ce présent qui nous est sans cesse dérobé par la vitesse et l'agitation de la modernité. L'exil de Kundera n'est pas seulement géographique et linguistique. Il est exilé des valeurs contemporaines, du passé, de la terre natale, mais aussi dans ses romans français du poids de l'héritage, et des traditions. Il est coupé du monde car il s'est coupé du monde. « Mes sympathies vont aux nomades, écrit Lihartova. Je ne me sens pas l'âme d'un sédentaire. Aussi suis-je en droit de dire que mon exil à moi est venu combler ce qui, depuis toujours, était mon vœu le plus cher: vivre *ailleurs*. »¹⁹⁰ Etre sans Dieu ni maître, sans mère et sans patrie, est certainement chez Milan Kundera synonyme de sagesse, et pourquoi pas, de bonheur.

¹⁹⁰ Milan Kundera, "L'exil libérateur" in *Le Monde*, 7 mai 1994, repris en supplément à Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *op.cit.*, p.254.

Chapitre 3

Vivre entre deux mondes ou la quête identitaire d'Andréï Makine

Le parcours d'Andréï Makine diffère de celui d'Emil Cioran ou de Milan Kundera dans la mesure où l'on ne retrouve pas chez Andréï Makine deux styles ou deux époques puisque cet auteur d'origine russe a commencé directement sa carrière en France et en français, langue avec laquelle il s'est familiarisé dès l'enfance. Si son expérience relève plus d'un bilinguisme qui rappelle l'expérience de Vladimir Nabokov, nous ne manquerons pas de retrouver dans l'étude de ses fictions la même problématique que chez Emil Cioran ou Milan Kundera: la recherche d'une langue singulière comme métaphore de la quête identitaire, le choix du français comme idiome idyllique et la mise à distance du passé grâce au dédoublement offert par l'usage de la langue étrangère. Le choix du français comme langue d'écriture, Makine l'a commenté de manière indirecte dans *Le Testament français*, roman phare qui met en scène la découverte du français par le héros-narrateur, Aliocha. Puisqu'on ne peut pas parler de deux périodes, donc appuyer l'étude sur une articulation toute trouvée entre un avant et un après, j'aborderai mon sujet par une lecture chronologique. D'un livre à l'autre, l'on découvre des changements notoires chez Andréï Makine, et ce sont ces évolutions de style intrigantes qui feront l'objet de ma réflexion. L'espace des textes se présente comme un laboratoire de transformation, et une tentative de mise à distance du passé douloureux. Il semble que si l'auteur agit sur la langue qu'il utilise dans ses romans, la langue agisse en retour sur l'auteur. J'ai choisi de traiter de l'évolution d'une même scène à différents stades du travail. Je la nommerai: la soirée de lecture. Le traitement de cette scène sera étudié dans trois romans d'époque et de facture différente. *Au Temps du fleuve Amour*, un roman de 1994, *Le Testament français* publié en 1995, et *Requiem pour l'Est* en 2000. J'étudierai comment du maniérisme des premiers textes à une expression

plus dépouillée dans les romans plus récents, l'auteur s'approche du non-dit qui plane sur tout son travail grâce à sa traversée de la langue française qui n'est pas seulement de l'ordre du passage rituel, mais qui a l'ampleur d'un voyage initiatique.

L'énigme Andréï Makine: introduction au travail

De Andreï Makine, auteur discret, nous savons peu. Ses arrière-grands-parents maternels, les Lemonnier, s'installèrent en Russie en 1900. Andreï Makine naquit le 10 septembre 1957 à Krasnaïarsk en Sibérie Orientale. Elevé par sa grand-mère, il émigre à Paris en 1987 après avoir enseigné la philologie à Novgorod. Il est l'auteur d'une thèse sur le poète et romancier Ivan Bounine, prix Nobel 1933. Le succès de son roman *Le Testament français*, couronné en 1995 par deux prix littéraires fait oublier qu'auparavant le romancier avait dû présenter ses deux premiers ouvrages *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*,¹⁹¹ et *Confession d'un porte-drapeau déchu*,¹⁹² comme traduits du russe pour parvenir à se faire éditer. En 1994 devait suivre sans traduction inventée *Au Temps du fleuve Amour*. Andréï Makine sera découvert par le grand public avec son quatrième roman. A Paris il enseigne la littérature russe à l'Ecole normale et à l'Ecole des sciences politiques.

L'énigme Makine ne tient pas tant dans cette rapide biographie que dans le fait qu'entre 1990, année de la publication, de *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* et 1995, année de la publication du *Testament français*, le romancier s'est métamorphosé au point d'infléchir le style de ses premiers textes, infléchissement qui se retrouve aussi bien dans la facture que dans les thèmes abordés. En 1994 avec *Au Temps du Fleuve Amour* l'auteur rompt littéralement avec l'esprit de ses deux précédentes fictions pour mettre en scène un nouveau maniérisme. En outre il n'use pas du subterfuge de la traduction pour faire publier son roman, à savoir qu'il n'écrit plus du point de

¹⁹¹ Laffont, 1990.

¹⁹² Belfond, 1992.

vue d'un étranger, mais d'un point de vue purement français. Cette transformation stylistique va trouver toute sa mesure dans *Le Testament français* qui marque l'entrée en littérature. L'auteur adopte une langue datée, voire ampoulée qui rappelle parfois Proust, parfois les Parnassiens. Elle correspond à l'idéal du bien écrire ou du « beau style » dont Kundera se moque. *Le Testament français* a certes valu à son auteur le succès et la reconnaissance sur la scène littéraire, mais aussi de sévères critiques. Avec ce roman l'auteur tourne le dos à sa première manière romanesque pour se ranger dans une tradition on ne peut plus académique. Parallèlement à l'usage d'une langue classique, le romancier se replie sur une topique rassurante: la beauté et le romantisme de la langue française, son apprentissage grâce à une grand-mère française, la quête esthétique d'une langue du coeur, autant de clichés qui flattent les attentes du public et des éditeurs et réactivent en force les clichés associés au français et plus largement à la culture française.

Mais si *Le Testament français* est le roman par lequel Makine se fit un nom, il n'est pas représentatif de son travail. Les deux premiers textes se distinguent. Ils abordent l'histoire tragique de la Russie et mettent en scène la chute de l'Empire soviétique sur un ton sobre, d'une grande efficacité, qui n'est pas sans rappeler les recherches de Kundera et les orientations stylistiques de ses trois derniers récits.

Etude de La Fille d'un héros de l'Union Soviétique et Confession d'un porte-drapeau déchu

Le thème de la langue française qui constitue le fil conducteur du *Testament français* et de la suite du travail est totalement absent de ces deux récits. L'idée dominante en est: la déchéance de l'homme et sa salissure par la nation.

La Fille d'un héros de l'Union Soviétique dresse un tableau tragique de la société russe. Ce sont les années Gorbatchev de la Péréstroïka, ou

restructuration économique, et de la Glasnost à savoir transparence et ouverture de la Russie vers l'Occident. Le roman retrace le sort de Ivan, soldat qui s'est héroïquement battu à Stalingrad en 1942. Son étoile rouge est le dernier vestige de son honneur défunt. Ivan est devenu un marginal, un alcoolique. Rejeté par une société qui l'a autrefois traité en héros, il représente désormais une honte pour ses compatriotes. Il rêvait pour sa fille Olga d'un beau mariage. Il va découvrir qu'elle se prostitue pour le K.G.B. Le récit alterne entre la grande histoire: la bataille de Stalingrad qui marqua la capitulation de l'Allemagne, et la petite histoire: le secret de Olga qui se vend. Chez le romancier, le tragique de l'histoire personnelle se trouve transféré dans le cadre de la grande histoire. Elle sert de métaphore à la tragédie privée. Ivan, le héros de Stalingrad, le vétéran « déchu », a le sentiment de s'être « fait avoir »: « Ils nous ont eu comme des porcs pouilleux. On nous a accroché sur le ventre toute cette ferraille et nous, pauvres cons, on était heureux. Héros ! » (*FH 167*). La triste ironie de l'histoire qui brutalise et détruit les vies ainsi que l'écrit Milan Kundera, Ivan la clame haut et fort le jour anniversaire de la fin de la guerre : « Tout cela, c'est de la foutaise, des pièges à cons » (*FH 169*). A la manière de Kundera, Makine dénonce l'absence de finalité historique et le renversement pathétique des situations: les héros d'un jour, ceux que la nation glorifie quand elle a besoin de troupes, deviennent clochards le lendemain, quand les héros ne sont plus d'aucune utilité. Dans les premières pages du roman une infirmière ramasse Ivan sur le champ de bataille, et prend soin de lui. A la fin, la patrouille civile trouve Ivan effondré dans la rue et l'abandonne à son sort. A Stalingrad des hommes sont morts par milliers, mais leur sacrifice n'a servi à rien. Puis l'Empire russe est tombé et rien n'est venu remplacer les grands rêves de fraternité envolés. Notre époque a assisté impuissante à la chute de toutes les idéologies. A l'instar de la Tchécoslovaquie, l'Union soviétique d'aujourd'hui accueille à bras ouverts le libéralisme économique et la propagande publicitaire. Il n'y a pas de finalité historique. L'histoire s'amuse des hommes en leur jouant des farces cruelles. La « plaisanterie » pour reprendre le titre du roman de Kundera et son cortège d'illusions trompeuses consiste à faire croire aux peuples que le sang versé servira des

buts glorieux. Mais la Russie moderne s'est vendue à l'Ouest. Tout comme Olga, elle s'est prostituée aux valeurs occidentales qu'elle « sert » en vassale: « Allez ma fille. Va les servir », ricane Ivan. « Nous, il nous reste juste à les servir, les uns au lit, les autres au comptoir » (*FH 170*). L'ironie de l'histoire, disent aussi bien Milan Kundera qu'Andréï Makine, c'est qu'après la chute du bloc de l'Est, tous les pays s'acheminent sans distinction vers un modèle économique unique. L'homme nouveau, c'est aux Etats-Unis qu'on le trouve. Dans *Requiem pour l'Est*, Vinner, un Russe qui a émigré aux Etats-Unis, ironise: « L'homme nouveau que nos propagandes nous promettait, c'est ici qu'il est en train de naître. Staline voulait le forger grâce à la schizophrénie de la terreur et de l'héroïsme. Hitler, par le messianisme biologique. Et ici, ils n'ont pas besoin de lavage de cerveaux. Chacun comprend, comme dit l'un de mes amis, qu'il vaut mieux être sain, bronzé et riche que chercheur russe à Moscou » (*RE 121*). Les rêves ont été engloutis par l'économie de marché et le pouvoir de l'argent. En Union soviétique les « nouveaux maîtres du pays » (*RE 118*) banquettent dans des restaurants luxueux et s'habillent de haute couture: « Il était cocasse de voir des habits de magazines de mode sur ces corps trop forts ou trop carrés, tout ce luxe stylé associé à leurs larges faces rougies et hilares. Les femmes se frottaient les épaules en exagérant les frissons de froid, les hommes les attrapaient par la taille, les serraient, les palpaient. L'un d'eux souleva sa compagne et la robe retroussée découvrit ses cuisses très pleines, d'une impudeur saine et agressive. Le boute-en-train donna un coup de poing dans la porte d'une grosse Mercedes d'où sauta un homme endormi, son chauffeur ou son garde du corps, qui lui tendit un appareil photo. Il y avait dans leur joie de vivre quelque chose à la fois d'indubitablement légitime et d'obscène » (*RE 118*). La Russie communiste était puritaine. Elle ne l'est plus. Elle vit et s'amuse à grands frais. Si l'époque des grandes luttes idéologiques est révolue, le vide laissé est insupportable. L'étoile rouge que Ivan a chèrement gagnée à Stalingrad va subir le même sort dégradant que celui subi par les êtres humains. Marchandisation du corps, marchandisation des idées, les deux participent de la dégradation de l'homme par la nation. Que le corps de

l'autre soit usé et utilisé, le viol¹⁹³ ou la guerre agissant ici en parallèle, l'être humain est le lieu de la déchéance. L'étoile rouge d'Ivan devient un vulgaire morceau de métal dont Olga, ruinée, se servira comme monnaie d'échange pour payer l'enterrement de son père. A la fin du roman l'étoile ne vaut plus rien, et pourtant Olga qui espère que son client la payera en devises, souhaite la racheter –et se racheter en cela. C'est l'argent de l'Ouest qui rachète le passé russe. La déchéance a frappé deux êtres, un homme et sa fille: Ivan et Olga, dans leur orgueil, dans leur passé, et dans leur avenir, car Olga est définitivement condamnée.

La *Confession d'un porte-drapeau déchu*, une fiction de 1992, est écrite dans le ton du roman précédent. La question de la déchéance est contenue dans le titre. Aliocha, le narrateur, se demande s'il faut témoigner du passé. Témoigner du passé amène un double questionnement: puisque l'histoire fonctionne comme métaphore de l'intime, faut-il témoigner du passé historique ou du passé privé ? Makine né en 1957 n'a pas été victime de la guerre à titre direct. Il semble toutefois que l'auteur endosse seul le passé tragique d'un pays qui a frappé la génération de ses parents ou plus vraisemblablement celle de ses grands-parents et qu'il souhaite le restituer après s'être fixé comme mission de rendre compte par écrit, de témoigner, de dire: « Le procès historique, idéologique de ces années-là est fait, dit l'auteur à propos du régime stalinien, mais la littérature a encore des choses à dire sur le caractère extrême de ce régime, sa volonté de réduire l'être à sa fonction. [...] Contrairement à ceux du Goulag dont l'existence était reconnue, énoncée, Alexeï Berg est celui qui n'a pas le droit d'être

193 Les romans de Makine sont marqués de viols qu'on peut mettre sur le même plan que la mutilation de l'homme par la nation: Dans *Au Temps du fleuve Amour*, Samouraï en est victime, même chose pour le fils d'Olga dans *Le Crime d'Olga Arbélina*. Charlotte Lemonnier subit le même sort dans *Le Testament français*. Dans ce même roman Béria, un haut fonctionnaire, viole les jeunes femmes qu'il fait enlever par ses hommes de main.

mentionné. Comme le vétéran couché sur *La Pravda* dans une salle d'attente glacée de Sibérie au début du roman, il n'existe pas. Donner la parole à ces gens-là, à ces fantômes de la vie ordinaire confinés dans les limbes, les faire exister, c'était pour moi un vrai défi littéraire. »¹⁹⁴ Or le travail de Makine se heurte à un paradoxe: fidèle à sa tâche, il témoigne de la grande Histoire russe, de ses tragédies, et de ses vingt millions de morts mais le témoignage est en français et il s'écrit dans un pays d'exil. Dans une interview au journal *L'Humanité*, Makine explique pourquoi il ne souhaite plus écrire en russe: « Quant à écrire en russe, vous voyez bien les conditions sociales de la Russie actuelle. Que sont devenus mes amis de la faculté où j'étudiais? Ils avaient la tête emplie de projets littéraires et intellectuels. Ils sont aujourd'hui des nouveaux riches, des "businessmen". C'est un choix. Ce n'est pas ce destin-là qui m'attire. »¹⁹⁵ A l'instar de Coetzee, Makine continue de lutter sur le terrain politique après avoir pris le chemin de l'exil. Mais en ayant opté pour une langue autre que la sienne, il semble que le romancier soit animé au-delà du politique d'intentions plus enfouies, et plus difficilement lisibles que je me propose de décrypter maintenant.

Les deux personnages principaux de la *Confession d'un porte-drapeau déchu* incarnent les voix narratives de l'auteur. Leur vie est réussie, et pourtant incomplète. Aliocha qui est parti pour la France y est devenu écrivain à succès. Arkadi a émigré aux Etats-Unis où il s'est marié. Aliocha et Arkadi ont grandi dans le même immeuble. Leurs pères, des mutilés de guerre, étaient amis. Les deux garçons séjournent pendant les vacances scolaires au Camp de pionniers. La jeunesse socialiste y était formée par des méthodes militaires. Bien que leur vie d'enfant soit insouciant, ni l'un ni l'autre ne sont dupes des mensonges des adultes. Les non-dits du passé et des guerres tiennent dans ces corps paternels mutilés qui ont échappé à la mort sur le front de Pologne. Iakov, le père d'Arkadi, porte son camarade cul-de-jatte, Iacha, le père d'Aliocha, sur ses épaules. Les deux anciens

¹⁹⁴ Catherine Argand, *Lire*, Interview avec Andréï Makine, février 2001, p.23-27. Alex Berg est le héros de *La Musique d'une vie*, Paris, Seuil, 2001, p.24.

¹⁹⁵ Alain Bascoulergue et Michel Guilloux, "Andréï Makine écrit pour suspendre l'instant": *L'Humanité*, 15 novembre, 1995.

soldats qui se déplacent toujours ensemble forment une sorte d'étrange corps à deux têtes. Le passé des mères reste plus obscur. « Elles savaient que dans la tête d'un enfant une mère doit rester libre de souffrance, de larmes, de mal » (CP 63). C'est à l'âge adulte qu'Aliocha va apprendre que sa mère a été arrêtée avec sa fille par la police politique : l'enfant sera envoyée dans « l'internat-collecteur pour les enfants des traîtres à la patrie, ainsi se nommait officiellement l'endroit où Liouba passa son enfance, la guerre, le typhus, la famine... » (CP 64). L'enfant tout comme Aliocha du *Testament français*, purge la peine de sa mère. La « peine » prend ici plusieurs sens : peine de prison, mais aussi peine dans le sens de souffrance. Ainsi la peine, la douleur, et le deuil sont transmis en funeste héritage aux générations futures : l'enfant ne naît pas vierge et innocent, mais lourd du passé des générations qui l'ont précédé. Enfants, adultes, vieillards, les êtres sont d'éternels « convalescents » (239 FA) dans l'univers de Makine. Ils luttent toute une vie pour guérir. La maladie de l'histoire les marque comme elle marque l'auteur. Faïna, la mère d'Arkadi lèvera elle aussi le voile sur son passé. Orpheline, elle fut recueillie par la prostituée Svetlana qu'elle surprendra dans une scène cannibale. La jeune Svetlana, malade, affamée, en est réduite à cet acte d'une extrême bestialité afin de pouvoir survivre, un acte de l'ordre des choses qui ne « (devraient) pas exister » : « (Faïna) sentit qu'elle allait comprendre une chose inouïe, qu'on ne peut pas comprendre, qui n'existe pas, ne peut pas, ne doit pas exister ! » (CP 65). Hommes, femmes, enfants, la nation russe a volé leur dignité aux êtres et les a réduits à l'état de bêtes. Le vieux slogan de propagande qui a marqué l'enfance du romancier : « Vingt millions de personnes sont mortes pour que vous puissiez vivre ! » (TF 183) continue de peser lourd. Tel un deuil qui n'aurait pas été accompli, le passé malade empêche, paralyse et mutilé le déroulement normal de la vie. « Si je jette un regard rétrospectif, ce qui a compté dans ma vie c'est la mort d'êtres qui m'étaient chers et le refus de cette disparition qui m'habite toujours. Il n'est pas possible que je ne puisse pas contrecarrer le dépérissement des êtres et des choses. Comment, esthétiquement, refuser cette finitude ? »¹⁹⁶ C'est au cœur de

¹⁹⁶ Interview avec Catherine Argand, *Lire*, op.cit., p.26.

cette problématique de l'empêchement de vivre que se situent les deux premiers romans de Makine. L'innocence originelle n'existe pas. Les enfants de sa génération naquirent marqués par une salissure, et seule une lutte prométhéenne permet aux protagonistes de repartir et de rebondir vers une nouvelle existence. Quant aux héros d'autrefois, ils sont désormais déçus, la nation leur a volé leurs rêves et bien pire, les a handicapés physiquement et moralement.

Acte d'allégeance et lettres de noblesse: homo politicus versus homo poeticus

Au Temps du Fleuve Amour est un roman de 1994 qui relate l'histoire de trois adolescents Dmitri, Outkine et Samouraï. L'époque est celle des années 1970-80 en Sibérie orientale, années d'adolescence de l'auteur. Brejnev est secrétaire général du parti communiste. Il faudra attendre 1987 pour voir un changement radical au plan politique avec Mikhaïl Gorbatchev, l'homme du changement, qui entreprendra un vrai processus de démocratisation qui fera évoluer radicalement les politiques de ses prédécesseurs.¹⁹⁷ C'est lors de l'année 1987 d'ouverture vers l'Occident que Makine quittera son pays.

Dmitri, Outkine et Samouraï mènent une vie morne à Svetlaïa, un hameau de la taïga. A un âge où ils aspirent à la liberté, à l'amour et à l'aventure, les trois adolescents du roman se voient tristement privés de romance. Les jeunes gens habitent une région baignée par les eaux du fleuve Amour, mais l'idée d'un quelconque romanesque est absente de leur quotidien. L'amour est un sentiment qui n'existe pas à Svetlaïa: « La beauté était la moindre des préoccupations dans le pays où nous sommes nés, Outkine, moi et les autres. On pouvait y passer toute sa vie sans avoir compris si l'on était laid ou beau, sans chercher le secret de la mosaïque du visage humain, ni le mystère de la topographie sensuelle de son corps. L'amour aussi s'enracinait mal dans cette contrée austère. Aimer pour aimer a été, je crois,

¹⁹⁷ *Histoire de l'Europe*, sous la direction de J.Carpentier et F.Lebrun, Paris, Seuil, 1990, p.485.

tout simplement oublié » (FA 17). Les hommes et les femmes forment deux mondes étrangers l'un à l'autre où les rapports sont régis par une brutale féodalité. Les hommes du village ne prononcent jamais le mot 'amour' ou 'faire l'amour'. Ils disent 'faire une femme' (FA 34). Quant à l'amour à la mode russe, tel qu'il est présenté dans les films de propagande, il a les traits prudes d'un couple de jeunes kolkhoziens qui s'extasient sur leur récolte de seigle. Mais les adolescents rêvent de partir pour l'Ouest. L'appel est si irrésistible qu'ils quitteront leur village. Outkine qui veut écrire des ouvrages politiques qui dénoncent les mensonges du Parti « dans la tradition de l'Archipel du Goulag » (FA 250), trouve un compromis en devenant journaliste. Samouraï s'engage dans la lutte armée pour soutenir la révolution cubaine. Dmitri ira en France. Outkine ira plus loin, à l'ouest de l'Ouest, en Amérique: contrée de rêve qui exerçait déjà sur Dostoïevski son irrésistible appel. Dans *Les Possédés* Piotr Stépanovitch Verkbovsky était allé en Amérique d'où il avait rapporté des idées révolutionnaires. Dans les *Frères Karamazov*, lorsque Ivan Karamazov rêve de faire s'échapper son frère Dmitri qui a été accusé du meurtre de leur père, c'est en Amérique qu'il souhaite trouver refuge.

Le thème du départ vers l'Ouest est abordé ici pour la première fois. Partir est synonyme de délivrance puisque le départ met un terme au conflit entre le héros et son milieu qui se caractérise par un empêchement de vivre. Le poids exercé par le passé se traduit par une paralysie qui vole l'idée même de bonheur et d'insouciance. Chez Kundera, la quête de la liberté métaphysique passait également par le départ. Or chez Makine, le désir est beaucoup plus impérieux. Il exclut toute autre alternative : c'est une obligation. Il « faut » partir ainsi que le dit Aliocha: « Ces gens qui m'étaient tellement chers, je le comprenais maintenant, avaient leur destin à eux. Le destin de cet énorme Empire qui les avait broyés, mutilés, meurtris. C'est juste à la fin de leur vie qu'ils réussissaient à s'en remettre. Ils se rendaient compte que la guerre était bel et bien finie. Que leurs souvenirs n'intéressaient plus personne. [...] Mais moi, je n'avais pas de place dans cette vie convalescente. Il fallait partir » (FA 239).

Chez Makine le premier départ fut géographique. Le second sera linguistique. La troisième manière de rompre définitivement d'avec le passé se trouve dans l'infléchissement des choix romanesques. Il s'agit d'échapper à la sphère du politique qui envahit l'espace des premières fictions, il s'agit également d'échapper au discours réducteur de la dissidence qui écarte toute opportunité d'aborder d'autres sujets. Ainsi que l'explique Kundera : « L'étiquette de dissident réduit ce que vous faites. Dire 'littérature dissidente', cela vous ramène à la propagande. Cela conduit à une politique stupide de l'art, de la littérature et, en fin de compte, de la vie. Ecrire 'pour' ou écrire 'contre', c'est toujours une mauvaise manière d'envisager l'écriture. »¹⁹⁸ Andréï Makine trouvera un échappatoire dans un thème très nouveau: celui de la langue française. C'est un moyen de sortir de l'impasse et un moyen de renaître. En abandonnant sa terre natale et sa langue d'origine en 1987, Makine choisit son camp en échappant au tout-politique, un piège dans lequel les jeunes intellectuels russes de sa génération étaient pris au milieu des années 70. Rester en URSS c'était en effet se condamner au registre de la dissidence politique et écrire contre un système au détriment de toute autre forme de parole créatrice. « Se plaindre du régime, ne pas écrire, ou écrire uniquement pour s'en plaindre. Je devinai là le cercle vicieux de la littérature dissidente » (FA 37).

Libéré de son *homo politicus*, mais aussi de son *homo sovieticus*¹⁹⁹ le romancier s'affirme en *homo poeticus*. La reconstitution identitaire comme chez Cioran consiste à se démarquer du passé. Le passage en langue étrangère va de pair avec cette transfiguration. Il s'agit ensuite de se forger des lettres de noblesse. Couper les liens avec son passé russe signifie renaître en langue française par une invention auto-programmée. L'auteur est *causa sui*. Nous pourrions l'appeler: l'invention d'Andréï Makine par l'auteur. Il s'agira d'une part de s'apparenter à une tradition: dès 1994, dans *Au Temps du fleuve Amour*, Andréï Makine se présente comme un auteur

¹⁹⁸ Michèle Gazier, "Un écrivain entre deux rires", *Télérama*, n.2882, avril 2005, p.42-46, p.45.

¹⁹⁹ L'expression inventée par le philosophe Alexandre Zinoviev est commentée dans *La Musique d'une vie*, Seuil, Paris, 2001, p.11, p.30.

qui écrit d'un point de vue français, et il se situe dans la tradition française. Il s'agira d'autre part de confirmer l'existence d'une filiation française qu'il faut raviver dans un roman de type auto-fictionnel pour s'offrir une seconde naissance en langue française.

La soirée de lecture : trois stades d'évolution de la même scène dans Au Temps du Fleuve Amour, Le Testament Français et Requiem pour l'Est

Au Temps du Fleuve Amour: analyse

Le thème de la langue française est traité une première fois en 1994 dans *Au Temps du Fleuve Amour* par l'entremise du personnage d'Olga, une « noble qui a vécu à Paris » (FA 195). Trois adolescents vont apprendre le français grâce aux lectures de la vieille femme. Le thème central du roman est la découverte de la langue française et plus largement de l'Ouest, pays de la liberté, grâce aux films de Philippe de Broca projetés au cinéma de Nerloug.

Olga est un personnage haut en couleurs: elle vit seule avec Samouraï, le lecteur ne sait pas si elle est sa mère ou sa grand-mère. Le thème de la langue française, déjà introduit grâce aux films de Philippe de Broca où Belmondo joue l'agent-secret-séducteur, est abordé plus directement dans la troisième partie du livre. L'association femme/langue française prend place de manière quelque peu artificielle. Les trois adolescents sont réunis chez Olga, dans sa vieille isba. Olga lit. La magie de la langue étrangère opère au cours d'une soirée de lecture. Le cadre romanesque est propre à la rêverie : « Nous écoutions Olga. Le samovar poussait ses légers sifflements et ses doux soupirs mélodieux. La neige tintait à la vitre. Olga avait coiffé ses cheveux gris en un joli vallonnement soutenu par un petit peigne d'argent. Elle portait une longue robe aux dentelles noires que nous n'avions encore jamais vue. Ses paroles étaient colorées d'une indulgence rêveuse qui semblait dire 'Je sais que vous me traitez de vieille folle, allez... Ma folie, c'est d'avoir vécu une époque dont vous n'imaginez même pas la richesse et

la beauté. Ma folie est d'avoir vu Paris...' » (FA 196). La langue employée est en harmonie avec le décor. Afin de dépasser la question obsolète du fond et de la forme romanesque dans *Au Temps du fleuve Amour*, nous pouvons dire que nous sommes ici dans l'espace d'un code où le langage de l'auteur, à savoir la densité de ses effets de style comme baromètre de la qualité littéraire de son texte²⁰⁰, et le message véhiculé par cette même langue reflètent non pas une réalité : l'URSS des années 70, mais des clichés culturels qui mettent en scène une situation romanesque: Olga est une étrangère, elle est « noble » (FA 195). « Ma folie est d'avoir vu Paris », dit-elle. Sa « folie » est indéfinissable. Son passé est mystérieux : autant d'éléments qui entretiennent le flou romanesque. La description souligne le charme de la conteuse grâce au « joli vallonnement (des cheveux) soutenu par un petit peigne d'argent, une longue robe aux dentelles noires.» Par la présence du « samovar » et de la « neige » l'auteur apporte une touche exotique. Style suranné dans le vocabulaire convenu, représentations stéréotypes dans la description du lieu et des personnages rejettent le texte dans une époque où le lecteur a du mal à reconnaître les orientations de la littérature contemporaine. Il ne s'agit pas de simplifier une question linguistique complexe en la réduisant à l'idée que le style romanesque dépouillé correspondrait à la modernité, et que les enjolivures et les métaphores seraient datées. Ce serait oublier que chaque lecture est subjective et que chaque style est unique en soi, non pas représentatif d'une époque, mais représentatif d'un auteur: « la forme-individu s'impose absolument en littérature et prend le pas idéologiquement sur la forme nationale du français. »²⁰¹ Mais ainsi que Renée Balibar l'a montré, les effets de style dans le roman proviennent de l'écart entre la langue dite littéraire et la langue dite de simple communication. Reproduire la langue de tous et de tous les jours éloigne de l'art, y introduire des effets de style y ramène: « La détermination 'linguistique' résulte fondamentalement de ce que le travail de la production littéraire a pour matériau et pour objectif (car il contribue

²⁰⁰ Ce court extrait contient une figure de style: le samovar est personnifié puisqu'il "pousse" des "sifflements" et des "doux soupirs".

²⁰¹ Renée Balibar, *Les Français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974, p.149.

directement à la constituer) l'existence d'une langue commune codifiant les échanges linguistiques : la littérature s'en écarte d'une façon déterminée (non arbitraire) qui atteste la réalité de son point de départ et d'arrivée. »²⁰²

Parmi les valeurs métalinguistiques véhiculées par la langue française, il en est une qui veut que le français soit la langue de l'amour. Ainsi nous trouvons développée dans *Au Temps du Fleuve Amour* ce que j'ai nommé : la fable du français, à savoir toutes les représentations attachées à la langue et à la culture françaises qui vont constituer le substrat thématique qui sera plus amplement exploité dans le roman suivant. Langue romanesque, la langue étrangère est la seule langue à pouvoir traduire le mystère amoureux: « Non, cette dialectique sensuelle n'avait pas d'équivalent dans notre langue d'homme de la taïga ! » (FA 199). La langue française pénètre les trois adolescents par porosité. Ils l'apprennent sans effort comme s'ils étaient plongés dans un bain qui les imprègne: « Olga nous faisait parfois la lecture en français. Les paroles fantômes transparaisaient peu à peu. Belmondo se mettait à nous parler dans sa langue maternelle. L'envie de lui répondre était telle que le français pénétra en nous par imprégnation, sans grammaire ni explication. Nous copions ses sons d'abord comme des perroquets, par la suite, comme des enfants. D'ailleurs, grâce aux films, nous le parlions avant de l'avoir entendu. Nos lèvres, imitant le mouvement perçu sur celles de Belmondo répétaient à part soi les strophes qu'Olga lisait devant la fenêtre ouverte dans le soir clair et doux... » (FA 219). La langue va devenir pour le narrateur le médiateur des sentiments les plus secrets et les plus enfouis. « Grâce aux lectures d'Olga, je me familiarisais chaque jour davantage avec cette clarté. J'étais sûr que ce merveilleux éclairage pouvait rendre compte de mes sentiments les plus ténébreux » (FA 205). Grâce au héros Belmondo, figure du séducteur, et grâce aux lectures d'Olga, Outkine qui veut devenir écrivain, parvient à rédiger son premier poème et trouve le courage de le lire à ses camarades. L'apprentissage de la langue étrangère est synonyme d'accouchement de la parole, et parallèlement, de la naissance de la sexualité. Pouvoir parler français, c'est entrer dans l'âge

²⁰² *Ibid.*, p.25.

adulte, mais c'est aussi le moyen d'accéder à sa propre intimité en employant une langue à la fois interdite et plus raffinée que la langue russe employée au quotidien, même si dans le domaine de la représentation des langues, l'idée de langue raffinée ou de langue vulgaire correspond à une perception éminemment subjective.

Par l'appareil métaphorique et l'activation des valeurs véhiculées par la langue française, l'auteur se démarque et affine son texte à l'ordre d'une tradition littéraire qu'on ne peut pas lui contester.

Le Testament français: analyse

Présentation du texte

Si l'apprentissage de la langue occupe vingt-cinq pages de la troisième partie de *Au Temps du Fleuve Amour* qui en compte deux cent-soixante, il en va tout autrement dans *Le Testament français*. La découverte du français grâce à la grand-mère Charlotte Lemonnier, personnage très similaire à Olga, constitue le sujet même de ce gros roman. Le thème de la découverte par le héros-narrateur se double chez l'auteur d'un acte d'allégeance à la langue française la plus recherchée, terrain miné sur lequel l'écrivain, a fortiori l'étranger, ne s'aventure jamais à la légère. *Le Testament français* est un roman proustien²⁰³ par sa thématique. Il l'est également par la position du héros-narrateur dans la diégèse, et par la recherche d'une langue essentielle qui puisse traduire les sentiments les plus enfouis.

²⁰³ Dans son article « L'Histoire du côté de chez Proust: Andréï Makine, *Le Testament français* », in *Histoire jeu science dans l'aire de la littérature*, Rodopi, Amsterdam, Netherlands, 2000, p.80-91, Els Jongeneel a montré que L'Atlantide engloutie fait penser aux « villes aquatiques » de Proust, (Venise, Balbec), les mots et leur pouvoir évocateur comme les pierres de la collection de Charlotte ont le pouvoir dans la « fabulation enfantine » d'évoquer la chose. La recherche et la restitution du temps perdu se fait par la quête de l'essence des choses capable d'abolir le pouvoir destructeur du temps. « Le narrateur du *Testament* cherche à reconstruire ce qu'il appelle la « consonance des instants éternels » c'est-à-dire qu'il s'essaye à plonger dans le passé, celui de sa grand-mère, à le revivre en se l'appropriant », p.87.

A l'instar de Marcel dans *La Recherche du Temps perdu*, le roman de Makine décrit l'histoire d'une vocation. Le vrai sujet du roman est: comment le narrateur devient écrivain ? Tout comme le narrateur de *La Recherche* qui ne forme plus qu'un seul être avec Marcel à la fin du texte, le narrateur du *Testament français* rejoint l'être du romancier à la fin du roman ou pour reprendre les termes de Genette: « le héros *commence de devenir* le narrateur, puisqu'il entre effectivement dans son travail d'écriture.»²⁰⁴ L'utilisation de ce procédé permet de construire un récit rétrospectif qui offre l'avantage d'attribuer au narrateur encore enfant la conscience supra-naturelle de ses actes et qui permet d'autre part de réécrire son histoire à la lumière d'une vocation littéraire, sorte de « gènèse théorique idéale »²⁰⁵ du Sartre des *Mots*, autobiographie écrite à la lumière d'une réponse existentielle antérieure à la quête. Dans *Le Testament français* Aliocha, enfant sensible, va répondre à l'appel de sa vocation. Dépassé par son destin, il quitte son pays et devient écrivain à succès. Contrairement aux trois adolescents de *Au Temps du Fleuve Amour*, qui avaient quitté la Sibérie pleins d'espoir avant de sombrer dans l'échec en imputant à l'Ouest, décrit avec une lucidité sans complaisance, la faillite de leurs idéaux, Aliocha gagnera la France où il connaîtra une ascension sociale digne d'un conte de fée, ou digne du Rastignac de Balzac, passant du cimetière du Père Lachaise où il avait trouvé refuge pour y dormir dans un caveau, à la reconnaissance littéraire sur la scène parisienne. L'aventure quasi miraculeuse désigne cet enfant comme l'élite, l'appelé parmi les siens. *Le Testament français* infléchit donc une tragédie en conte de fées: plus de parents déchus, plus de parents mutilés de guerre et alourdis par le poids du passé, mais des parents heureux et bien vivants, et surtout une grand-mère d'origine française qui est lettrée, qui a voyagé, et qui apprend sa langue à ses petits-enfants lorsqu'ils viennent en vacances chez elle, à Saranza.

204 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.237.

205 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit.*, p.208.

Le *Testament français* est en outre un *Bildungsroman* où Aliocha évolue de l'enfance à l'âge adulte en surmontant un certain nombre d'épreuves qui le conduiront à la connaissance et lui permettront d'accomplir sa vocation d'écrivain. Les éléments qui constituent le roman d'éducation, ceux que nous retrouvons dans *Candide*, sont présents: les épreuves, le départ, la quête odysseenne de soi, l'amour, la trahison, la perte et enfin l'équilibre désiré. Le *Bildungsroman* rend compte d'une quête où le héros traverse différentes étapes initiatiques tout en recherchant l'harmonie entre la réalité et l'idéal. En conjuguant les désirs du monde intérieur du héros et les obstacles présentés par le monde extérieur, la création artistique offrira le moyen terme d'une harmonie recherchée. « Le thème (du *Bildungsroman*) est le conflit entre une figure centrale et différents domaines du réel. L'intérêt narratif est donc centré sur le changement du héros, un processus au cours duquel l'appropriation des expériences concrètes le conduisent à la clarté sur lui-même et le monde. Le critère décisif qui distingue le *Bildungsroman* des autres genres de romans de formation, est qu'il offre une conclusion qui représente aussi un compromis; la rupture entre l'âme remplie d'idéaux, et la réalité qui résiste à ces idéaux, ce qui devient un problème existentiel pour le héros, trouve sa résolution. Une telle résolution est le but de l'histoire, le roman de la désillusion se situe à l'opposé du *Bildungsroman*, car le roman de la désillusion se termine par une résignation, une chute et une déception définitive dans la vie du héros. »²⁰⁶

²⁰⁶ « Its theme is the conflict of a central figure with different areas of reality. The dominant narrative interest is thereby focused on the process of change of the hero, a process which through the appropriation of concrete experiences leads him to clarity about himself and the world. The decisive criterion which distinguishes the *Bildungsroman* from other forms of the novel of development, is its tendency to a compromise-ending; the rupture between the soul filled with ideals, and reality which resists those ideals, which becomes an existential problem for the hero, should be overcome at the end. In that such a resolution is the goal of the story, the novel of disillusionment becomes the corresponding opposite of the *Bildungsroman*, for the novel of disillusionment ends with the resignation, the downfall and the definitive disappointment in the life of the hero », Jürgen Jacogs, *Wilhelm Meister und Seine Brüder, Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Munich, Fink, 1983, p.271.

Le maniérisme du style et la codification des images

Comme beaucoup d'auteurs qui ont adopté le français comme langue d'écriture et qui « paient tous, avec plus ou moins de complaisance, un écot symbolique d'entrée dans le périmètre culturel francophone en saluant des maîtres »,²⁰⁷ Makine paie cet écot avec peut-être la conscience de le payer. Adopter la langue française nous l'avons vu, c'est aussi en adopter la fable. Cette manière d'entrer en écriture en payant son tribut, rappelle Cioran qui avait adopté le style des moralistes du XVIII^{ème} siècle. Si l'écot que paye Kundera à Diderot est léger et allusif, le tribut que rend Makine au français le plus classique rejette l'ensemble du *Testament français* dans une lourdeur datée. L'acte d'allégeance dépasse ici largement le style comme outil d'expression. Il est glorification du français et de la culture française au point de devenir chez le héros-narrateur l'épine dorsale de sa quête identitaire. L'auteur, bilingue, présente toutefois la langue d'accueil comme une *terra incognita* qu'il explorera par étapes. Pouvoir parler, ce sera pouvoir grandir, être autorisé à devenir adulte en sortant de l'enfermement du passé, pouvoir s'exprimer, se constituer un jardin secret à l'abri du regard parental: la libération de la langue est à l'origine de la libération sexuelle.

La découverte de la langue française rappelle en tout point le roman précédent. Au cours d'une soirée de lecture, Aliocha et sa soeur écoutent les récits en français de Charlotte Lemonnier leur « grand-mère » chez laquelle ils se rendent durant les vacances scolaires. Charlotte est née à Neuilly au début du siècle. Ce détail est autobiographique: la famille de Makine venait de Neuilly. Souvenirs de ses aventures parisiennes, lectures des poètes français, commentaires d'articles conservés dans une vieille valise: l'auteur théâtralise la découverte surnaturelle d'une langue extraordinaire. Les récits de Charlotte engendrent chez Aliocha et sa soeur un « dédoublement » (TF 29) au cours de rêveries éveillées. La force de l'onirisme l'emporte sur le réel, et ce n'est plus la steppe qui encercle le village de Saranza où ils passent

²⁰⁷ Noël Cordonnier, "Deux modèles de réception de la "trilogie" d'Agota Kristof", in *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, op.cit., p.88.

leurs vacances qu'ils contemplant chaque soir du balcon où se réunit leur trio, mais la France de Charlotte qui émerge des paysages familiers à la faveur de l'obscurité.

Le thème de l'imprégnation de la langue française par porosité, comme si la langue s'infiltrait sans effort au point que l'auditeur passif finit par en comprendre le sens magiquement, était déjà présent dans *Au Temps du Fleuve Amour*. Dans *Le Testament français* l'idée est toutefois rendue plus complexe par l'appareil métaphorique et le symbolisme qui l'étoffent. Dans l'extrait suivant, Aliocha et sa soeur écoutent le récit de la grande inondation de Paris de 1910 :

Peu à peu nous nous abandonnâmes à ce silence. Penchés par-dessus la rampe, nous écarquillions les yeux en essayant de voir le plus de ciel possible. Le balcon tanguait légèrement, se dérochant sous nos pieds, se mettant à planer. L'horizon se rapprocha comme si nous nous élancions vers lui à travers le souffle de la nuit.

C'est au-dessus de sa ligne que nous discernâmes ce miroitement pâle –on eût dit des paillettes de petites vagues sur la surface d'une rivière. Incrédules, nous scrutâmes l'obscurité qui déferlait sur notre balcon volant. Oui, une étendue d'eau sombre scintillait au fond des steppes, montait, répandait la fraîcheur âpre des grandes pluies. Sa nappe semblait s'éclaircir progressivement –d'une lumière mate, hivernale.

Nous voyions maintenant sortir de cette marée fantastique les conglomérats noirs des immeubles, les flèches des cathédrales, les poteaux des réverbères –une ville ! Géante, harmonieuse malgré les eaux qui inondaient ses avenues, une ville fantôme émergeait sous notre regard...

Soudain, nous nous rendîmes compte que quelqu'un nous parlait depuis déjà un moment. Notre grand-mère nous parlait ! (TF 25)

Les métaphores établissent comme dans *La Recherche du temps perdu* un rapport entre deux réalités éloignées dans l'espace et le temps mais qui peuvent être rapprochées par le pouvoir d'une figure de style métaphorique telle qu'elle est définie par Proust: « On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaire d'un beau style; même ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. »²⁰⁸ Ainsi le balcon au-dessus de la steppe devient métaphoriquement un tapis volant, « balcon volant », et ainsi qu'une barque il « tangue », « se dérobe », « se met à planer ». Plus loin dans le texte, ce même balcon « planait dans le souffle épicé de la plaine, à la frontière d'une ville endormie, coupée du monde par l'éternité silencieuse des steppes » (TF 40). La plaine quant à elle se transforme en mer au « miroitement pâle », ses « petites vagues » animent la « surface d'une rivière ». Elle « déferle » sur le balcon. Le lieu se trouve inondé progressivement et les quatre sens sont sollicités : le regard (« discerner »), l'odorat (« fraîcheur âpre »), le toucher (« tanguer »), l'ouïe (« parler »). La steppe devient une « étendue d'eau sombre », une « nappe » qui « scintille ». C'est une « marée fantastique » d'où sort « une ville fantôme » au point que « la France de notre grand-mère, telle une Atlantide brumeuse, sortait des flots » (TF 26).

L'emploi du temps de la langue écrite: le passé simple : « nous nous abandonnâmes », « nous discernâmes », « nous scrutâmes », « nous nous rendîmes compte », sans compter l'abondance d'adjectifs qui accompagnent presque systématiquement chaque substantif, « miroitement *pâle*, balcon *volant*, fraîcheur *âpre*, *grandes* pluies, lumière *mate*, *hivernale*, marée *fantastique* etc... » rapproche le style d'une prose poétique qui rappelle le style des poètes parnassiens et l'école de « l'art pour l'art ». Le thème de la

²⁰⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, p.250.

« greffe fabuleuse » déjà présent dans *Au Temps du fleuve Amour* se retrouve. « (La langue) palpait en nous, telle une greffe fabuleuse dans nos coeurs, couverte déjà de feuilles et de fleurs, portant en elle le fruit de toute une civilisation. Oui, cette greffe, le français » (TF 5). La métaphore de la greffe se voit ici compliquée par un lexique « feuilles, fleurs, fruits » qui renvoie le texte à un symbolisme végétal très pratiqué dans le roman du XIX^{ème} siècle.²⁰⁹

Si l'esthétique de la langue française correspond dans ce roman de Makine à une vision d'un certain français début du siècle, c'est-à-dire au français de l'époque relatée par les souvenirs de Charlotte, les valeurs véhiculées par la langue et la culture française sont comme dans le roman précédent de l'ordre des représentations. Nous sommes en outre dans un univers façonné en partie par le romanesque, en partie par le livresque, en partie par l'hypochoristique. La France qu'Aliocha porte en lui « était principalement romanesque » (TF 104). La vision de la France est reconstituée culturellement par le filtre des récits et des lectures. La France est un « pays livresque » (TF 292). La vision du pays natal n'échappe pas à cette palette de clichés, et la Russie est elle aussi vue à travers un écran livresque. Ce n'est pas la vision d'un auteur russe qui façonne le réel, mais la vision d'un auteur français: José Maria de Hérédia. Les grandes plaines de la steppe et leurs villages perdus, les étendues de neiges et la solitude des habitants, l'âme russe, *l'homo sovieticus* et la barbarie de l'Est : voici quelques vers de José Maria de Hérédia cités par Charlotte qui s'inscrivent dans cette coloration thématique:

Il est un beau pays aussi vaste qu'un monde

Où l'horizon lointain semble ne pas finir [...]

Blond du blond des épis, blanc du blanc de la neige [...] (TF 51)

²⁰⁹ Dans *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola par exemple et plus tard chez Colette.

Barbarie contre raffinement. Est contre Ouest: autant d'images historiquement datées que l'auteur reprend à son compte. Car l'idée du « rideau de fer » selon le mot de Churchill qui coupa l'Europe en deux blocs à l'ère stalinienne, est né d'une partition beaucoup plus ancienne qui remonte au XVIIIème siècle. La Russie sombre, reculée, barbare fut inventée par les Lumières. La séparation entre Ouest et Est, entre civilisation et barbarie, s'est en vérité élaborée grâce aux récits de voyages de quelques occidentaux, de Joseph de Maistre à Voltaire, en passant par Balzac, autant d'auteurs qui se sont rendus en Europe orientale et en racontant leurs aventures, ont forgé ce mythe de la barbarie de l'Est : « C'est l'Europe de l'Ouest qui a inventé l'Europe de l'Est comme son autre moitié complémentaire au XVIIIème, l'âge des Lumières. Ce furent aussi les Lumières, dont les centres intellectuels étaient en Europe de l'Ouest, qui ont cultivé et se sont approprié la notion de "civilisation", néologisme du XVIIIème, et la civilisation a découvert son complément à l'intérieur du même continent dans ces contrées retirées et arriérées voire barbares. »²¹⁰

Loin d'être invention, ou « inauguration »²¹¹ pour reprendre d'expression de Andrew Gibson, *Le Testament français* véhicule un système de codes édifiés par l'Occident, de référents rassurants pour le lecteur et l'auteur qui opèrent à plusieurs niveaux: dans le langage, le culturel, l'historique, l'imaginaire, et dans la perception du réel. La Russie est perçue d'une point de vue plus français que russe: l'auteur s'inscrit non seulement dans une tradition, mais il en épouse également les données culturelles et historiques. Les trois auteurs dont les citations figurent en épigraphe du *Testament français* sont Joseph de Maistre, Alphonse Daudet et Proust.²¹² Les apports stylistiques du

²¹⁰ "It was Western Europe that invented Eastern Europe as its complementary other half in the eighteenth century, the age of Enlightenment. It was also the Enlightenment, with its intellectual centers in Western Europe, that cultivated and appropriated to itself the new notion of 'civilisation' in XVIIIth century neologism, and civilisation discovered its complementarity, within the same continent, in shadowed lands of backwardness, even barbarism", Larry Wolf, *Inventing Eastern Europe, The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, California, 1994, p.5.

²¹¹ Andrew Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh University Press, 1996, p.87.

²¹² Proust, citation du *Temps retrouvé*; Joseph de Maistre, citation des *Soirées de Saint-Pétersbourg*; Alphonse Daudet, citation de *Trente ans à Paris*.

roman contemporain qui se caractérisent depuis la révolution du nouveau roman par une remise en question du langage, de l'action, de la structure, de la traditionnelle psychologie des personnages, ne sont pas prises en compte. Les clichés et l'appareil des métaphores convenues viennent saturer l'espace textuel. Le style poétique recherché par l'auteur joue sur l'accumulation d'images qui enferment et finalement étouffent le sens. Autant d'éléments qui correspondent chez le romancier au désir, voire à la nécessité, de s'inscrire dans une tradition. Nous y reviendrons.

L'entre-deux-langues et la quête identitaire

Aliocha qui est bilingue parle russe avec ses parents et français avec Charlotte. Adolescent sensible, il n'a pas les moyens de s'épanouir dans le monde brutal qui l'entoure. Le développement de l'imaginaire va donc prendre d'autant plus de place que rien dans la société russe ne peut satisfaire sa soif d'émotions: ni la sexualité étouffée par le puritanisme du Parti, ni la langue française considérée comme la langue bourgeoise de l'ennemi : « La nationalité de Charlotte, oui sa 'francité' était une terrible tare à cette époque de la lutte contre le 'cosmopolitisme' » (TF 182). Charlotte qui vient de l'Ouest, est considérée comme suspecte par les membres du Parti: non seulement ses origines « bourgeoises » sont condamnables, car c'est le défaut des « ennemis du peuple », mais on peut également l'accuser d'être « espion à la solde des impérialistes français et britanniques » (TF 119). Aliocha ne trouve aucun secours dans l'amitié, puisqu'il sera vite considéré comme un paria par ses camarades. La beauté plastique n'est visible nulle part car même les ornements architecturaux de l'immeuble où vit Charlotte, considérés comme décadents, ont été détruits. Le recours à la littérature sera donc le seul moyen que possède l'adolescent pour accéder à une autre dimension du réel et laisser s'épanouir la part émotive et créative de sa personnalité. Or son bilinguisme, sa diglossie, sera à l'origine d'un conflit intérieur. Le fait de posséder une seconde langue dote le narrateur d'un « deuxième regard » posé sur le monde (TF 59), et ce regard qui voit et perce les apparences le conduit à prendre conscience des réalités qui

l'entourent. Les épreuves initiatiques de *Bildungsroman* sont ici étroitement liés à la découverte de la langue française, et à la remise en cause de la langue russe ainsi que le souligne Margaret Sankey : « Le développement du héros est décrit en terme de sa relation au langage. »²¹³ La langue est donc cause et conséquence, sujet et objet, maladie et remède. Là où le héros Candide part pour les Amériques et livre des combats qui le conduiront étape par étape à gagner en sagesse et maturité, le narrateur du *Testament français* bien que statique n'en est pas moins soumis à des conflits intérieurs qu'il s'efforce de surmonter les uns après les autres. Ainsi que Victor Turner l'a montré pour les sociétés tribales, les rites de passage « accompagnent tout changement de place, statuts, position sociale et âge ».²¹⁴ Pour marquer les deux étapes de l'évolution d'Aliocha, Makine forge deux mots : francité et russité. La « francité » ou aptitude à comprendre et parler le français, représente l'enfance, les niaiseries des contes de Charlotte, le romantisme suranné de la France de la belle époque. La « russité » ou aptitude à comprendre et parler le russe, marque l'âge adulte, la force brutale et la virilité. En renonçant au français, c'est-à-dire à son enfance, Aliocha abandonne sa « francité » comme une mue. Ce passage correspond à la naissance de la sexualité. La russité c'est le monde des hommes, la force, la masculinité. « La Russie tel un ours après un long hiver, se réveillait en moi. Une Russie impitoyable, belle, absurde, unique » (*TF 184*). Devenu homme, Aliocha se sent russe. Il est fasciné par Béria, ce haut fonctionnaire qui faisait enlever des jeunes femmes en pleine rue pour abuser d'elles. La brutalité et la fascination pour le viol se payent en culpabilité. Les deux mois irréconciliables du héros luttent: barbarie contre raffinement. Est contre Ouest. Femme sexuée contre femme rêvée. Lorsqu'il était enfant, c'était sa « francité » que lui reprochaient ses camarades de classe comme une marque de faiblesse. Une fois Aliocha passé en France c'est « (sa) russité

²¹³ "The hero's development is described in terms of his relation to language", Margaret Sankey, "Between and across cultures: the language of memory in Andréï Makine's *Le Testament français*", in *Perspectives in French Literature, Society and Culture*, Frankfurt, Peter Lang, 1999, p.293-303, p.295.

²¹⁴ « Rites which accompany every change of place, state, social position and age », Victor W. Turner, *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, London, Routledge and K.Paul, 1969, p.95.

qui devenait répréhensible » (TF 55). La lutte entre les deux mois parfois évoquée comme une attaque de schizophrénie, trouvera cependant un point d'équilibre. Comme dans le *Bildungsroman* le héros trouve un compromis en se réconciliant avec le monde: le point d'harmonie sera offert par le langage dans une dimension purement esthétique. Aliocha opte pour un « entre-deux-langues » et il découvre que « c'est dans ces moments-là, en me retrouvant entre deux langues, que je crois voir et sentir plus intensément que jamais » (TF 245).

L'entre-deux-langues est un choix esthétique ainsi que le confirme le romancier: « Devenant bilingue, je découvris aussi une autre forme de bilinguisme: celle qui manie la poésie en réinventant la langue. Les poèmes (de jeunesse) que j'écris me laissent expérimenter cet 'entre-deux-langues' de l'écriture poétique que j'ai déjà exploré dans le passage du russe au français. Ces expériences du bilinguisme me font prendre conscience que le monde n'est pas unique, que la résistance à la pression idéologique est possible précisément grâce à ces mondes doubles. »²¹⁵ L'écriture et la recherche d'un style deviendront la vie-même d'Aliocha. Le héros trouvera sa réalisation en devenant écrivain: « Ce style sera désormais ma façon de vivre. Je n'aurai d'autre vie que ces instants renaissant sur une feuille » (TF 278). Si la quête de la langue singulière est commune à Proust et à Makine, elle l'est aussi à Cioran et Kundera. L'exploration d'un monde intérieur tente de recréer une expérience perdue et oubliée, mais unique et singulière qu'il s'agit de faire resurgir dans sa fraîcheur inaugurale ainsi que l'exprime Ionesco: « L'art est seul en mesure de pouvoir donner 'un sens plus pur aux mots de la tribu', comme disait Mallarmé. En effet, toute oeuvre d'art est la matérialisation d'une expérience personnelle presque indicible, elle est une remise en question d'un langage, elle est redécouverte ou découverte du monde, vu comme pour la première fois par le poète. Celui-ci ne peut inventer chaque fois des mots nouveaux, bien sûr. Il emploie les mots de la tribu. Mais l'agencement du mot, l'accent, une nouvelle virginité qu'il donne à l'expression, le lecteur ou l'auditeur ou le contemplateur de l'oeuvre doit être

²¹⁵ Interview, *Lire*, op.cit., p.27.

en mesure de la recevoir, à son tour. »²¹⁶ Quand la quête esthétique rejoint l'éthique, elle devient principe de vie. Il s'agit pour l'écrivain ainsi que nous l'avons présenté dans l'introduction, et selon la définition de Julia Kristeva, de fabriquer un dictionnaire essentiel qui sera le seul à pouvoir « traduire le sensible ». Langue idyllique chez Kundera, langue de cristal chez Cioran, entre-deux-langues dans une quête de l'essence du monde très proustienne chez Makine, les trois auteurs abordés dans ce travail nous proposent une réponse à leur recherche d'une langue singulière qui soit « universelle. »²¹⁷ La voie détournée de la langue étrangère leur fournit une issue. La langue qui a été « greffée »²¹⁸ a en effet l'avantage sur la langue maternelle d'être une « langue d'étonnement » (*TF 244*), c'est-à-dire qu'elle porte un regard neuf sur le monde, un regard inédit et original. Elle répond en cela à l'impératif de Mallarmé de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Elle exprimera l'inexprimable, tout en permettant à l'auteur d'être un traducteur du monde sensible. L'écrivain cherche en effet à traduire le réel, à écrire le livre unique, mallarméen, né de son monde intérieur car selon la formule de Proust : « Ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur »²¹⁹ L'idée très proustienne de la « transsubstantiation »²²⁰ s'articule dans un échange actif entre l'auteur et le monde d'une part, et entre l'auteur et son texte d'autre part. Si l'écrivain traduit, il transfigure aussi et parfois se transfigure grâce à son art. L'interaction entre l'écrivain et le monde opère pareillement entre l'écrivain et sa page. L'auteur agit sur le texte qui agit sur lui. Nous pouvons dire que si l'auteur, et tout

²¹⁶ Eugène Ionesco, *Passé Présent Présent Passé*, *op.cit.*, p.244.

²¹⁷ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op.cit.*, p. 267.

²¹⁸ Julia Kristeva, "L'autre langue ou traduire le sensible", in *L'Infini*, n.57, 1997, p.19, et aussi Makine, *Le Testament français*, *op.cit.*, p.50, 151, 184, 195.

²¹⁹ Marcel Proust, *Lettre à Lucien Daudet*, 27 novembre 1913, cité par Kristeva, in "L'autre langue ou traduire le sensible", *op.cit.*, p.26.

²²⁰ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op.cit.*, p.251.

particulièrement celui qui écrit en langue étrangère, métamorphose la langue, elle a le pouvoir de le métamorphoser en retour. Si la métamorphose n'a pas eu lieu chez Cioran qui reste toujours extérieur à ses actes, y compris dans l'acte d'écrire qu'il limite à une activité purement cérébrale sans aucune implication de son être, nous verrons à quel point dans le cas de Makine, comme chez Kundera, l'usage de la langue étrangère n'est pas seulement un épiphénomène de surface, mais qu'il s'est révélé être à l'origine une restructuration du moi en profondeur.

Naître de soi

Grâce à la langue étrangère, l'auteur du *Testament français* devient *causa sui*. Il s'auto-engendre et dans cet auto-engendrement par la langue Makine minimise un problème plus personnel: sa véritable ascendance.

Le mirage autofictionnel fonctionne si bien qu'à la lecture du *Testament français* beaucoup se laissèrent prendre au piège au point de reconnaître sous les traits de Charlotte la grand-mère française de l'auteur. La critique même²²¹ assimila *Le Testament français* au genre autobiographique. Il n'en est rien. Un étrange trouble est entretenu tout au long du texte. Charlotte Lemonnier, la grand-mère dans le livre, personnage que tout le roman conforte dans l'idée de cette proche filiation, est une femme dont nous apprendrons à la fin du roman qu'elle n'a aucun lien de parenté avec Aliocha et sa soeur. Dans une interview au magazine *Lire*, Makine nous confirme que « la présence d'une française (qui apparaît sous le nom de Charlotte Lemonnier dans *Le Testament français*) forme un monde à part dans l'univers sibérien de mes jeunes années. Elle m'initie à la langue et à la

²²¹ Els Jongeneel, « L'Histoire du côté de chez Proust: Andréï Makine, *Le Testament français* », *op.cit.* : « Le Testament français est un roman autobiographique qui atteste une fois de plus le retour massif du je et de son contexte culturel dans la littérature française du XXe siècle », p 80. J'ai demandé à plusieurs personnes de mon entourage qui avaient lu *Le Testament français* lors de sa parution de me dire quel était le sujet de l'histoire: tous se souviennent que le roman raconte l'histoire de la grand-mère française d'Andréï Makine, auteur russe.

culture françaises. »²²² *Le Testament français* est en vérité un roman de l'origine : Makine retrace la vie d'une femme née au début du siècle en France et « son texte sera un legs de souvenirs, à la fois héritage et testament, où il va étaler les richesses que Charlotte lui a léguées. »²²³ Le titre du roman provient d'une erreur de traduction de la part de Val Gris, un de ces « nouveau(x) russe(s) » (TF 285) qui a oublié sa langue natale au profit de l'anglais, la langue des affaires. Lorsqu'il donne au narrateur un paquet remis par Charlotte avant de mourir, il lui dit par erreur « Elle vous a transmis votre testament. » (TF 302). Cet anglicisme qui a substitué le mot « testament » au mot « héritage », permet à l'auteur « d'éleve(r) la testamentaire, Charlotte, au rang de co-auteur du texte ».²²⁴ Il permet également de renforcer la filiation entre Aliocha et Charlotte par le biais de la langue et de la culture française, sa « francité héréditaire » (307 TF), et de passer sous silence le fait qu'il ne sont pas du même sang.

L'ascendance française directe mise en place par Makine fonctionne d'autant mieux qu'elle est renforcée par le thème de la langue française qui occupe le premier plan du texte jusqu'à la dernière page. La véritable origine du narrateur est passée sous silence ou presque au profit de ce que Freud appelle « le roman familial ». Dans le petit paquet transmis par Val Gris se trouvent une lettre et une photo. Sur les trois-cent neuf pages du roman, deux pages seulement sont consacrées à cette révélation assez spectaculaire de l'origine: les pages 306 et 307 nous apprennent en effet que cette femme en chapka dont Aliocha avait découvert la photo lorsqu'il était enfant parmi d'autres vieux papiers est en vérité sa mère. La photo a été prise dans un camp. La femme qui était la fille d'un koulak a connu l'exil en Sibérie occidentale. Accusée de « propagande anti-kolkhozienne » (TF

²²² Interview *Lire*, op.cit., p.27.

²²³ Els Jongeneel, op.cit., p.80.

²²⁴ Els Jongeneel, *ibid.*

305), elle sera emprisonnée dans un camp. Elle porte un enfant dans les bras qui n'est autre qu'Aliocha. Dans le paquet remis par Val Gris se trouve une lettre manuscrite de Charlotte qui « était écrite en russe et c'est seulement à cette ligne que Charlotte *passait au français*, comme si elle n'était plus sûre de son russe. Ou comme si le français, ce français d'une autre époque, devait me permettre *un certain détachement* vis-à-vis de ce qu'elle allait me dire: 'Cette femme qui s'appelait Maria Stepanovna Dolina, était ta mère. C'est elle qui a voulu qu'on ne te dise rien le plus longtemps possible...' Une petite enveloppe était agrafée à cette dernière page. Je l'ouvris. Il y avait une photo que je reconnus sans peine: une femme en grosse chapka aux oreillettes rabattues, en veste ouatée. Sur un petit rectangle de tissu blanc cousu à côté de la rangée des boutons –un numéro. Dans ses bras, un bébé entouré d'un cocon de laine... » (307 *TF*, les italiques sont de moi). Pour avouer la vérité, Charlotte a changé de langue. Elle est passée du russe au français. La langue étrangère tient le souvenir douloureux à distance. La révélation de la vérité à savoir l'absence d'hérédité entre Charlotte et Aliocha est réduite à deux pages. C'est une manière de passer la vérité sous silence tout en la disant malgré tout. Quant à la réaction du héros-narrateur, elle est très peu vraisemblable. Nullement bouleversé par la découverte de sa nouvelle identité, il n'a aucune pensée pour sa famille adoptive: sa soeur, ses parents, son oncles et tantes. Le propos s'oriente plutôt vers un horizon étranger aux attentes logiques du lecteur. Charlotte ne viendra jamais rejoindre Aliocha à Paris. Aliocha quitte le lendemain son appartement, et part pour une longue marche à travers Paris. Il regarde de temps en temps la photo de sa mère dont le nom n'est pas prononcé sinon une seule fois, six lignes avant la fin, le reste du temps, elle est cette « femme en veste ouatée » (*TF* 307). La fin du roman est paisible, détachée et une fois encore, détourne l'attention vers un point focal qui n'est pas où l'intérêt du texte réside : « Je rangeais la photo, je repartis. Et quand je pensais à Charlotte, sa présence dans ces rues assoupies avait l'évidence, discrète et spontanée, de la vie même. Seuls me manquaient les mots qui pouvaient le dire » (309 *TF*).

Taire l'essentiel

Si *Le Testament français* se présente comme un roman de l'origine, cet habile exercice de faussaire permet de dissimuler la vérité de l'origine. Tout comme Aliocha disait : « je découvrais que parler était, en fait, la meilleure façon de taire l'essentiel » (*TF* 156), l'auteur Makine pourrait dire: je découvrais qu'écrire en français était la meilleure façon de taire l'essentiel. Le roman met en scène une quête identitaire qui passe par la quête stylistique. *Le Testament français* est un exercice d'auto-engendrement. Il pallie l'absence de parents, et une petite enfance qui s'est déroulée dans des conditions dramatiques puisqu'Aliocha est resté jusqu'à l'âge de deux ans et demi dans un camp de prisonniers. Aliocha devient origine et destin, le père et le fils, la mère et l'enfant. *Le Testament Français* est la rédaction d'un acte de naissance de l'auteur par l'auteur, la mise en fiction purement littéraire de l'innocence originelle du romancier, et nous pourrions à propos de Makine reprendre les mots que Alexandra Laignel-Lavastine a employés à propos de Cioran: le travail constitue une : « reconstitution identitaire marquée par la quête éperdue d'une innocence inaugurale. »²²⁵ Au-delà de la mémoire personnelle blessée chez les deux auteurs, l'idée de nation blessée se profile et les deux mémoires, la mémoire personnelle et la mémoire de la nation, paraissent se confondre. L'ambiguïté entretenue dans le texte par le jeu du caché/révéle nous montre qu'au-delà de l'imitation du genre autobiographique teinté d'existentialisme affirmant le primat de l'existence et du libre arbitre, cette fiction est de l'ordre de la reconstitution identitaire. L'auteur élabore sa légende qui le cache mieux que n'importe quel masque. La révélation de l'énigme de l'origine du narrateur dans les dernières pages du *Testament français* par exemple, loin d'être une réponse qui devrait bouleverser la vie d'Aliocha en remettant en question son identité est de l'ordre du simple rebondissement narratif –tout comme le motif de la langue française était de l'ordre du thème littéraire- afin de passer sous silence les

²²⁵ Alexandra Laignel-Lavastine, *Eliade, Cioran, Ionesco. L'oubli du fascisme, op.cit.*, p.513.

vrais enjeux du texte, d'assurer son dénouement au roman et de renforcer le thème de l'auteur *causa sui*.

Le Testament français est un texte intrigant qui répond profondément à deux désirs: créer de toutes pièces son origine en forgeant un acte écrit d'ordre testamentaire, faux rédigé de la main même de l'orphelin, et s'affilier à une culture en épousant non seulement sa langue, mais aussi ses codes. Conscient qu'il lui fallait faire acte l'allégeance pour se faire accepter, et puisque la seule liberté de l'étranger quand il écrit en français, c'est d'écrire dans une langue dont l'autochtone puisse reconnaître au premier coup d'oeil le conformisme des images et le confort apaisant des stéréotypes culturels, il semble que Makine se soit prêté à ce jeu pour s'apparenter à une tradition littéraire et plus largement à une culture. Dressant un parallèle entre Hector Bianciotti et Andréï Makine, Véronique Porra se demande si « nous ne serions pas là plus en présence d'un phénomène éditorial et commercial que d'un phénomène littéraire. »²²⁶ Soulevant le cas Makine et « l'opportunité du discours du *Testament français* », elle écrit encore: « Certains cas extrêmes mettent en évidence la minceur de la frontière entre stratégies relevant de l'opportunité inconsciente et nécessaire à cette traduction identitaire et de l'autre, un opportunisme qui placerait la création sous le joug des lois du marché et de la reconnaissance symbolique, entre stratégie, contrainte et compromission, qui ne serait d'ailleurs par l'apanage d'un petit nombre d'auteurs étrangers. [...] Nous avons donc affaire à une littérature sous pressions. »²²⁷ *Le Testament français* peut certes être interprété comme un acte d'intégration culturelle et sociale. La critique journalistique a en effet accepté *Le Testament français* comme un roman très français, éblouie par ce romancier russe qui acceptait les règles du jeu et se rangeait sans sourciller après quelques ruades de jeunesse dans la grande tradition de sa terre d'élection. *Le Testament français* ne pourrait en revanche être considéré comme l'acte opportuniste d'un auteur qui se plierait aux lois du

²²⁶ Véronique Porra, "Les 'convertis' de la francophonie", in *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, op.cit., p.310.

²²⁷ *Ibid.*, p.310.

marché en acceptant les contraintes éditoriales. Si le roman a fait l'objet de sévères critiques, il répond malgré son style daté à une véritable nécessité de son auteur. C'est un pas qu'il lui était indispensable de faire pour donner forme à la suite de son travail.

Requiem pour l'Est: étude du roman

La quête de la vérité

Requiem pour l'Est publié en 2000, est un roman qui met bas les masques. Le narrateur, médecin militaire qui parle russe et français, est recruté par les services secrets russes. Pour les besoins de ses missions, il va endosser de fausses identités. L'idée d'avoir une « nouvelle biographie » se présente comme « une offre libératrice » (RE 60) et il va changer de vie avec enthousiasme. Sa mission consiste à remonter des filières de ventes d'armes. En compagnie de sa partenaire qui se cache elle aussi sous des identités fictives, le couple va de pays en pays dans un étrange voyage qui rappelle l'errance du père et du grand-père du narrateur, les soldats Pavel et Nikolaï après guerre en Russie. Les deux principaux protagonistes se cachent sous différents masques, dans différentes langues. C'est la mort de la femme aimée qui provoquera un choc salutaire et conduira le narrateur à abandonner le masque de ces fausses identités sous lesquelles il s'est caché toute sa vie. *Requiem pour l'Est* est le roman de la dénonciation du mensonge des guerres: des guerillas africaines jusqu'à l'Afghanistan. Le mensonge s'exerce au niveau politique. La Russie des affaires s'est convertie au commerce lucratif des armes. Le texte dénonce le caractère sordide des transactions entre les pays. Le mensonge est également artistique. Lors d'un vernissage parisien un metteur en scène à la mode utilise dans un beau montage des documents d'archives de la libération des camps de Pologne. Le lecteur découvre l'imposture de sa démarche en réalisant que ces images sont une publicité déguisée à l'usage des acheteurs d'armes. L'art est un écran, l'art cache, le factice se situe à tous les niveaux: politique, personnel, linguistique, ou artistique, dit Makine. Or le

narrateur du *Requiem pour l'Est* cherche la vérité tout comme dans le roman de Simone de Beauvoir *Les Belles images* dans lequel la narratrice prend conscience du mensonge bourgeois où elle vit et finit par se révolter –elle est publicitaire- contre la fausseté des images qui l'entourent. La prise de conscience du vide de son existence l'amène à un état d'angoisse existentielle. Ne pouvant plus se supporter, elle vomit sa vie au sens propre et au sens figuré, attitude qui évoque la nausée de Sartre. Tout comme la narratrice des *Belles Images* qui acquiert un état de lucidité sartrienne indispensable pour atteindre à la transparence et à la connaissance de soi après avoir percé les apparences, le narrateur du *Requiem pour l'Est* perd ses illusions, et met bas les masques. La dernière partie du *Temps du fleuve Amour* montrait déjà la désillusion la plus totale quand l'amertume avait gagné les principaux protagonistes. Alioacha et Outkine ont survécu au rêve, mais Samouraï est mort pour la révolution cubaine. L'Ouest a perverti les rêves. Tout comme chez Kundera dont *Requiem pour l'Est* rappelle le cynisme de ton, le réel est source de désillusion. Les mensonges sont démontés. La France perd de sa superbe. Alors qu'elle était le pays de la liberté d'expression et le lieu de la transfiguration dans *Au temps du Fleuve Amour*, l'idéal d'un raffinement culturel mêlé de romantisme dans *Le Testament français*, la France contemporaine montre un visage haïssable dans *Requiem pour l'Est*. A l'instar de la narratrice des *Belles Images*, le narrateur du *Requiem pour l'Est* éprouve du dégoût pour les invités du vernissage chic. Il est tragiquement conscient du mensonge, de l'hypocrisie, du théâtre social ; le texte est une satire où les « danseurs » (L 32) ressemblent à ceux de *La Lenteur*. Makine s'en prend à « l'infinie laideur de cette France-là » (RE 284). L'auteur éprouve, sentiment commun chez les exilés, des sentiments contradictoires envers sa nouvelle terre d'élection: « Je regardai la femme, puis le tableau, en éprouvant ce mélange de fascination et de dégoût que l'Ouest de tout temps avait inspiré à l'Est » (RE 77). Et finalement la percée des apparences le conduit à une vision plus douloureuse, mais plus lucide.

La soirée de lecture

Le message du *Requiem pour l'Est* tient en ces mots: « Il faudra, un jour, pouvoir dire la vérité » (*R 91*). Derrière la portée idéologique -l'artiste est médiateur d'un savoir historique et métaphysique qu'il lui faut transmettre- se dissimule un second message plus intime et plus simple. Nous pourrions dire en reprenant les mots de l'auteur: un jour, il me faudra dire ma vérité. Dans ce roman Sacha tient le rôle qu'avaient tenu Olga, puis Charlotte. L'enfant-narrateur a douze ans dans cette scène de lecture. Cinq pages suffisent pour aborder le thème de la langue française et aller à l'essentiel. « La femme, tête baissée vers la lampe, lit à haute voix. L'adolescent fixe son visage, mais n'écoute pas. Il a le regard de celui **qui** connaît une vérité rude et laide, le regard **qui** comprend que l'autre est en train de *camoufler* cette vérité sous l'innocente routine d'un passe-temps habituel. Ses yeux se posent sur les doigts de la femme **qui** tournent la page, et il ne peut retenir une rapide grimace de rejet. [...] L'adolescent se dit que cette femme **qui** lit à haute voix lui est totalement *étrangère* ! Venue d'un pays **qui** est, pour les habitants de la bourgade, plus lointain que la lune. Une étrangère **qui** a depuis longtemps perdu son nom d'origine et **qui** répond au prénom de Sacha. L'unique signe **qui** la rattache à son improbable patrie est cette langue, *sa langue maternelle* **qu'**elle apprend à l'adolescent durant ces samedis soirs lorsqu'il obtient l'autorisation de sortir de *l'orphelinat*. [...] Il tend l'oreille à la lecture de cette femme : un jeune chevalier aperçoit à travers le dais du feuillage le donjon d'un château... Le regard de l'adolescent s'aiguise, ses lèvres se crispent dans un rictus de défi. Il s'apprête à dire à cette femme *la vérité* qu'il connaît désormais, la vérité fruste et plate qu'elle essaie de dissimuler sous ces "dais" "donjons" et autres jolies vieilleries. [...] Dans leur orphelinat il n'y avait que cela : des enfants de parents déchus, souvent des héros déchus, morts en prison, exécutés pour ne pas ternir l'image du pays. [...] La femme s'assoit, prête à reprendre la lecture. C'est juste avant la première phrase qu'il lâche dans un chuchotement entravé : Pourquoi les mitrailleurs l'ont tué ? » (*RE 131*, les italiques sont de moi ainsi que l'usage des caractères gras).

Cet extrait de texte offre un style factuel qui tranche nettement avec celui du *Temps du fleuve Amour* et du *Testament français*. Dans un récit très distancié à la troisième personne qui désigne son personnage sous le terme 'l'adolescent', l'auteur a choisi d'employer des verbes simples : « lire », « fixer », « écouter », « se poser », « tourner » : « La femme [...] lit à haute voix. L'adolescent fixe son visage, mais n'écoute pas », « ses yeux se posent sur les doigts de la femme qui tournent etc... ». Le contexte est dépouillé de son décorum. Les phrases pour la plupart sont construites sur le modèle: sujet, verbe, complément. Les subordonnées relatives les plus simples, introduites par 'qui' sont utilisées en abondance: huit en onze lignes (et un seul 'que'). La lourdeur voulue participe d'un style non élaboré qui martèle un message. Il n'y a aucune figure de discours. Les belles dames au donjon ont disparu au profit de mots qui jaillissent du texte: « camoufler, étrangère, sa langue maternelle, orphelinat, vérité ». (Ils ont été soulignés par des italiques.) L'auteur semble enfin par la clarté du style accéder à lui-même et semble dire comme le narrateur du roman: bas les masques. La langue ne fait plus écran. Une certaine langue « camoufle », escamote, dissimule le secret. Les histoires et leurs « jolies vieilleries » sont de l'ordre du simulacre. La vérité est de l'ordre du visible. La progression du caché au révélé se fait grâce à cette chaîne sémiotique qui va du verbe « camoufler » au mot « vérité », chaîne de sens qui fait émerger le refoulé et permet enfin à la question d'être posée: la question que l'enfant pose à Sacha ne cherche pas du reste à clarifier l'énigme de son origine, car elle est évidente: Sacha est une « étrangère » et l'enfant est un « orphelin ». Contrairement à ce qu'on aurait pu croire après la lecture du *Testament français*, ce n'est pas la question : d'où je viens ? que l'auteur pose ici, c'est la question du pourquoi: pourquoi mon père est-il mort de manière indigne ? « Pourquoi les mitrailleurs l'ont tué ? » Pourquoi, semble encore dire l'auteur, devrais-je porter la salissure de cette mort qui pèse plus lourd qu'une faute originelle, qui a dégradé la figure paternelle du rang d'homme au rang d'animal, puisque « les mitrailleurs l'ont abattu comme un chien » (RE 129) ? Et bien au-delà le romancier semble demander: comment reconquérir la dignité de mon nom ?

L'auteur a tout à fait abandonné dans ce roman des effets stylistiques qui fonctionnaient comme autant de masques. Le personnage de Sacha n'a rien du romanesque de Olga ou de Charlotte : elle est décrite sobrement. Le décor a perdu son exotisme. Tout s'est simplifié, l'auteur a renoncé aux codes au profit de l'invention, et attaque son sujet de manière plus frontale. En déchiffrant le réel, le narrateur du *Requiem pour l'Est* perce le mensonge des images et des apparences y compris le mensonge d'une certaine langue fleurie qu'il lui faut dépouiller pour en garder l'essentiel. En cela la recherche de Makine rejoint celle de Kundera. La métaphore de la quête identitaire par la langue française ou plus largement par la quête du mot qui nomme, donne vie aux choses, et transfigure la laideur en beauté même si elle s'est opérée de manière indirecte par le thème de la langue française, semble être parvenue à son but en réconciliant l'auteur et ses vérités.

Garder le passé à distance

Chez Cioran l'outil langue française sert de socle à un système de pensée. Chez Kundera, le passage en langue française procède d'une évolution intérieure et le conduit vers la liberté métaphysique. Chez Makine, bien qu'elle soit utilisée dans un premier temps à titre purement thématique et pour sortir du cercle vicieux du politique, la langue est un outil qui travaille l'auteur et lui permet de s'approcher de sa vérité. Ce n'est pas tant la langue française qui importe ainsi que les critiques l'ont souligné, ravis de fabriquer une légende autour de Makine, cet auteur russe qui a découvert le français et en a été ébloui, mais l'emploi de la langue française qui a fait de ses textes un vivant laboratoire d'expérience et l'a aidé à franchir un pas essentiel entre 1995 et 2000, un pas vers la clarification d'un message plus refoulé. Le passage en langue française ne s'est pas seulement traduit par l'adoption d'une langue autre, mais par un cheminement qui tient plus du voyage initiatique que du simple passage rituel. Ce cheminement vers la simplicité peut se lire comme un cheminement vers la vérité. A l'instar de Milan Kundera, Andréï Makine abandonne le territoire mensonger du registre lyrique. L'emploi du français a des incidences en profondeur. Il génère un

travail intérieur qui conduit à s'approcher de soi avec plus de clarté, plus d'honnêteté, moins d'écrans, y compris littéraires. Murir chez un auteur, c'est aussi laisser tomber les codes culturels et les représentations qui l'ont aidé à accomplir ses premiers pas. Makine montre dans le *Requiem pour l'Est* qu'il ne croit plus aux faux-semblants. Il considère la littérature comme une forme de résistance, une « attitude » ainsi que le dirait Kundera. C'est en ces termes qu'il définit sa profession de foi: « (L'écrivain) est le seul à pouvoir transfigurer la réalité, dit-il, c'est-à-dire à la voir telle qu'elle est sous la couche plaquée or ou argent ou bronze que vous montrent d'un côté la télévision et de l'autre des intellectuels asservis au discours politique, médiatique, sociologique. La sous-culture inonde les ondes et les écrans. En promettant le bonheur, des chansons, des millions, elle fonctionne comme une drogue mentale, la même que celle dont parle le grand inquisiteur de Dostoïevski. La littérature est le dernier carré de résistance face aux machines à crétiniser. Elle est le dernier refuge de la pensée libre et la prostituer devrait être considéré comme un crime contre l'humanité. Ecrire, c'est un choix métaphysique, une transfiguration, un investissement total. On devient autre et si ce n'est pas vécu ainsi vous n'êtes qu'un bon faiseur de romans. Il faut une sacrée foi pour écrire tout seul dans son coin sans être certain d'être publié. Il faut une sacrée foi aussi pour croire que l'on peut transfigurer le monde. » ²²⁸

Si la langue étrangère est la langue de l'étonnement capable de traduire la complexité du monde intérieur, elle est aussi la langue de la mise à distance, cette « prothèse »²²⁹ dont parle Julia Kristeva, Jacques Derrida ou encore Emil Cioran. Elle permet à l'auteur de dire, de panser les blessures en se dédoublant et finalement d'oublier. Le narrateur de *La Musique d'une vie* est heureux de pouvoir nommer. Maîtriser un « mot-clef », en l'occurrence le mot *homo sovieticus*, c'est un exercice de conjuration: « La maîtrise de ce mot magique me sépare de la foule. Je suis comme eux, certes, mais je peux nommer notre condition humaine et, par conséquent, y échapper. Le faible

²²⁸ Interview, *Lire*, op.cit., p.26.

²²⁹ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, op.cit., p.28.

roseau, mais qui se sait tel, donc... » (MV 24). Le mot nomme le mal, et en le nommant, le mot éloigne du mal. Nous avons vu comment dans la lettre de Charlotte Lemonnier à Aliocha, le passage du russe au français aidait la prise de distance émotive, et nous y avons souligné les mots: « passer au français », et « détachement ». Makine rejoint en cela toute une famille d'auteurs qui ont choisi de s'exprimer en langue étrangère afin de garder à distance un passé douloureux. Etablir une distance avec le passé, c'est dresser un garde-fou autour du traumatisme. Adopter la langue de l'autre permet de dire sans souffrir, et répond à deux fonctions chez l'écrivain qui a décidé d'abandonner sa langue d'origine: c'est un acte de catharsis d'une part, à savoir une manière d'expurger de la mémoire des événements douloureux qui la minent, et c'est une thérapie de réconciliation d'autre part qui permet à l'auteur grâce au barrage salutaire exercé par la langue étrangère d'apaiser les fantômes du passé en s'allégeant de souvenirs douloureux sans avoir à les revivre directement dans l'écriture. Elias Canetti a ainsi été « sauvé par le multilinguisme »²³⁰ selon Jean-Bertrand Pontalis. Il rédigea ses souvenirs *La Langue sauvée* en allemand à la manière d'une traduction: « Son polyglottisme l'aura sauvé de la folie qui veut que le mot fasse masse avec la chose. Pour se dire il faut parler la langue de l'autre. »²³¹ Le romancier grec Vassilis Alexakis explique dans son roman *Les Mots étrangers* qu'il a commencé à écrire en français au début des années 70, et que l'usage de cette langue lui a aussi permis de prendre de la distance: « La Grèce était alors gouvernée par une junte militaire et je ne pouvais pas m'exprimer librement dans ma langue maternelle. Le français ne me rappelait aucun mauvais souvenir. »²³² La romancière Agota Kristof qui a quitté la Hongrie pendant la guerre et retrace son enfance dans *Le Grand Cahier* a elle aussi choisi le français comme langue d'expression pour « mettre une distance entre (s)es terreurs et (s)on écriture ».²³³ Ces auteurs et tant d'autres, ont en commun d'avoir traversé des épreuves

²³⁰ Jean-Bertrand Pontalis, « Derniers, premiers mots », in *L'Autobiographie, VIèmes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, op.cit., p.59.

²³¹ *Ibid.*

²³² Vassilis Alexakis, *Les Mots étrangers*, Paris, Gallimard Folio, 2002, p.237.

²³³ Cité par Noël Cordonier, « Deux modèles de réception dans la "Trilogie" d'Agota Kristof », in *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, op.cit., p.96.

traumatiques qu'ils sont poussés à rédiger pour la sauvegarde de leur équilibre psychique, souvenirs impossibles à restituer dans leur langue maternelle. La vieille Faïna de *Confession d'un porte-drapeau déchu* savait qu'il faut tenir le passé en laisse: « Le passé est un dragon qu'on garde au fond d'un souterrain, dans une cage. On ne peut pas penser tout le temps au dragon. On ne vivrait plus, sinon... Mais de temps en temps il faut vérifier si la serrure de la cage est en bon état. Car si elle rouille, le dragon la casse et apparaît, encore plus cruel et insatiable. Je l'aime bien, cette légende » (CP 66). Le passé doit être mis en cage, ainsi que tout ce qui est de l'ordre de l'intransmissible, des souvenirs traumatiques, et c'est la langue étrangère qui exerce cette fonction. En enfermant le passé dans une sémantique coupée de ses résonances inconscientes, elle aide l'auteur à exprimer le souvenir et à continuer de vivre. Ainsi le 'je' qui s'écrit en langue étrangère procède d'une double objectivation salutaire: l'objectivation du moi dans la fiction de soi, et l'objectivation du moi dans la langue étrangère.

Le choix du français ou rompre avec ses origines

En 1987 Makine opte pour une langue occidentale, à savoir qu'il choisit une voie hors-la-loi, la langue bourgeoise des impérialistes que condamnait le régime à l'époque de Charlotte Lemonnier. Son départ en 1987 pourrait s'expliquer de plusieurs manières: Makine a choisi d'être hors-la-loi dans une langue hors-la-loi. Aurait-il pu écrire en anglais ou en allemand, deux langues qui étaient enseignées à son époque? « L'allemand que nous apprenions à l'école n'avait pour nous aucun lien avec l'Occident de nos rêves, c'était la langue de l'ennemi, un instrument utile en cas de guerre, un point, c'est tout. La langue des Américains nous répugnait. Tous les enfants de la nomenclatura locale le baragouinaient peu ou prou. On avait même créé une classe spéciale avec l'enseignement de l'anglais où on les avait tous regroupés. Les prolétaires, eux, devaient apprendre la langue de l'ennemi... » (FA 218). Choisir le français est donc cause et conséquence du départ.

L'appel de l'Ouest est représentatif de liberté. Aussi bien dans *Le Testament français* que dans *Requiem pour l'Est*, l'Ouest apparaît comme un lieu mythique, une terre promise où les sentiments personnels et politiques peuvent être exprimés en toute liberté. La France est une terre de démocratie, et le pays des droits de l'homme: en cela Makine porte les mêmes rêves que beaucoup d'écrivains qui ont fui un régime totalitaire. François Cheng qui a quitté la Chine pendant la seconde guerre mondiale pour s'installer en France, et qui a choisi le français comme langue d'écriture, écrit: « Appel de l'Occident. Ou plus exactement de l'Europe. Malgré l'atroce drame qui s'y passait, on ne pouvait s'empêcher de l'idéaliser, d'y voir un sol "béni des dieux". »²³⁴ Même destin motivé par les mêmes causes chez Edouardo Manet, auteur d'origine cubaine qui a fui la dictature castriste, et qui explique ainsi son choix: « J'aime (la) langue (française), j'aime ce pays virtuel qu'est la France parce que nous avons une image de la France qui peut-être n'existe pas dans la vérité, c'est l'image de la France de la liberté, de la réalité, de la fraternité et de la culture. »²³⁵ En adoptant le français, contre l'allemand, « langue de l'ennemi » (*FA 218*), ou contre l'anglais, langue de « l'impérialisme yankee »,²³⁶ nous avons vu que Makine en adoptait également l'imagerie forgée par la littérature. Du Gavroche révolutionnaire de Hugo qui nargue les soldats de la Commune, à Paul Eluard déclamant la liberté dans son poème éponyme, en passant par l'appel de Sartre devant les usines de Renault Billancourt, la France apparaît comme le berceau de toutes les révoltes, et le pays de la liberté d'expression. A l'Ouest si tout est possible, tout peut également être dit. La parole qui n'est plus enfermée peut se libérer. Le corps, la sensualité, l'érotisme, la fantaisie, le bonheur, le désir: autant d'éléments représentatifs de l'Ouest où la vie est synonyme de plaisir. L'Occident est le lieu où la parole n'est pas entravée, et où les êtres peuvent circuler librement : deux libertés fondamentales dont étaient privés les habitants de l'URSS sous Brejnev. L'Occident qui fascine est le lieu où le discours privé ou politique ne

²³⁴ François Cheng, *Dit de Tiany*, Paris, Fayard, p.84.

²³⁵ Edouardo Manet, "Une langue d'adoption" in *Ecrire le monde en français*, Actes des tables rondes du Salon des littératures d'expression française, Toulouse, Balma, 2003, p.67.

²³⁶ Edouardo Manet, *ibid.*

connaît pas d'entraves. « C'était un monde où tout pouvait être dit » (FA 161). Toute une dialectique du « dire » s'oppose au « taire ». « Ce qui n'est pas dit n'existe pas ! » (FA 235), dit le narrateur du *Temps du Fleuve Amour*. Le thème, obsessionnel, revient dans le *Requiem pour l'Est*. Le narrateur écoute la litanie de sa partenaire, une injonction qui scande le roman : « un jour, il faudra dire la vérité » (RE 25). Or le témoignage doit prendre une forme écrite. « Dire la vérité sur l'époque dont notre vie avait maladroitement épousé, ça et là, le cours. Attester l'histoire d'un pays, le nôtre, qui avait réussi, sous nos yeux presque, à s'édifier en un redoutable empire et à s'écrouler dans un vacarme de vies broyées » (RE 25). Ainsi le thème du « testament » évolue. Au même titre que l'acte notarié écrit qui transmet l'héritage, qu'il soit matériel ou moral, qu'il soit constitué de biens ou de coutumes, le roman veut être le véhicule de la mémoire individuelle ou collective. La fonction du romancier est d'être un scribe de la mémoire, un porteur d'archéologie humaine et un médiateur du passé. Il a la responsabilité de passer le relais entre les générations qui sont en train de disparaître et les générations futures: « Il ne m'a pas été demandé de vous le faire croire, mais de vous le dire » (RE 287).

A parole libérée, expression et être libérés. Aliocha pensait qu'à l'Ouest tout pouvait être dit. La polysémie de l'expression: « un monde où tout pouvait être dit » montre que l'auteur a donné libre cours à plusieurs niveaux de son discours. L'évolution entre un roman tel que *Au Temps du fleuve Amour* et *La Femme qui attendait*²³⁷ montre que l'abandon de la langue d'origine, l'emploi de la langue française, et donc la prise de distance due à l'éloignement géographique et linguistique, ont permis à l'auteur de clarifier d'une part son attitude politique, d'autre part sa position personnelle. L'usage de la langue française semble avoir joué son rôle libérateur, et avoir entraîné l'auteur dans un cheminement vers la clarté. *Le Testament français* sera immédiatement suivi par un cinquième texte qui abandonne la thématique de l'entre-deux-langues et plonge droit au coeur d'une question plus tragique: l'inceste. La position d'un auteur dans un texte varie selon le degré

²³⁷ Andréï Makine, *La Femme qui attendait*, Paris, Seuil, 2004.

d'authenticité qu'il souhaite parachever. L'auteur peut déléguer sa parole à un narrateur ou à un personnage et ainsi rester témoin d'une action sans pour autant en épouser les prises de position idéologique: c'est le cas de Simone de Beauvoir dans *Les Belles Images*. La parole est donnée à la narratrice. L'écrivain reste en retrait. L'auteur peut également prendre la parole sous les traits du narrateur, c'est le cas dans la littérature auto-fictionnelle contemporaine où l'écart se réduit à néant entre l'auteur et le 'je' fictif. Dans *Le Crime d'Olga Arbélina* un roman de 1998, l'écart entre l'auteur et son narrateur s'est rétréci. La légende fonctionne moins. Les codes sont dépassés. Le roman retrace le drame d'une femme qui assassine le témoin de son inceste. Son « crime » se lit à deux niveaux: crime incestueux, et crime de sang. La figure maternelle est désirable tout comme Charlotte l'était dans *Le Testament français*. Lorsqu'Aliocha revient seul chez Charlotte Lemonnier à Saranza, elle est perçue pour la première fois comme un être sexué, et non plus comme une figure maternelle. Elle devient objet de désir. Charlotte Lemonnier est une figure humaine, et non pas juste un mirage: elle a un passé, et enfouie dans ce passé, l'histoire de son viol qu'elle racontera au narrateur enfin capable d'entendre de tels souvenirs car il a grandi et il est passé par l'épreuve de la sexualité. Une scène près de la rivière nous montre le couple formé par Aliocha et Charlotte dans un moment érotique. Après une averse qui les a surpris, le narrateur remarque que « ses cheveux mouillés ruisselaient en tresses bistrées sur ses épaules. Ses cils scintillaient de gouttelettes de pluie. Sa robe toute détrempée collait à son corps » (TF 258). Charlotte est jeune, malgré son âge, jeune, belle et désirable. Le brouillage des dates rend la lecture de cette scène ambiguë. L'alliance entre les deux êtres – Aliocha et Charlotte - ne pourra s'accomplir qu'au niveau symbolique et c'est la littérature qui permettra cette union. Un poème de Baudelaire que Charlotte lit à Aliocha cautionne le désir incestueux du narrateur. La littérature a dans cette scène le pouvoir de transcender l'interdit. Trois ans plus tard, en 1998, l'auteur replonge dans le même substrat, mais cette fois-ci son narrateur passe à l'acte. Le roman laisse toutefois le lecteur dans le doute: est-ce l'enfant qui viole sa mère, ou est-ce la mère qui viole l'enfant ? Amener l'indicible sur le terrain du dicible montre

que la recherche de l'auteur sous-tendue par le travail en langue française l'a conduit à mettre en mots ses errements. Il ne s'agit pas pour le lecteur de satisfaire des goûts voyeuristes, il s'agit pour l'auteur de parvenir au but de clarification qu'il s'est fixé dans la quête de sa vérité. Nous pouvons dire que Makine est passé de la position auctoriale dans laquelle il délèguait sa parole à un narrateur à une position plus tranchée où il s'implique directement dans son discours.

Le messianisme

Makine fait oeuvre de romancier, d'historien et d'historiographe. Il estime avoir un devoir de mémoire et veut lutter contre l'oubli. Dans *L'Écriture ou la vie* Jorge Semprun, rescapé du camp de Buchenwald, affirme combien le fait de témoigner de l'expérience concentrationnaire, même s'il relève de l'impossible, reste un devoir nécessaire: « L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire. »²³⁸ Dans un dialogue avec Elie Wiesel, les deux rescapés des camps de déportation reviennent sur la question du témoignage. Elie Wiesel a rédigé son premier livre, dit-il, pour faire parler des voix silencieuses qui étaient toujours réduites au silence près de cinquante ans plus tard. « Il faut parler, écrit Wiesel. Pauvrement, mais il faut parler. On n'a pas les moyens, on n'a pas le vocabulaire, mais il faut parler. Il faut témoigner. »²³⁹ Andreï Makine s'est fixée la même tâche: faire parler ces « voix silencieuses » qui ont peuplé soixante-dix ans d'histoire russe. Elles sont souvent rayées des manuels scolaires et volontiers laissées dans l'ombre. Son intention s'inscrit également dans la tradition des romanciers russes du XIX^eme dont la mission était de débattre de questions fondamentales. « Là-bas, lorsqu'on écrit, c'est pour dire quelque chose de très important, [...] établir une communication entre les âmes, les coeurs, les êtres, rappelle Makine. L'idéal du roman, c'est qu'on ne puisse rien en dire. Seulement y entrer, y demeurer dans la contemplation et s'en trouver

²³⁸ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, 1994, Paris, Gallimard, p.136.

²³⁹ Jorge Semprun, Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuit, Arte, 1995, n.85, p.36.

transfiguré. Ce n'est pas pour faire bouger l'air, se dégoûter le style que les Russes écrivent. »²⁴⁰ En Russie « l'écrivain (est) un dieu » (TF 292). Les romanciers russes du siècle dernier étaient porteurs d'une mission et la visée collective de leurs propos dépassait largement la quête individuelle pour atteindre à l'ampleur d'un Dostoïevski cherchant à capter et restituer la vie dans sa dimension historique et métaphysique. Le message délivré était écouté avec d'autant plus d'attention qu'il y avait toujours, ainsi que le fait remarquer Malcom V. Jones, un « troisième partenaire silencieux »,²⁴¹ une présence d'oppression dans le dialogue entre l'écrivain et le lecteur : l'Etat, présence qui deviendra plus tard le Parti. Ecrire était un acte risqué. Comme Alexander Herzen l'a écrit dans sa « Lettre ouverte à Michelet » en 1851, les écrivains encourent de terribles dangers en Russie: « Le mot libre est écouté avec amour et vénération, parce que dans notre pays, il est prononcé seulement par ceux qui ont quelque chose à dire. La décision de publier ses pensées ne se prend pas à la légère quand au bas de chaque page se tiennent un gendarme, une troïka, un kibitka, et la perspective de Tobolsk ou d'Irkutck. »²⁴² Dostoïevski on le sait fera plusieurs années de bagne.

Makine oppose au badinage de la littérature occidentale son engagement et sa gravité. A la fin du *Temps du fleuve* *Amour* Outkine dresse un tableau très mordant de la situation de la littérature en Amérique. Ce ne sont pas des livres, de vrais livres qui forment la pensée que les écrivains écrivent, mais du « kitsch qui passe pour de la littérature ». (FA 258) Le système économique fabrique des écrivains à la chaîne. Ils sont les produits interchangeables d'un marché dont l'outil télévisuel soutient la promotion. Le « jouet mécanique » (FA 258) est bientôt remplacé par un nouveau jouet mécanique. Quant au contenu du livre, il importe peu. Makine décrypte lucidement les mécanismes de la consommation et le système des prix

²⁴⁰ Interview, *Lire*, *op.cit.*, p.24.

²⁴¹ Malcolm V.Jones and Robin Miller, *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*, Cambridge University Press, 1998, p.5.

²⁴² "The free word is listened to with love and veneration, because in our country, it is uttered only by those who have something to say. The decision to publish one's thoughts is not lightly made when at the foot of every page there looms a gendarme, a troïka, a kibitka, and the prospect of Tobolsk or Irkutck », Alexander Herzen, cité par Malcom V. Jones, *ibid.*

littéraires. Si l'action se passe en Amérique, on imagine facilement qu'elle pourrait se passer en France. La lucidité désabusée d'Outkine, l'écrivain raté, lui fait dire encore : « La plèbe se nourrit avec des produits semblables à mes bandes dessinées, et l'élite avec des puzzles verbaux illisibles. Et tu as vu avec quel sérieux ils descendent leurs prix littéraires ! On dirait un Brejnev qui accroche une nouvelle étoile d'or à quelque membre du Politburo décati. Tout le monde sait à qui ira le prix et pourquoi, mais ils continuent à jouer au Politburo ! C'est le lierre mortuaire qui se referme sur l'Occident. Le lierre des mots qui a tué la vie. » (FA 259). Ironiquement le réel rattrapera la fiction et le système des prix littéraires couronnera le romancier quelques années plus tard quand Makine deviendra à son tour le nouveau jouet des médias. Ses propos nous prouvent qu'il n'est pas dupe d'un système à l'écart duquel il se tient depuis le succès littéraire du *Testament français*. L'inquiétude et l'amertume du romancier rejoignent les positions de Kundera sur la situation du livre en Occident. Les deux auteurs viennent de pays où toute prise de position politique contraire à la ligne du Parti, a fortiori quand cette opinion était exprimée par écrit, impliquait un risque. Jusqu'au milieu des années 70, nous rappelle Makine dans *La Femme qui attendait*, écrire était un acte dangereux en URSS. Le groupe de jeunes artistes dissidents peints dans les premières pages du livre semblent jouer à parodier une bohème littéraire parisienne des années folles. Tout est plaisir. Arkadi Gorine déclame son *Zoo Kremlin* dans lequel il ridiculise les dirigeants du Parti. Les jeunes artistes jouissent pleinement de leur existence en expérimentant la libération sexuelle. Et pourtant quand la sentence tombe quelques années plus tard, elle réaffirme au lecteur qui aurait oublié la cruelle réalité d'une époque où la liberté d'expression était durement condamnée: « Bien des années après, j'apprendrais que l'auteur du *Zoo Kremlin* paya son poème de cinq ans de camp et que l'un des homosexuels emprisonnés (car la loi poursuivait ce vice), fut battu à mort par ses voisins de cellule » (FA 34).

Jusque dans son dernier texte, Makine reste fidèle à son but: faire revivre l'histoire soviétique et sa chaîne de désastres qui ont balayé la nation comme un balancier impitoyable, dévastant le pays génération après

génération. « Dès le début du siècle, l'histoire tel un redoutable balancier, s'est mis à balayer l'Empire par son va-et-vient titanesque. Les hommes partaient, les femmes s'habillaient de noir. Le balancier mesurait le temps : la guerre contre le Japon; la guerre contre l'Allemagne, la Révolution ; la guerre civile... Et de nouveau, mais dans l'ordre inversé : la guerre contre les Allemands, la guerre contre les Japonais » (*FA 47*). Les guerres contre l'occupant, les guerres civiles, les famines, les désastres de la politique totalitaire, les camps de déportation, le Goulag, la suspicion, les dénonciations, la peur, la parole et la liberté individuelle muselées, les mensonges de la propagande: rien n'est oublié de la violence ou de la souffrance. La perte d'humanité et la dégradation touche aussi bien la victime que le bourreau dans ces périodes de l'histoire où il y a « rupture du lien humain » selon l'expression de Paul Ricoeur, car « au-delà de la volonté de faire souffrir et d'éliminer se dresse en effet la volonté d'humilier, de livrer l'autre à la dérélition de l'abandon, du mépris de soi. »²⁴³ Andréï Makine ne manque pas de dénoncer la laideur des bourreaux et la souffrance des victimes. Investi d'un devoir, il réhabilite l'honneur des hommes tombés, restitue le combat des humbles, et de ceux qui ont résisté à la déshumanisation d'un système où la vie humaine comptait moins que la collectivité. Il rachète les fautes passées et présentes par l'entremise de l'écriture: « Refaire l'histoire. Purifier le monde. Traquer le mal. Donner refuge à tous ces gens dans son cœur pour pouvoir les relâcher un jour dans un monde libéré du mal. Mais en attendant, partager la douleur qui les atteint. [...] Vivre très quotidiennement au bord du gouffre. Oui, c'est ça la Russie » (*TF 190*). Les fautes écrites seront effacées. La littérature est une voie vers le salut. Aliocha du *Testament français* proposait une solution esthétique à sa quête existentielle, une langue qui serait aussi une manière de vivre. La littérature offre la résolution. Face au passé russe, ses mensonges, ses réécritures, face à des formules simplificatrices et réductrices comme « nazisme, stalinisme: même horreur »,²⁴⁴ Makine affirme que « seule la littérature peut aujourd'hui faire la synthèse [...] éviter le

²⁴³ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.601.

²⁴⁴ Interview, *Lire*, *op.cit.*, p.25.

schématisme hâtif, la généralisation abusive. »²⁴⁵ Le romancier a choisi la voie du témoignage individuel: « Ce qui n'est pas dit n'existe pas » (*FA* 235). Mais il ne s'agit pas de convaincre. L'histoire doit être exposée. Les écrivains doivent témoigner. Le but ? L'auditeur-lecteur est libre de faire ce qu'il veut de cette parole, le but du romancier est d'exposer des faits à la manière d'un procès où les témoins sont appelés à la barre: « Il ne m'a pas été demandé de vous le faire croire, mais de vous le dire », explique le narrateur du *Requiem pour l'Est*. Le passé, quel qu'il soit, doit être mis à jour. La parole était verrouillée en Russie. Les parents cachaient l'horreur de leurs années de jeunesse dans la crainte d'être arrêtés comme traites à la nation. A la fin du *Testament français*, la parole est libérée ainsi que le secret de la photo de Maria Stepanovna Dolina. La Russie est libérée du joug d'un régime totalitaire. Contrairement à la génération de ses parents ou de ses grands-parents qui cachaient aux enfants les horreurs du passé, et ainsi les secrets de leurs origines, Makine ouvre les jugs, libère la parole, met à nu la vérité en poussant son enquête. Charlotte Lemonnier avait menti au jeune Aliocha afin de le protéger. Il en va de même dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*: « Nos parents nous parlaient peu de passé [...] ou tout simplement voulaient-ils nous ménager, conscients que dans ce pays, savoir est une chose pénible et souvent dangereuse » (*PD* 27). Or le passé doit être présent, vivant, non pas rejeté dans un temps antérieur où il s'est arrêté. « Tout Bounine, tout Proust, dit Makine, c'est de la nostalgie, mais la nostalgie est un mot qui a été tellement employé qu'il est devenu synonyme de passéisme, d'attachement au passé. Au contraire la nostalgie refuse le passé, elle dit que le passé est toujours présent. L'âme n'a aucune notion de mort, le corps nous parle de la mort, et donc nous nous réduisons progressivement à notre aspect physique... Des personnes deviennent matière, d'autres deviennent esprits. »²⁴⁶

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ « All of Bunin, all of Proust: that is nostalgia, but nostalgia is a term that is so overused that it has become an equivalent for passeism, an attachement to the past. On the contrary nostalgia refuses the past, it says that the past is always present. The soul has no notion of death, the body tells us about death, and so we reduce ourselves increasingly to our physical aspect... Some people become matter, others become spirits », Knorr Katherine,

Paul Ricoeur, Elisabeth Roudinesco, Jacques Derrida, Louis Althusser, Michel Foucault, Guy Debord autant d'intellectuels qui se sont interrogés sur la mémoire des révolutions et le sens de leur engagement après la chute du communisme. Beaucoup ont dû faire le deuil de leurs idéologies. Certains, incapables de faire ce deuil, restèrent hantés par le « spectre de Marx »²⁴⁷ et furent « condamnés à la mort, au suicide ou à la folie pour ne pas avoir su faire le deuil de la Révolution manquée. »²⁴⁸ Or témoigner c'est faire revivre, donc redonner au passé la caution de sa puissance destructrice. Faire silence, c'est vouloir refouler en balayant ce qui fut du champ du possible: autre moyen d'échapper à la douleur en niant. Et pourtant, quel que soit le moyen choisi, ils aboutissent à une impasse. Parler ? Se taire ? Aliocha se sent coupable d'avoir parlé. Arkadi qui vivait pourtant heureux aux Etats-Unis souffre de n'avoir rien dit. Ces deux mois irréconciliables sont comme l'étrange silhouette de Iakov portant son ami Piotr sur ses épaules: un monstre à deux têtes. Ce sont les deux mois d'Aliocha qui luttent pour trouver la paix. Ce sont les deux parties mutilées mais complémentaires d'un même être. Ce douloureux dilemme est tranché par une réponse d'ordre esthétique de l'entre-deux-langues, espace qui représente un ailleurs de l'histoire et du possible, et pourtant un espace si artificiel. Est-ce qu'écrire en français serait donc la seule « thérapie de la mémoire »²⁴⁹ chez Makine, une voie médiane et cathartique qui permet de dire le passé, de le restituer, d'obéir à un devoir de mémoire, tout en gardant ses distances ?

La confusion des mémoires

La mémoire collective rejoint la mémoire individuelle dans la mesure où il y a « continuité et relation mutuelle entre la mémoire individuelle et la mémoire

« Andréï Makine's Poetics of Nostalgia », in *The New Criterion*, p.32-36, vol.14, mars 1996, New York, p.4

²⁴⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

²⁴⁶ Elisabeth Roudinesco, *Généalogies*, Paris, Fayard, 1994, p.89.

²⁴⁹ Paul Ricoeur, *La Critique et la conviction, entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Calman-Lévy, 1995, p.190.

collective. »²⁵⁰ La relation qu'entretient un individu à sa mémoire blessée peut donc être comparée à celle qu'entretient un peuple à sa mémoire blessée. Au niveau individuel ou collectif, on retrouve les mêmes attitudes de pardon, d'oubli, de déni ou de refoulement. Makine paraît enfermé et son ressassement névrotique est devenu un piège, voire une impasse. Citant le mot de Freud, Ricoeur écrit: « le patient répète au lieu de se souvenir. »²⁵¹ La répétition est donc une autre forme d'oubli. La mémoire obsédante, l'excès de mémoire, et surtout l'impossibilité de faire le deuil, obéit en vérité à la compulsion de répétition freudienne qu'il définissait « comme étant un passage à l'acte lorsque fait défaut le travail du souvenir. »²⁵² Trop de mémoire équivaut à pas de mémoire. La mélancolie de Cioran est très similaire à celle de Makine en cela: lorsque la mémoire nationale a été blessée, l'être le vit comme un affront d'ordre intime et la quête identitaire doublée de « quête éperdue d'une innocence inaugurale »²⁵³ s'exerce aussi bien au niveau individuel qu'au niveau collectif. La mémoire de l'homme se confond d'autant plus avec la mémoire de la nation qu'elle a été tachée de manière indélébile par l'histoire. La perte de l'innocence se combine aussi bien chez Cioran que chez Makine à l'idée de chute originelle. Dans l'univers de Makine, les hommes naissent marqués. Or malgré la déchéance, chez les deux écrivains « quelque chose du sujet est exempté. » Paul Ricoeur explique par cette formule la différence entre temps primordial et temps historique, différence que nous trouvons verbalisée ou narrativisée chez Cioran et Makine: « La perte de l'innocence est quelque chose qui a eu lieu dans un temps primordial incoordonnable avec celui de l'histoire, et donc quelque chose qui aurait pu ne pas arriver. L'idée se propose d'un mal toujours déjà là dans l'empirie et pourtant foncièrement contingent dans l'ordre primordial. Elle est philosophiquement intéressante dans la mesure où une distance se trouve ainsi creusée entre l'agent et l'action. L'action est désormais réputée universellement mauvaise et à ce titre universellement déplorable et déplorée. Mais quelque chose du sujet est exempté, qui aurait

²⁵⁰ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.618.

²⁵¹ *Ibid.*, p.581.

²⁵² Paul Ricoeur, *La Critique et la conviction*, op.cit., p.190

²⁵³ Alexandra Laignel-Lavastine, *Eliade, Cioran, Ionesco: l'oubli du fascisme*, op.cit., p.513.

pu ne pas être dissipé dans l'adhésion de la volonté au mal commis, une innocence qui peut-être n'est pas totalement abolie et qui ferait irruption à l'occasion de certaines expériences de bonheur extrême. »²⁵⁴ Se racheter aussi bien chez Cioran que chez Makine, c'est tenter de regagner la pureté de l'origine de l'individu et du pays, de l'individuel et du collectif. Il s'agit de redonner à l'homme son libre-arbitre et sa liberté de sujet, autant d'efforts qui traduisent la difficulté voire l'impossibilité de l'homme à s'affirmer face à la nation quand elle est de type totalitaire, et montre que la conscience identitaire est inversement proportionnelle à l'oppression du régime auquel elle est soumise.

Lorsqu'un metteur en scène à la mode dans *Requiem pour l'Est*, l'un de ces « hypnotiseurs de la mémoire et des trafiquants de millions de morts » (RE 285) utilise les images d'archives de libération des camps polonais, l'auteur affirme pourtant que trop d'images tuent les images: « leur tapage incitait à l'oubli » (RE 284). Cette volonté que notre époque connaît bien consiste à accumuler des témoignages, des écrits, des notes, des souvenirs au nom du devoir de mémoire. Trop d'images trafiquées pour des besoins frelatés tuent la mémoire. Mais trop de mémoire tue également la mémoire. Quand la mémoire n'est plus partagée, quand le poids des traumatismes n'est plus collectif mais qu'il devient le propre d'un seul homme, se souvenir devient trop lourd et asphyxie. En quittant l'URSS et en se désengageant de l'histoire russe paralysante, Makine souhaitait repartir, se libérer, redonner un nouveau départ à sa vie et sortir de l'état de convalescence où il avait vécu. Inversement, en faisant oeuvre d'historiographe, l'auteur endosse une responsabilité à titre individuel pour réaliser un travail de mémoire qui devrait être de l'ordre du collectif, du politique et du transhistorique, et ce travail de mémoire par un effet pervers annule les efforts du romancier pour échapper au passé. Alors que chez Milan Kundera le passé était traité comme un point de fuite qui s'éloigne sur une côte que l'auteur laisse derrière lui jusqu'au moment où le point n'est plus visible, il en va tout autrement chez Andréï Makine. Seuls deux romans situent leur action dans le cadre d'une France

²⁵⁴ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.602.

contemporaine: *Requiem pour l'Est* et *Le Crime d'Olga Arbélina*, même si les lieux –tout comme le Paris du *Testament français*- sont une sorte d'entre-deux, un mélange de campagne française et russe. Y compris dans le texte publié en 2004 *La Femme qui attendait*, Makine situe le point de départ de ses fictions dans la Russie qu'il connut, entre son adolescence et 1987. La mémoire est malade dans les romans de Andréï Makine. Les hommes et les femmes n'y vivent pas dans un « joyeux dépassement de soi » (FA 109), mais ils sont « en convalescence. » Incapable de mettre le passé à distance dans un travail de deuil, le narrateur du *Requiem pour l'Est* est avalé par lui au point de se sentir comme un fantôme, un revenant: « Je retournais à cet état de silence et d'oubli qu'un jour, sans pouvoir trouver le mot juste, j'avais appelé « l'après-vie » et qui était, en fait, ce qui me restait à vivre dans une époque révolue, dans ce passé que je n'avais jamais réussi à quitter » (RE 343). De roman en roman, nous sommes témoins de la recherche névrotique d'une vérité, qu'elle soit de l'ordre de la grande histoire ou de l'histoire personnelle. L'excès d'un passé malade dévore le présent. Car de roman en roman, jamais l'apaisement d'un travail de deuil qui permettrait de se délivrer de l'héritage de la haine et de se délier du passé. Il se trouve chez Milan Kundera, pas chez Andréï Makine. « Raconter un drame, c'est en oublier un autre. »²⁵⁵ L'histoire personnelle est racontée par la métaphore de l'histoire collective. La langue fleurie cachait, les belles images dissimulaient. Or retracer la grande Histoire, c'est aussi refouler le drame personnel tout en vivant dans la crainte qu'on « ne découvre la vérité » (RE 59). L'auteur vit-il dans la même stupeur que le narrateur du *Requiem pour l'Est* qui est sans cesse sur le qui-vive quand on lui demande qui il est ? « Le même enfant tressaillait en moi quand, distraitement ou avec curiosité, quelqu'un me demandait: Mais où êtes-vous né ? Que font vos parents ?, depuis longtemps je savais répondre par le mensonge, par l'évasion, pas la surdité » (RE 59).

²⁵⁵ Paul Ricoeur, *ibid.*, p.584

L'apaisement, l'oubli et le mea culpa

Pour la première fois en 2004 dans *La Femme qui attendait* Makine observe avec clarté la situation politique de son pays. Dans les textes précédents, les prises de position de l'auteur oscillaient de manière ambiguë. A la fois admiratif et critique, le romancier vantait l'ancienne génération pour son héroïsme, retraçant le courage d'un peuple qui a su traverser un siècle de persécutions et de guerres sans perdre son âme, mais il voyait également dans ces êtres des héros déçus, mutilés et dégradés contre leur volonté, des fantômes maléfiques qu'il fallait fuir. Les deux mois irréconciliables, schizophrènes, s'affrontaient déjà chez Aliocha. L'auteur explique dans une interview à quel point sa vision du passé est divisée entre un passé réel et un passé mythifié: « Je suis né quatre ans après la mort de Staline et on commençait à parler de ses crimes. J'étais confronté à un passé mythifié, idéalisé, et le présent réel. »²⁵⁶ La figure de Staline qui tient lieu d'unique figure paternelle dans le monde romanesque du romancier est objet d'amour et de haine. Admiratif d'un riche héritage culturel et politique l'auteur a grandi dans « des idéaux un peu vagues mais humanitaires: la non-violence, la fraternité. »²⁵⁷ Et pourtant sa lucidité ne peut l'empêcher d'être conscient de la réalité de son pays. La combinaison de sentiments mêlés où deux mois qui s'affrontent continuent à lutter justifie sa difficulté à trancher.

La Femme qui attendait est un roman bien différent dans la mesure où il met en scène l'idée d'un vrai départ, non plus physique mais existentiel. C'est un roman d'un ton sobre qui s'inscrit dans la continuité des deux textes précédents : le *Requiem pour l'Est* et *La Musique d'une vie*. L'action se situe au milieu des années 70. Le narrateur est un jeune universitaire de Leningrad, un intellectuel qui appartient à un groupe d'artistes dissidents: les uns peignent, les autres écrivent. Gorine ridiculise le « Kremlin brejnevien décrit comme un zoo d'animaux préhistoriques » (*FAt* 32). Le narrateur part en mission dans un village perdu de Sibérie afin d'en noter les derniers us et

²⁵⁶ Alain Bascoulergue et Michel Guilloux, "Andréï Makine écrit pour suspendre l'instant: interview", *L'Humanité*, 15 novembre 1995.

²⁵⁷ *Ibid.*

coutumes. Il va faire un travail d'archéologue de la mémoire, rencontrer dans le village de Mirnoïé quelques vieilles femmes. Il tombe surtout sous le charme de Véra avec laquelle il aura une liaison. Véra est restée fidèle au passé, c'est une femme seule, elle attend sans jamais perdre espoir le retour de son fiancé disparu à la bataille de Stalingrad. Si dans *Le Testament français*, Aliocha voulait par la force du style faire revivre le passé et à la manière proustienne abolir l'ordre du temps, *La Femme qui attendait* présente sans romanesque les dernières générations qui s'éteignent. Le passé est de plus en plus difficile à conserver et à restituer. Le narrateur a accepté avec enthousiasme cette mission à Mirnoïé, désireux de faire une expérience sur le terrain afin de pouvoir écrire une satire en bonne et due forme de la Russie, et de son peuple d'esclaves. Mais une fois arrivé sur place, déconcerté par ces vestiges d'un monde oublié, la satire devient impossible à écrire. Que reste-t-il des villages ? Des ruines, des friches, un grand miroir fendu sur un perron. Les arbres ont poussé au travers des maisons. Que reste-t-il de cette génération perdue de la guerre ? « Quelques hommes portant sur leur vareuse de soldat des médailles militaires, des manchots aigris, des cul-de-jatte avinés, débris de la victoire » (FAI 86). Que sont devenues les veuves ? De vieilles femmes au seuil de la mort : « des êtres humains qui s'apprêtaient à mourir dans la solitude, sans se plaindre, sans chercher le coupable » (FAI 117). Véra les enterrera les unes après les autres, peu soucieuse de celui ou de celle qui se chargera d'elle. Cette femme qui aurait pu avoir une brillante carrière universitaire, a préféré abandonner la soutenance de sa thèse et quitter Leningrad après huit ans d'études pour revenir dans son village et se consacrer aux derniers survivants de l'Empire. Le narrateur semble faire son *mea culpa* dans ce roman, et la question du choix et de ses enjeux perce sous la fiction. Entre Vera dont la vie est faite de renoncement et qui assiste une civilisation en voie de disparition, et un intellectuel qui vit à Leningrad et raille le passé russe, où se trouve le véritable engagement ? Lequel de ces deux êtres, de Véra qui est présente et se sacrifie, ou du narrateur, qui vit loin et se moque, est-il le plus fidèle à la mémoire russe ? L'auteur a-t-il pensé à sa propre position, exilé de son pays après avoir été happé par l'Occident ? A la fin du

roman le narrateur préfère fuir, et il décide de quitter Mirnoïé où il n'a plus rien à faire. Sa fuite lâche s'oppose à la digne solitude de Véra qui continue de conduire sa barque et regarde partir sans larmes et sans regret cet amant d'un jour. Le texte met à nu la lâcheté de l'intellectuel qui préfère l'écriture à la vie, le confort du monde brillant de la capitale à la rigueur de la vie paysanne. *La Femme qui attendait* est un roman d'aveu qui expose la difficulté d'un auteur tiraillé entre deux destins: la voie du témoignage romanesque par le biais de romans écrits en français sur une terre étrangère pour un public occidental, et celle de l'engagement personnel dans l'action, des choix de vie exigeants et l'humilité de l'incognito. Pour la première fois, l'auteur tourne le dos à ce monde agonisant dont il ne reste que des traces, des villages effondrés, des chansons auxquelles il manque des paroles. Au début du roman, le narrateur est enthousiaste à l'idée de laisser une trace écrite des mœurs qu'il est venu étudier: « A un certain degré d'épuisement, pensai-je, la vie cesse d'être choses. C'est à ce moment-là peut-être, seulement à ce moment-là, que la nécessité de la dire dans un livre devient absolue » (*FAt* 127). Et pourtant le narrateur aboutit à un constat d'échec. Condamnée à errer entre deux mondes, Véra est prisonnière des limbes dont elle ne veut ou ne peut pas sortir. Les dernières pages du roman se referment sur une scène dans laquelle le narrateur comprend que malgré son attachement au passé, malgré sa liaison avec Véra, malgré son devoir, il lui faut partir sans se retourner s'il veut renaître et sortir de cet état fantomatique qui a frappé tous les survivants de l'Empire. C'est certainement le *mea culpa* d'un auteur déchiré entre son devoir et sa survie.

Le danger du départ

D'où vient l'inspiration ? Y a-t-il danger pour un auteur à quitter sa patrie ? Est-ce la terre natale et la langue natale qui nourrissent en profondeur l'imaginaire des écrivains ? Les trois auteurs que nous avons étudiés dans ce travail se sont tous à un moment de leur parcours posé cette question. Après avoir abandonné le roumain, Cioran se percevait comme un « pigeon désespéré » (*E* 1443). Un pigeon « savant » (*E* 1443) certes, mais qui avait

perdu ses points de repère et se trouvait déboussolé et arraché à ses habitudes culturelles et linguistiques. La perte des repères induit par le double exil géographique et linguistique jette l'auteur dans une situation périlleuse. La perte du réseau émotionnel constitué par la terre natale où tout fait résonance est également un risque. On regarde souvent l'exil en termes de déracinement. La plante déracinée n'a aucune chance de s'épanouir. Elle végétera tout au plus. La tragique conséquence de l'arrachement pourrait être en effet le tarissement de la source d'inspiration. Bien que les trois auteurs de cette étude luttent à bras-le-corps avec ou contre le langage pour continuer de faire une oeuvre et de conserver la cohérence de leur propos, de leur identité et de l'unicité de leur univers, leur émigration peut être lue comme un malheur, une tragédie, un drame existentiel, ou une forme de mort. Kundera rappelle dans *L'ignorance* la question traîtresse qu'un journaliste posa à Arnold Schönberg: « En 1950, alors qu'Arnold Schönberg était aux Etats-Unis depuis dix-sept ans, un journaliste lui posa quelques questions perfidement naïves: est-ce vrai que l'émigration fait perdre aux artistes leur force créatrice ? que leur inspiration se dessèche dès que les racines du pays natal cessent de la nourrir ? » (*Ig 14*). Kundera essuya lui-même ce genre de critiques lors de la parution de *La Lenteur*. Witold Gombrowicz, cet auteur polonais émigré en Argentine qui n'abandonna jamais sa langue natale, auteur de *Trans-Atlantique*, de *Ferdydurke*, autant de textes audacieux qui remettent en question la langue et renouvellent les formes du discours romanesque, nous fournit des éléments de réponse dans son *Journal*. L'auteur émigré est certes confronté au danger de se perdre. Trop de liberté menace: l'auteur est libre de son propos certes, mais il est également perdu dans un environnement qui n'est plus le sien, une société qui n'a pas les mêmes valeurs culturelles et qui ne le reconnaît pas pour ce qu'il était, et l'auteur perdu dans cet environnement se raccroche nostalgiquement à son passé. En réaction à un texte de Cioran titré *Les Avantages et les Inconvénients de l'exil* dans lequel l'essayiste démontre comment un écrivain meurt lorsqu'il est arraché à son milieu, Gombrowicz

s'explique pour la revue *Kultura*²⁵⁸ dans un article où il affirme que seuls les produits de serre transplantés à l'étranger y meurent, et que ceux qui sont malheureusement condamnés au silence par l'épreuve de l'émigration n'avaient pas au départ les qualités et la force requises pour être de vrais artistes : ils étaient juste des « embryons d'écrivain ». Le véritable écrivain au contraire se découvrira dans l'épreuve de l'exil. Il renouvellera sa force et l'arrachement à la terre natale le fera rebondir: « Cette plongée dans l'univers extérieur que représente l'exil doit apporter à la littérature une impulsion inouïe. Voilà l'élite d'un pays jetée hors de ses frontières, à l'étranger. Elle peut, dès lors, penser, sentir, écrire de l'extérieur. Elle prend ses distances. Elle acquiert une liberté spirituelle rarement atteinte. Tous les liens se brisent. On peut être beaucoup plus soi-même. Dans la mêlée générale, les formes établies se dénouent, se relâchent, et l'on peut tendre, marcher vers l'avenir d'une manière bien plus rigoureuse. »²⁵⁹

Le dernier texte de Makine paraît se situer dans ce questionnement. Entre attachement nostalgique au passé et rebond vers l'avenir, comment trancher ? Entre devoir et respect du passé et renaissance et oubli des racines, que faire ? Où est le devoir de l'écrivain ou plus largement du fils envers sa patrie ? Car pour tout auteur exilé, il s'agit de trouver une nouvelle identité en écriture sans pour autant être paralysé par la nostalgie. Il s'agit également de se positionner à une juste distance qui permet de regarder sa terre d'accueil avec un oeil critique, et de redécouvrir son pays natal avec lucidité. Makine semble être parvenu à prendre cette distance critique envers l'Ouest dans *Au Temps du Fleuve Amour* et *Requiem pour l'Est*. La lucidité envers le pays natal, à mille lieues des clichés romanesques du *Testament français*, perce dans *La Musique d'une vie* et particulièrement dans *La Femme qui attendait*. La manière chez Andréï Makine de se redécouvrir à travers une langue autre, lui a fait ironiquement repenser ses origines russes

²⁵⁸ Le *Journal* de Gombrowicz a d'abord paru dans la revue *Kultura*. C'était une importante revue mensuelle, politique et littéraire fondée en 1947 et dirigée par Jerzy Giedroyc, et imprimée en France à Maison-Laffitte. Elle pénétrait clandestinement en Pologne où elle exerça une immense influence jusqu'à la fin du régime communiste.

²⁵⁹ Witold Gombrowicz, *Journal Tome I, 1953-1958*, Paris, Gallimard, 1995, p.95.

et sa nouvelle « russité » paraît s'épanouir et prendre force et forme face à sa « francité » mythique. Dans le regard apaisé qu'il commence à porter sur son passé, il fait émerger dans son travail une nouvelle voix russe, la sienne, plus authentique, moins stéréotype, et plus puissante. Le romancier est condamné à vivre entre deux mondes, certes, mais il est également apte à se redéfinir sur une nouvelle toile de fond constituée par le pays d'exil.

*

*

Comme il l'a offert à Milan Kundera, le temps offrira à Andréï Makine, un romancier encore jeune, le moyen de démêler les fils de l'écheveau complexe entre travail de mémoire et travail de deuil. « Si une forme d'oubli pourra alors être légitimement évoquée, ce ne sera pas un devoir de taire le mal, mais de le dire sur un mode apaisé et sans colère. »²⁶⁰ En faisant le deuil de son passé sans rompre son vœu de fidélité au passé, mais en l'évoquant après s'être délié de la haine, l'auteur trouvera un point de juste équilibre entre se souvenir et oublier. Adopter une langue autre que la sienne a déjà conduit Makine à un travail de clarification de l'origine et de mise à distance du passé. Le passage en langue française s'est traduit par un voyage initiatique et une quête odysseenne de soi qui étaient l'objet de la quête d'Aliocha. De livre en livre la recherche d'une langue plus singulière qui s'écarte des stéréotypes initiaux ou des clichés pour aller vers un ton plus personnel active une réflexion qui prend place parallèlement à l'oeuvre créatrice. La démarche du romancier vers la lucidité s'inscrit dans une quête artistique plus générale de la traversée des apparences: « Depuis mon premier roman, dit Makine, ce qui m'anime, c'est le désir de lutter contre les évidences rationnelles qui nous emprisonnent dans des définitions élaborées, imposées par la société. »²⁶¹

L'univers que Andréï Makine a mis en place depuis ses premiers écrits: langue, univers, personnages, le tout étant organisé selon l'imagerie d'une légende personnelle et familiale a été abandonné au profit d'une parole plus singulière, plus directe et plus efficace. La langue française qui a servi à l'élaboration de cette légende, a également servi à l'effacement de

²⁶⁰ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.589.

²⁶¹ Interview, *Lire*, op.cit., p.24.

cette même légende en permettant au romancier de la dépasser. Loin d'être tenté de cultiver sa mythologie, loin de vouloir s'enfermer dans la nostalgie, Makine semble être prêt à se confronter avec les données du roman européen et les réalités politiques aussi bien de l'Est que de l'Ouest. En dénonçant la fausseté de l'Ouest, l'auteur met à bas de livre en livre les illusions et les faux-semblants. Et adoptant ce regard critique, il révèle et exprime sa nouvelle identité russe qui le conduit à porter un regard plus lucide sur son pays natal. Si le ressassement névrotique de l'histoire russe le tire et l'enferme vers un point du passé qui le retient dans un espace exilé d'où il évite la confrontation avec l'actualité d'un Occident où il a choisi de vivre depuis dix-huit ans, ses derniers textes montrent au contraire que l'usage de la langue française lui a permis de lâcher prise, de se repositionner, et d'oublier le mal.

Conclusion

L'adoption d'une langue étrangère n'est nullement de l'ordre du simple rite de passage. Loin d'être un événement ponctuel, loin d'être un phénomène de surface, elle induit un puissant mouvement souterrain qui remodèle profondément l'être de l'écrivain. Pour reprendre le mot de Proust ce changement est de l'ordre alchimique de la "transsubstantiation". Lentement tiré hors de lui-même vers un terrain qui n'est plus le sien, l'écrivain perd pied avec bonheur, ou de manière tragique. Qu'il soit heureux ou malheureux, l'abandon de la langue natale se traduit toujours en termes de drame intérieur aux conséquences multiples et souvent incontrôlables.

Nous avancerons en conclusion que l'abandon de la langue d'origine est un séisme actif qui agit sur l'auteur en se traduisant par des conséquences visibles dans l'évolution du style des ouvrages. Il est difficile de distinguer la première manière de Proust du style de ses derniers textes, et il en va de même chez Balzac. Si la différence se trouve dans la maturité ou l'ampleur des thèmes abordés, nous ne trouvons nullement de différences stylistiques visibles comme nous les avons remarquées chez deux auteurs étudiés dans ce travail: Milan Kundera et Andréï Makine. L'on peut donc affirmer que l'auteur qui a choisi une langue étrangère comme langue d'écriture travaille son texte qui en retour, le travaille. L'écrivain qui abandonne sa langue d'origine est emporté dans un mouvement où l'entraîne la langue d'accueil. Il est conduit vers un mouvement d'interaction créative avec son texte quand il accepte d'accueillir en toute honnêteté, et en payant le prix, le séisme fondateur du renouvellement.

Milan Kundera et Andréï Makine se sont livrés en confiance à la métamorphose. Le mythe de la recreation par la langue étrangère s'il est initialement de l'ordre des grands mythes littéraires constitutifs de notre

époque se traduit en acte fondateur qui permet aux deux auteurs de rebondir vers une réalité plus prégnante et plus en prise avec l'actualité de leur époque et de leur écriture. Nous sommes loin de l'abandon nostalgique et douloureux de la langue maternelle, que nous nommerons par le terme plus approprié de langue d'origine. Kundera et Makine se situent dans l'ordre de la rupture active d'avec leur origine. Qu'il soit meurtre du père ou meurtre de la mère, l'abandon de la langue natale libère en défaisant les noeuds qui étranglaient l'écrivain. La mise à distance du discours grâce à la langue étrangère est une catharsis, un remède au passé douloureux et une thérapie de la mémoire blessée. En cela la langue étrangère est le lieu de la guérison et de la clarté à soi-même. L'on constate dans le travail d'Andréï Makine que le romantisme du moi qui s'exprime dans la légende de l'élection et de la filiation française surdimensionnée pour les besoins d'une reconstitution identitaire, s'affine de livre en livre au profit d'un portrait plus en souplesse de l'artiste, tableau plus proche de sa vérité et de sa réalité. De manière similaire Kundera s'éloigne de la légende tchèque, de la révolution et de l'histoire, et ses derniers romans nous présentent un auteur en mouvance qui abandonne le terrain politique pour une interrogation plus existentielle ou la politique est remplacée par la question plus vaste de l'exil métaphysique. Non seulement la toile de fond a changé, mais l'homme qui se dessine sur cette toile de fond n'est plus celui qu'il était. L'homme qui avance dans l'histoire de sa vie est étranger à celui qu'il fut. Grâce au changement de langue, il peut être infidèle à son passé et à lui-même. Sans falsifier son passé, son être traître à lui-même, il peut se délester de son vieux moi ainsi que d'une dépouille trop pesante. La distanciation salutaire offerte par la langue étrangère fournit aux conflits et aux traumatismes générés par le déracinement un lieu d'apaisement dans une solution narrative. Le mythe nietzschéen de l'éternel retour affirme aussi le droit au rebond joyeux. Les vies initialement marquées par la tragédie de l'histoire peuvent devenir renaissance heureuse. Dans l'oeuvre de Cioran en revanche l'abandon ne fut jamais heureux. L'essayiste a résisté au mouvement qui l'emportait. Méfiant à l'égard de lui-même et à l'égard du langage, Cioran s'est lancé dans l'aventure de sa métamorphose tout en cherchant à contrôler le séisme

jusqu'à la fracture finale ou l'écartèlement. Le terrain de la langue étrangère qui voulait être terrain de libération est devenu tribunal permanent. La langue française qui a joué le rôle du surmoi a fini par piéger l'écrivain. La résistance fondamentale de Cioran au spirituel, son doute et son cynisme lui ont interdit de s'abandonner. A vouloir se constituer en être de langage, Cioran a fini par se perdre. La rhétorique de la renaissance reste un jeu verbal. « L'art n'est pas une purge. La littérature, elle aussi, a des chemises pleines de taches, des taches d'huile, de sang, de graisse... Je n'imagine pas la littérature comme une activité supérieure de l'esprit qui exonérerait celui qui s'y adonne des erreurs qu'il a pu commettre dans le passé. »²⁶² Antonio Tabucchi pensait peut-être à Cioran et aux écrivains de sa génération en prononçant ces mots dans une interview réalisée en septembre 2004 pour le magazine *Lire*. Nous affirmerons avec Tabucchi que le langage seul ne fonctionne pas sans l'adhésion de l'écrivain et de sa conscience. Il lui faut jouer le jeu. Peut-on renaître par le langage ? Seul un vrai parcours spirituel est capable de changer celui qui en a le profond désir. Le langage auquel il serait abusif d'accorder trop de pouvoir n'est que l'outil de cette transformation.

La parole traduit notre vérité, l'écrit nous en éloigne. Le *Phèdre* de Platon que Derrida commente dans *La Pharmacie de Platon*²⁶³ fait le procès de l'écrit. Socrate compare les textes écrits, le pharmakon, que Phèdre a apportés avec lui à une drogue. Le mot *pharmakon* a un sens équivoque. Il signifie aussi bien le remède que le poison. Platon affirme la supériorité de la parole sur l'écrit, car l'écriture comme tout autre signe est un dévoiement. C'est un outil imparfait, dangereux, parfois maléfique. De la même manière la langue étrangère si elle est guérisseuse de maux, est sorcière comme toutes les guérisseuses. Milan Kundera et Andréï Makine se méfient du langage. Ils sont passés du territoire lyrique au territoire anti-lyrique. La double nullité du mot et du monde dont nous trouvons l'expression pessimiste chez Cioran, reflète avec une étrange acuité l'impossibilité du

²⁶² Antonio Tabucchi, "Entretien avec François Busnel", *Lire*, septembre 2004, p.106-112, p.110.

²⁶³ Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, in *La Dissémination*, Paris, Seuil, Collection Points, 1972, p.120.

langage à saisir le réel. L'écriture voudrait cerner la Vérité, la vérité intérieure et la vérité extérieure. Mais si l'écriture capte la vérité intérieure du sujet, elle ne capte pas obligatoirement la vérité extérieure. Le regard lyrique que le poète porte sur le monde est faussé par l'être même de ce qu'il est. Il est facile de se cacher derrière des jeux de masques et des pirouettes langagières. Plus le langage est rhétorique, plus il est arbitraire. Plus il est arbitraire, plus le lecteur est en danger. Il faut se défier du langage. Si Makine avait vanté dans ses premiers textes les beautés de la métaphore proustienne, il paraît désormais s'en être éloigné tout comme Kundera s'est éloigné du genre lyrique. Le seul langage qui puisse saisir la complexité d'un monde factice doit être inversement proportionnel à l'illusion, et il lui faut adopter un dictionnaire sobre qui abandonne l'artifice au profit de la précision. Eradiquer les figures de style, les mensonges et les errements du sens qui en sont la fatale conséquence, c'est réduire l'arbitraire du signe. L'auteur doit pour cela s'efforcer de traquer le mot juste. Nous sommes passés du monde proustien de la métaphore à l'univers non métaphorique d'un degré zéro qui se dépouille et abandonne les fioritures pour une écriture blanche plus appropriée. La post-modernité a mis en doute les signes et l'arbitraire de leurs fausses représentations.

Le choix d'un parcours d'exilé en langue étrangère qui complique la quête artistique en générant des interrogations inattendues, questionnements habituellement étrangers aux écrivains qui travaillent en langue natale, nous amène à nous demander au final si la perte induite par le changement de langue ne serait pas plus important que le gain. Adopter une nouvelle langue semble être un acte prometteur par beaucoup d'aspects. Il est renaissance certes, mais il est également sacrifice et perte. Le gain réside dans la distanciation bénéfique entre l'être et la langue, aliénation libératrice qui permet d'ouvrir les portes de l'inconscient et de libérer l'imaginaire, mais l'abandon de la langue d'origine peut également se traduire en termes tragiques dans la mesure où la langue étrangère isole et déracine. Si l'adoption d'une langue d'accueil se traduit avec bonheur chez beaucoup d'auteurs, il n'en reste pas moins que le processus montre quelque faillite.

L'abandon de la sphère lyrique peut être perçu comme un dépouillement, mais il peut également être interprété comme un tarissement de l'inspiration. Les derniers textes de Kundera ont été regardés par certains critiques comme des textes pauvres. L'abandon de la langue natale nous rappelle que la destruction de Babel fut une tragédie similaire à la chute originelle et qu'elle fut accompagnée de désolation. La dispersion des langues et des êtres fut une bien cruelle condamnation au silence de la non-communication et à l'ostracisme. L'aliénation dans la langue de l'autre conduit à un état d'exil intérieur permanent où l'artiste ne trouve ni paix ni repos. Détaché de ses origines certes, libre de toute attache, mais en même temps ballotté dans l'inconfort de l'exil géographique et linguistique que se traduit par des oeuvres pessimistes et désillusionnés. Les déchirures intérieures générées par l'abandon de la langue d'origine nous confirment que l'idiome adamique et la fusion bavarde avec les siens reste pour tout artiste exilé synonyme de ce bonheur perdu qui devait régner dans la tour de Babel. Si le travail des trois auteurs étudiés capture avec exactitude la condition de l'homme moderne qui a été jeté dans un grand vide métaphysique, il est également parcouru par une mélancolie et une nostalgie de l'origine qui rappelle les temps bienheureux des fils de Noé.

La recherche d'une langue essentielle capable de traduire le sensible vient contrebalancer le tragique de la chute. L'espérance balaie la nostalgie. En cela Cioran, Kundera et Makine ont vu dans le français un idiome idyllique porteur d'idéal. Il y a dans la recherche d'un lexique essentiel aussi bien une quête de pureté et de pardon, qu'une volonté de renaître et d'oublier. Aux langues mortes, ils opposent une langue vivante qui leur offre salut et renaissance. La langue étrangère assiste cette renaissance, car la langue de l'autre est le territoire même de la surprise. Les auteurs de cette étude nous donnent en partage leur honnêteté linguistique que nous devons saluer. Ils tentent en payant le prix de recréer avec le plus de cohérence possible un univers bien à eux. Ils ont rebondi sur une terre lointaine. Ils nous font don de leur expérience. Leurs romans sont un reflet de la société contemporaine, et nous pouvons grâce à eux comprendre mieux la fragmentation et la richesse

de notre environnement. Leur inquiétude nous met en garde sur l'évolution de nos sociétés occidentales qui ressemblent étrangement aux régimes inhumains qui tyrannisèrent l'Est. Kundera ou Makine nous préviennent que penser par slogans est dangereux. Leurs romans reflètent et respectent la « complexité essentielle »²⁶⁴ du monde pour reprendre l'expression de Michel Serres. Leur oeuvre est parcourue par l'inquiétude du dévoiement du langage dans une réflexion judicieuse nourrie par le parallèle qu'ils établissent entre les anciens régimes totalitaires et les sociétés d'Europe de l'Ouest où le totalitarisme rampe sous une forme plus subtile. Le langage, véhicule fragile de notre pensée, est un instrument si souple qu'on peut s'en emparer, le déformer, l'utiliser, mais également abuser son adversaire grâce à lui au nom de la Patrie, de la Nation, de la Race. Quand le langage est rhétorique, il manipule et devient dangereux. Quand le langage veut agir sur l'autre, il est aussi puissant qu'une arme. En mettant à nu les articulations d'une société, la réflexion critique que les trois auteurs de cette étude nous proposent sur la langue, la mémoire et l'oubli est indispensable pour comprendre notre époque.

Le passé ne peut pas être retenu, et aucun écrit, si puissant soit-il, ne peut le restituer. C'est le constat d'échec d'une génération, peut-être la dernière. Les derniers témoins continuent cependant d'écrire tout en ayant conscience que le livre, devenu un objet de consommation, un produit, n'a plus le pouvoir de changer le monde. Tout peut être dit, et rien n'est dit. Au final, les livres seront emportés par le grand vent de l'oubli. Kundera et Makine appartiennent certainement à la dernière génération d'auteurs qui constatent avec amertume que malgré leurs efforts l'écrit est impuissant devant l'avancée aveugle de l'histoire. Les pirouettes verbales de Cioran, l'homme du doute, nous l'avaient pourtant déjà affirmé avec ironie et cynisme. Le mot sonne le creux. Il ne recouvre aucune réalité. Et pourtant dans ce nouvel humanisme de la désillusion nous trouvons exprimée avec force leur lucidité de témoins avertis du danger. Si le mot est incapable de cerner le monde, si

²⁶⁴ Michel Serres, *Hermès III: L'Interférence*, Paris, Minuit, 1972, p.37, cité par Andrew Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, op.cit., 1996, p.15.

les discours des politiques et des publicitaires sont des masques de fausseté, le seul qui résiste en refusant la langue de bois reste l'artiste véritable. Le babillage médiatique est devenu un jeu où le récitant ne s'identifie pas à son discours: il y a rupture entre l'être et son propos, et cette dislocation s'est étendue à l'écrit. Il est rare de ne pas constater de rupture entre l'homme et son discours. La langue n'étant plus assujettie à dire la vérité, puisque nous sommes sur une scène permanente où tout est farce, nous sommes dans l'ordre du jeu et du bavardage creux où tout peut être dit.

Toutefois dans leur nouvelle Babel, Cioran, Kundera et Makine ont opté pour un idiome universel: le français. Le choix de cette langue tient un rôle important dans la mesure où il cimenter le nouvel esprit européen après la perte des grandes idéologies. Si Cioran, Kundera et Makine ont conscience de ses imperfections, ils admettent que c'est la langue qui s'approche le plus de l'idiome adamique. Il est en cela synonyme de communication parfaite. Contrairement à ce qu'affirme George Steiner quand il soutient que le langage est devenu incapable de dire la vérité, nous avancerons que Milan Kundera et Andréï Makine sont dans la recherche active de leur vérité. Elle est effective quand l'auteur ne fabrique pas son texte et qu'il engage sa conscience et sa responsabilité morale. Alors loin d'être un artifice de rhéteur, le texte est un vivant laboratoire qui nous livre une expérience intérieure. Cioran, Kundera et Makine atteignent chacun à leur manière à un degré de vérité par rapport à eux-mêmes. Tous trois se sont exprimés en abandonnant leur langue d'origine au risque de perdre au jeu. En s'exposant à nu, en se risquant, ils se sont embarqués pour une aventure propre au véritable artiste dont l'oeuvre ne transmet pas seulement la pensée, mais surtout l'âme et l'expérience spirituelle. Loin d'être statique, leur travail doit se lire dans la continuité d'un voyage initiatique et d'une odyssée identitaire. Et c'est en cela que leurs oeuvres sont riches et stimulantes. Ont-ils trouvé leur patrie en écriture ? Ont-ils trouvé leur patrie en langue française ? Gombrowicz qui n'a jamais cessé d'écrire en polonais, ne croyait qu'à la solitude fondamentale de l'artiste: qu'il soit dans son environnement familier en terre natale ou en terre d'exil, sa condition d'exclu est la même. L'artiste

est en exil partout où il vit. Le statut d'émigré matérialise sans doute mieux que toute autre statut humain le tragique inhérent à l'existence, car l'exil est l'un des moyens d'appréhender avec plus de lucidité peut-être l'aliénation et l'ostracisme fondamental de notre condition humaine.

*

Bibliographie

OEUVRES D'EMIL CIORAN, MILAN KUNDERA, ANDREI MAKINE

A/ Cioran E.M :

Oeuvres, Paris, Gallimard, collection Quarto, 1995 (traduit du roumain par André Vornic, Christiane Frémont, Grazyna Klewek, Thomas Bazin, Mirella Patureau-Nedelco, Alain Paruit).

Entretiens, Paris, Gallimard, collection Arcades, 1995 (traduit par Jean Launay, Gabriel Iaculli, Jean-François Duval, Jean-Paul Manganaro, Alexandra Laignel-Lavastine).

Cahiers 1957-1972, Paris, Gallimard, 1997.

B/ Kundera Milan:

La Plaisanterie, 1967, Paris, Gallimard, collection Folio, Paris, 1968 pour la traduction française, 1985 pour la traduction française définitive (traduit du tchèque par Marcel Aymonin, entièrement révisé par Claude Courtot, et l'auteur).

Risibles Amours, 1968, Paris, Gallimard, collection Folio, 1970 pour la traduction française (traduit du tchèque par François Kérel).

La Vie est ailleurs, Paris, Gallimard, collection Folio, 1973 pour la traduction française (traduit du tchèque par François Kérel).

La Valse aux adieux, 1973, Paris, Gallimard, collection Folio, 1976 pour la traduction française (traduit du tchèque par François Kérel).

Le Livre du rire et de l'oubli, Paris, 1978, Gallimard, collection Folio, 1979 pour la traduction française (traduit du tchèque par François Kérel).

L'Insoutenable légèreté de l'être, Paris, Gallimard, collection Folio, 1984 pour la traduction française (traduit du tchèque par François Kérel).

L'Immortalité, Paris, Gallimard, collection Folio, 1990 pour la traduction française (traduit du tchèque par Eva Bloch).

Jacques et son maître, Hommage à Denis Diderot en trois actes, Paris, Gallimard, collection Folio, 1998.

L'Art du roman, Paris, Gallimard, collection Folio, 1986.

Les Testaments Trahis, Paris, Gallimard, collection Folio, 1993.

La Lenteur, Paris, Gallimard, collection Folio, 1995.

L'Identité, Paris, Gallimard, collection Folio, 1997.

L'Ignorance, Paris, Gallimard, 2003 pour l'édition française.

Le Rideau, Paris, Gallimard, 2005.

C/ Makine Andréï:

La Fille d'un héros de l'Union soviétique, Paris, Laffont, collection Folio, 1990.

Confession d'un porte-drapeau déchu, Paris, Belfond, collection Folio, 1992.

Au Temps du fleuve Amour, Paris, Editions du Félin, collection Folio, 1994.

Le Testament français, Paris, Mercure de France, 1995.

Le Crime d'Olga Arbélina, Paris, Mercure de France, collection Folio, 1998.

Requiem pour l'Est, Paris, Mercure de France, collection Folio, 2000.

La Musique d'une vie, Paris, Seuil, collection Folio, 2001.

La Femme qui attendait, Paris, Seuil, 2004.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Adam, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, PUF, collection Que sais-je, 1984.

Adam, Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.

Agger, Ben, *The Decline of Discourse: Reading, Writing and Resistance in Postmodern Capitalism*, New York, The Falmer Press, 1990.

Ajii, Aron, *Milan Kundera and the Art of Fiction, Critical Essay*, New York, New Garland, 1992.

Alexakis, Vassilis, *Les Mots étrangers*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2002.

Althusser, Louis, *For Marx*, New York, Vintage Books, 1970 (traduction B. Brewster).

Arendt, Hannah, *Les Origines du totalitarisme*, (1948), Paris, Gallimard, collection Quarto, 2002, (traduit par M. Pouteau, M. Leiris, J.L. Bourget, R. Davreu, P. Lévy, H. Frappat, sous la direction de Pierre Bouretz).

Aristote, *Ars poetica*, Paris, Les Belles Lettres, 1961 (texte établi et traduit par J. Hardy).

Assouline, Pierre, *L'Épuration des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, collection La Mémoire du siècle, 1985.

Auerbach, Eric, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1953 (traduit par W.R. Trask).

Badiou, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978 (traduit par D. Olivier).

Bakhtine, Mikhaïl, *The Dialogic Imagination, Four Essays*, Austin, University of Texas Press, édité par Michael Holquist, 1981 (traduit par C. Emerson, M. Holquist).

Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985 (traduit par C. van Boheemen).

Bal, Mieke, *Narratologie, Les Instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1977.

Balibar Renée, *Les Français fictifs. Le Rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974.

Banerjee, Maria Nemcova, *Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld, 1990.

Barrucand, Dominique, *La Catharsis dans le théâtre. La Psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, EPI, 1970.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1943.

- Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, collection Folio, 1970.
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1980.
- Bellow, Saul, *Ravelstein*, Londres, Viking Penguin, 2000.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966-1974.
- Berman, Marshall, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982.
- Bollon, Patrice, *Cioran l'Hérétique*, Paris, Gallimard, 1997.
- Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Harmondsworth, Penguin, 1961.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, collection Points, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Minuit, collection Le Sens commun, 1988.
- Boyer H., (sous la direction), *Sociolinguistique, territoire et objets*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1996.
- Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- Broch, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966.
- Broch, Hermann, *Les Somnanbules* (1931), Paris, Gallimard, 1956 pour la traduction française (traduit par P. Flachet et A. Kohn).
- Bunin, Ivan, *The Well of Days* (1934), New York, Howard Fertig, 1976 (traduit par G. Struve and H. Miles).
- Canetti, Elias, *The Tongue Set Free: Remembrance of a European Childhood*, New York, Seabury Press, 1979 (traduit par J. Neugroschel).
- Canetti, Elias, *The Conscience of Words*, New York, Seabury Press, 1979 (traduit par J. Neugroschel).
- Carpentier J. et Lebrun F., *Histoire de l'Europe*, Paris, Seuil, collection Point, 1990.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Castellan Georges, *Histoire de la Roumanie*, Paris, PUF, 1984.

Castellani, Jean-Pierre; Chapparo, Maria Rosa; Leuwers, Daniel, *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, publication de l'Université François Rabelais, 2001, n.24 de la 2ème série.

Chambers, Ross, *Room for Manoeuvre: Reading Oppositional Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

Cheng, François, *Dit de Tiany*, Paris, Albin Michel, 1998.

Chvatik, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, collection Arcades, 1995 (traduction de B. Lortholary).

Cioran, Emil, *The Temptation to Exist*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998 (introduction de Susan Sontag).

Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

Cooper J.C., *Yin and Yang: The Taoist Harmony of Opposites*, Wellingborough, Northamptonshire, The Aquarian Press, 1981.

De Beauvoir, Simone, *Les Belles Images*, Paris, Gallimard, 1966.

Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1992.

Deleuze, Gilles; Guattari Felix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Denon, Vivant, *Point de Lendemain*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1995.

Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, collection Points, 1972.

Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

Derrida, Jacques, *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, collection Champs, 1978.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

Derrida, Jacques; Roudinesco, Elisabeth, *De quoi demain. Dialogue*, Paris, Galilée, 2001.

Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1973.

Dostoïevski, Fiodor, *Les Possédés*, Paris, Gallimard, 1955 (traduit par B. de Schloezer).

Dubuisson, Daniel, *Mythologies du XXème siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993.

Durandin, Catherine, *Histoire des Roumains*, Paris, Fayard, 1995.

Eckhart, Johann, *Du Détachement et autres textes*, Paris, Rivages, 1995 pour la traduction française (traduit par G. Jarczyk et P.J. Labarrière).

Eco, Umberto, *The Search for the Perfect Language*, London, Fontana, 1997 (traduit par J. Fentress).

Etkind, Efim; Nivat, Georges; Serman, Ilya; Strada, Vittori, *Histoire de la littérature russe. Le XXème siècle. L'Age d'argent*, Paris, Fayard, 1987.

Faye, Jean-Pierre, *Les Langages totalitaires. Critique de la raison narrative. Critique de l'économie narrative*, Paris, Hermann, 1980.

Fetjö, François, *Hongrois et Juifs. Histoire millénaire d'un couple singulier (1000-1997)*, Paris, Balland, 1997.

Fondane, Benjamin, *La Conscience malheureuse*, Paris, Plasma, 1979.

Foucault, Michel, *L'Herméneutique du sujet, Cours au Collège de France 1981-1982*, Paris, Seuil, 2001.

Foucault, Michel, *Une histoire de la vérité*, Paris, Syros, 1985.

Foucault, Michel, *Remarks on Marx: Conversation with Duccio Trombadori*, New York, Semiotext, 1991 (traduit par R.J. Goldstein, J. Cascaito).

Freud, Sigmund, *Civilization and its Discontents*, New York, London, W.W.Norton and Company, 1961 (traduit par J. Strachey).

Fumaroli, Marc, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, de Fallois, 2001.

Garcin, Jérôme, avec la collaboration de André Clavel, *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris, François Bourin, 1988.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- Genette, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Gibson, Andrew, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh University Press, 1996.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Glissant, Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- Goldmann, Lucien, *Towards a Sociology of the Novel*, London, Tavistock, 1975 (traduit par A. Sheridan).
- Gombrowicz, Witold, *Journal Tome I 1953-1958* (1981), Paris, Gallimard, collection Folio, 1995 (traduit par D. Autrand, C. Jezewski, A. Kosko).
- Gombrowicz, Witold, *Journal, Tome II, 1959-1969* (1959), Paris, Gallimard, collection Folio, 1995 (traduit par D. Autrand, C. Jezewski, A. Kosko).
- Gombrowicz, Witold, *Trans-Atlantique* (1952), Paris, Denoël, 1976 pour la traduction française (traduit par C. Jelenski et G. Serreau).
- Gopinathan, Pillai C., *The Political Novels of Milan Kundera and O.V.Vijayan: a Comparative Study*, New Delhi, Prestige, 1996.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- Hamon, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.
- Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976 pour la traduction française, collection Tel (traduit par J. Beaufret, W. Brokmeier, F. Fédier).
- Henry, Anne, *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Ionesco, Eugène, *Présent, Passé, Passé, Présent*, Paris, Mercure de France, 1968.
- Ionesco, Eugène, *Un Homme en question*, Paris, Gallimard, 1979.
- Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, collection Folio essai, 1992.
- Hilberg, Raoul, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Fayard, 1988.
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

- Jarrety, Michel, *La Morale dans l'écriture: Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999.
- Jaspers, Karl, *La Culpabilité allemande*, Paris, Minuit, 1990 (traduit par J. Hersch, préface de Pierre Vidal-Naquet).
- Jaudeau, Sylvie, *Cioran ou le dernier homme*, Paris, Corti, 1990.
- Jones, Malcom V.; Miller, Robin, *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*, New York, Cambridge University Press, 1998.
- Julliard, Jacques; Winock, Michel (sous la direction de), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Le Seuil, 1996.
- Jacobs, Jürgen, *Wilhelm Meister und seine Brüder, Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Munich, Fink, 1983.
- Karatson, André; Bessière, Jean, *Littérature et déracinement*, Lille, Université de Lille III, Diffusion P.U.L., 1982.
- Karlinsky, Simon; Appel, Alfred, *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West, 1922-1972*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967.
- Khatibi, Abdelkadir, *Du Bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.
- Klemperer Victor, *Mes soldats de papier (1933-1941) et Je veux témoigner jusqu'au bout (1942-1945)*, t.I et II, Paris, Seuil, 2000 (traduit de l'allemand par G. Riccardi, M. Kiintz-Tailleur et J. Tailleur).
- Klemperer Victor, *The Language of the Third Reich, LTI, Lingua Tertii Imperii: A Philologist's Notebook*, London, Athlone Press, 2000 (traduit par M. Brady).
- Kluback, William; Finkenthal, Michael, *The Temptations of Emile Cioran*, American University Studies, Romance, Language and Literature, volume 221, New York, Peter Lang, 1997.
- Kluback, William; Finkenthal, Michael, *Un clown dans l'agora*, New York, Peter Lang, 1998 (traduit par R. Sorescu).
- Kristeva, Julia, *Le Texte du roman*, La Haye-Paris, Mouton, 1970.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

- Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, collection Folio essai, 1988.
- Lacan, Jacques, *Ecrits I*, Paris, Seuil, collection Points, 1966.
- Lacarrière, Jacques, *Les Gnostiques* (1991), Paris, Albin Michel, 1994.
- Laignel-Lavastine, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco. L'Oubli du Fascisme*, Paris, PUF, 2002.
- Le Grand, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir* (1945), Montréal, XYZ, 1995 (préface de Guy Scarpetta).
- Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1986.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1980.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1975.
- Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987 pour la traduction française (traduit de l'italien par M. Schruoffeneger).
- Levi, Primo, *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989 pour la traduction française, collection Arcades (traduit de l'italien par A. Maugé).
- Levi-Strauss, Claude, *Mythologies* (1964), Paris, Plon, 1971.
- Levi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques* (1955), Paris, Plon, 1973.
- Liiceanu, Gabriel, *Itinéraire d'une vie E. M. Cioran. Les Continents de l'insomnie: Entretien avec E.M. Cioran*, Paris, Michalon, 1995.
- Lodge, David, *After Bakhtin, Essays on Fictions and Criticism*, London, Routledge, 1990.
- Lucy, Niall, *A Derrida Dictionary*, Oxford, Blackwell Publishing, LTD, 2004.
- Lukacs, Georg, *The Theory of the Novel*, London, Merlin Press, 1971 (traduit par A. Bostock).
- Lytard, Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
- Lytard, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.
- Magny, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.

Martens, Pierre, *L'Agent double. Sur Duras, Gracq, Kundera*, Bruxelles, Complexe, 1989.

Maistre (de), Joseph, *Considérations sur la France*, Genève, Slatkine, 1980.

Maixent, Jocelyn, *Le XVIIIème siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998.

Merlin, Hélène, *L'Excentricité académique*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

Mesnard, Philippe, *Maurice Blanchot. Le Sujet de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Misurella, Fred, *Understand Milan Kundera, Public Events, Private affairs*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.

Montaigne (de), Michel, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950.

Morand, Paul, *Bucarest*, Paris, Plon, 1990.

Moscovici, Serge, *Chronique des années égarées*, Paris, Stock, 1997.

Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions*, London Weidenfeld and Nicholson, 1974.

Nagy-Talavera, Nicolae, *Les Green Shirts and Others*, Stranford, California, Hoover Institution Press, Stanford University, 1970.

Neyraut M.; Pontalis J.B.; Lejeune P.; De Mijolla-Mellor S.; Schaffer P.; Jackson J.E.; *L'Autobiographie, VIèmes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949 (traduit par G. Bianquis).

Nietzsche, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Bordas, 1978 (traduit par A. Meyer, R. Guast, Préface de Daniel Halévy).

Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo: How One Becomes What One Is*, New York, Penguin, 1979 (traduit par R.J. Hollingdale).

Nizan, Paul, *Les Chiens de Garde*, Paris, La Découverte, 1960 (préface de Serge Halimi).

Orwell, George, *1984*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1950 pour la traduction française (traduit par A. Audibert).

Pachet, Pierre, *Conversations à Iassy*, Paris, Maurice Nadeau, 1997.

- Parfait, Nicole, *Cioran ou le défi de l'être*, Paris, Desjonquères, 2001.
- Pascal, Blaise, *Oeuvres Complètes*, Desclée De Brouwer, 1964.
- Petro, Peter, *Critical Essays on Milan Kundera*, New York, GK Hall, 1999.
- Podhoretz, Norman, *The Bloody Crossroads Where Literature and Politics Meet*, New York, Simon and Schuster, 1986.
- Poirier, Jacques (sous la direction de), *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Actes du Colloque "Écriture de soi et lecture de l'autre", Université de Nancy 2 et le Centre "Le Texte et l'Édition" (Université de Bourgogne). Centre de Recherches Le Texte et L'Édition, 2001.
- Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954.
- Puech, H. Ch., *Sur le manichéisme et autres essais*, Paris, Flammarion, 1979.
- Rabaté, Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, collection Que sais-je, 1998.
- Rabaté, Jean-Michel, *Beauté amère*, Seyssel, Champ Vallon, 1986.
- Rank, Otto, *Will Therapy and Truth and Reality*, New York, A.A. Knopf, 1945.
- Raulet, Gérard (sous la direction de), *Weimar ou l'explosion de la modernité*, Paris, Anthropos, 1984.
- Raymond, Didier, *Schopenhauer*, Paris, Seuil, collection Écrivains de toujours, 1979.
- Ricard, François, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'oeuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2003.
- Ricard, François, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express, 1985, (préface de Milan Kundera).
- Richter, Sylvie, *Second Adieu*, Gallimard, 1994.
- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, vol. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- Ricoeur, Paul, *La Critique et la conviction*, Paris, Calman-Lévy, 1995.
- Ricoeur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

- Rivarol, Antoine (de), *L'Universalité de la langue française*, Paris, Arléa, 1991.
- Rizek, Martin, *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- Robin, Armand, *La Fausse parole*, (1953), Cognac, Le Temps qu'il fait, 2002.
- Rorty, Richard, *Objectivity, Relativism and Truth*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1991.
- Roudinesco, Elisabeth, *Généalogies*, Paris, Fayard, 1994.
- Roudinesco, Elisabeth, *Pourquoi la psychanalyse?*, Paris, Fayard, 2000.
- Rosset, Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.
- Rosset, Clément, *La Force majeure*, Paris, Minuit, 1983.
- Rosset, Clément, *Le Principe de cruauté*, Paris, Minuit, 1988.
- Roth, Philip, *Shop Talk: A Writer and His Colleague at Work*, London, Vintage, 2002.
- Sapiro, Gisèle, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- Saussure, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1949.
- Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, collection Figures, 1985.
- Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- Semprun, Jorge; Wiesel Elie, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuit, Arte, 1995.
- Serres, Michel, *Hermès III, La Traduction*, Paris, Minuit, 1974.
- Serres, Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, François Bourin, 1991.
- Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'Origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.
- Sontag, Susan, *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1980.
- Sora, Mariana, *Cioran: Jadis et naguère. Entretien à Tübingen*, Paris, de l'Herne, 1988.

Sorlin, Pierre, *La Société soviétique, 1917-1964*, Armand Colin, Collection U, 1964.

Steiner George, *Extraterritorial: Papers on Literature and The Language Revolution*, London, Faber and Faber, 1968.

Steiner, George, *After Babel*, London, Oxford University Press, 1975.

Steiner, George, *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, 2001 (traduit par P.E. Dauzat).

Sterne, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy* (1946), Paris, Flammarion, 1982.

Stolojan, Sanda, *Au balcon de l'exil roumain: avec Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Vintila Horia*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Streinmann, Jean, *Les Trois Nuits de Pascal*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963.

Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

Thiesse, Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIème-XXème*, Paris, Seuil, 1999.

Thiesse, Anne-Marie, *Ecrire la France, le mouvement littéraire régionaliste de la langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, PUF, 1991.

Todorov, Tzvetan, *Poétique*, (1968) Paris, Seuil, 1973.

Turner, Victor W., *The Ritual Process, Structure and Anti-structure*, London, Routledge and K.Paul, 1969.

Virilio, Paul, *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, 2002.

Vachek, J., *The Linguistic School of Prague: An Introduction to its Theory and Practice*, Bloomington, Indiana, U.P., 1966.

Vattimo, G., *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*, Cambridge, Polity, 1988 (traduit par J.R. Snyder).

Volovici, Leon, *Nationalist Ideology and Antisemitism: The Case of Romanian Intellectuals in the 30s*, Oxford, Pergamon Press, 1991.

Weber, Max, *On Capitalism, Bureaucracy and Religion: a Selection of Texts*, London, Boston, Allen and Unwin, 1983 (traduit par S. Andreski).

Winock, Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Le Seuil, 1997.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1993 pour la traduction française (traduit par G.G. Granger).

Wolff, Larry, *Inventing Eastern Europe: the Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, California, Stanford University Press, 1994.

ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES

A/ EMIL CIORAN,

Actes des tables rondes du Salon des littératures d'expression française. Ecrire le monde en français, Association Toulouse-Ecrivains Francophones, Toulouse, Balma, 2002.

Alexandrescu, Sorin, « Une culture de l'interstice. La Littérature roumaine d'après-guerre », *Les Temps modernes*, janvier 1990, p.136-158.

Amer, Henri, « Cioran, le docteur en Décadences », *NRF*, n.92, 1960, p.297-307.

Boissau, Pierre-Yves, « Cioran ou la transfiguration du passé », *Le Monde*, 28 juillet 1995.

Bollon, Patrice, « Le Principe de style », *Magazine littéraire*, n.327, décembre 1994, p.31-34.

Bollon, Patrice, « Cioran. La Révélation de l'insignifiance universelle », *Magazine littéraire*, n.400, juillet-août 2001, p.58-59.

Bourdieu, Pierre, « Le Marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, volume XXII, 1971, p.49-126.

Bourdieu, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.62-63, juin 1986, p.69-73.

Calinescu, Matéi, « Romanias's 1930s Revisited », *Salmagundi* (Skidmore College), hiver 1993, p.133-151.

Calinescu, Matéi, « How can one be what one is ? Rereading the Romanian and the French Cioran », *Salmagundi*, n.112, automne 1996, p.192-216.

Calinescu, Matéi, « Tears, History, Gall, and the Trouble with Identity », *Partisan Review* (67 :1), hiver 2000, p.58-59.

Casanova, Pascale, « De l'inconvénient d'être né en Roumanie », *Liber* (Paris) n.28, septembre 1996, p.2-3.

Compagnon, Antoine, « Eloge des sirènes », *Critique*, n.396, mai 1980, p.457-473.

Dollé, Marie, « Bilinguisme et écriture: le cas de Beckett et de Cioran », *Esprit créateur* (44 :2), été 2004, p.11-17.

Durandin, Catherine, « Orthodoxie et roumanité. Le débat de l'entre-deux-guerres », *Romanian Studies* (Leiden), J.Drill, volume V, 1980-1986.

Grosjean, Jean, « Ecartèlement », *NRF*, n.324, 1980, p.112-114.

Hofstede, Rokus, « La Violence bridée de Cioran », *Liber*, n.28, septembre 1996, p.4.

Vuarnet, Jean-Noël, « Cioran, les larmes et les saints », *NRF*, n.411, 1987, p.67-77.

Tertulian, Nicolae, « La Période roumaine de Cioran », *La Quinzaine littéraire*, n.351, 1-15 juillet 1981, p.89.

B/ MILAN KUNDERA

Amette, Jacques-Pierre, « La Grande Désillusion », *Le Point*, 4 avril 2003, p.107-108.

Barnejee M.; Bayley J., Brand G.; Caldwell A.S.; Calvino I.; Chvatik K.; Kundera M., Morstein (von) P.; Oppenheim L.; Ricard F.; Stavans I.; Bertrand V.; *The Review of Contemporary Fiction*, volume 9, n.2, été 1989, p.7-106.

Gazier, Michèle, « Un écrivain entre deux rires », *Télérama*, n.2882, avril 2005, p.42-46.

Culik, Jan, "Milan Kundera", 2000, internet, avril 2003, <http://www2.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Kundera.htm>

Fuentes, Carlos, « The Other K », *TriQuartely*, 51, 1981, p.268.

Gallimard, Antoine; Milan Kundera, « Entretien », *Bulletin Gallimard*, 447, mars-avril 2003.

Gaughan, Richard, « Man Thinks, God Laughs: Kundera's Nobody Will Laugh », *Studies in Short Fiction*, volume 29, n.1, winter 1992.

Goytisolo, Juan, « Kundera explore le roman », *Le Nouvel Observateur*, 7 avril 2005, consulté sur l'internet, avril 2005, <http://www.nouvelobs.com/articles/p2109/a266073.html>

Habib, Claude, « Lire couramment », *Esprit*, février 2003, p.176-180.

Hersant, Yves, « Kundera chez les Misomuses », *Critique*, n.560-561, janvier-février 1976, p.108-112.

Jacob, Didier, « Kundera l'Européen », *Le Nouvel Observateur*, 7 avril 2005, consulté sur l'internet, avril 2005, <http://www.nouvelobs.com/articles/p2109/a266073.html>

Kristeva, Julia, « L'Autre Langue ou traduire le sensible », *L'Infini*, n.57, 1997, p.15-28.

Kundera, Milan, « The Making of a Writer », *New York Times Book Review*, octobre 1982, p. 37.

Kundera, Milan, « The Novel and Europe », *New York Review of Books*, juillet 1984, p.15-19.

Kundera, Milan, « L'Esprit centre-européen », interview et texte par Guy Scarpetta, *Art Press*, n.78, février 1984, p.38-39.

Kundera, Milan, « A Life Like a Work of Art: Homage to Vaclav Havel », traduit par Linda Asher, *The New Republic*, volume 202, n.5, janvier 1990, p.29.

Kundera, Milan, « Fragments inédits du prochain essai de M.Kundera », *Le Monde diplomatique*, mai 2003, p.28-29.

Lepape, Pierre, « Le Dictionnaire intime de Milan Kundera », *Le Monde*, disponible sur l'internet sur Le Monde Interactif, http://www.lemonde.fr_article/0,6063,204080,00.html

Liehm, Antonin J., « Le Chemin difficile de la littérature tchèque », in *Critique*, n.305, Paris, octobre 1972, p.841-866.

MacEwan, Ian, « An Interview with Milan Kundera », *Granta* 11, 1984, p.34-35.

Moore, Susan, « Kundera: The Massacre of Culture », *Quadrant*, avril 1987, p.63-66.

Rabaté, Jean-Michel, « Le sourire du somnambule: de Broch à Kundera », *Critique*, n.433-434, volume 39, juin-juillet 1983, p.504-521.

Ricard, François, « Comédie de la fin », postface à *La Valse aux adieux*, Paris, Gallimard, Folio, 1976 pour la traduction française, 1999 pour la postface, p.329-354.

Ricard, François, « L'Idylle et l'idylle, relecture de Milan Kundera », postface à *L'Insoutenable légéreté de l'être*, Gallimard, Folio, 1989 pour la postface, p.457-476.

Ricard, François, « Le Point de vue de Satan », postface à *La Vie est ailleurs*, Gallimard, Folio, 1982 pour la postface, p.465-474.

Ricard, François, « Mortalité d'Agnès », postface à *L'Immortalité*, Gallimard, Folio, 1993 pour la postface, p.507-536.

Ricard, François, « Le Regard des amants », *N.R.F.*, janvier 1998, n.540, repris en postface à *L'Identité*, Gallimard, Folio, 2000 pour la postface, p.209-220.

Ricard, François, « Variations sur l'art de la variation », postface à *Jacques et son maître*, 1981 pour la postface, p.125-130.

Ricard, François, « Le Roman où aucun mot ne serait sérieux », B.Melançon et P.Popovic, *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, repris en postface à l'édition Gallimard Folio de *La Lenteur*, Gallimard, 1995, p.185-197.

Scarpetta, Guy, « Jeux de l'exil et du hasard », *Le Monde diplomatique*, mai 2003, p.28.

Scarpetta, Guy, « Pouvoirs du roman », *Le Monde diplomatique*, avril 2005, p.24.

Tison, Jean-Pierre, « Les Revenants de Prague », *Lire*, juin 2003, p.70-71.

Volet Jean-Marie, Mots Pluriels, n.17 avril 2001, UWA,
<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP170ha.html>

C/ ANDREI MAKINE

Argand, Catherine, « Entretien avec A.Makine », *Lire*, février 2001, p.23-27.

Bascoulergue Alain, Guilloux Michel, « Andréï Makine écrit pour suspendre l'instant », *L'Humanité*, 15 novembre 1995, p.32.

Casanova, Nicole, « Une Parcelle de France un jour greffée en moi », *La Quinzaine Littéraire*, 16-30 novembre 1995, p.43-44.

Jongeneel, Els « L'Histoire du côté de chez Proust: Andreï Makine, *Le Testament français* », Rodopi Amsterdam, Netherlands, Histoire, Jeu, Science dans l'aire de la littérature, Houppermans, Sjef ; Smith P. ; Strien-Chardonneau M.(van), 2000, p.80-91.

Knorr, Catherine, « Andreï Makine's Poetic of Nostalgia », *The New Criterion*, 14 (7), mars 1996, p.32-36.

La Chance, Brooks, « Intertextualité française et construction de l'identité dans *Le Testament français* d'Andréï Makine », *Etudes de Lettres*, (2), 1999, p.201-210.

Makine, Andréï, « Plaidoyer pour la Russie », propos recueillis par Antoine Perraud, *Télérama*, n.2620, 29 mars 2000, p.66-68.

Masson, Sophie, « An Interview with Andreï Makine », *Quadrant*, 42, 1998, p.62-63.

Passot, Agnès, « Andréï Makine. La Belle langue de France », *Etudes*, (400 :6), juin 2004, p.837-840.

Perraud, Antoine, « L'Ovni Makine », *Télérama*, 13 décembre 1995, p.98-99.

Sankey, Margaret, « Between and Across Cultures: The Language of Memory in Andreï Makine's *Le Testament Français* », *Perspectives in French Literature, Society and Culture: Studies in honour of Kenneth Raymond Dutton, emeritus professor, the University of New Castle*, Dutton Kenneth R.; Ramsland, Marie; Sankey, Margaret; Frankfurt, Peter Lang, 1999, p.293-303.