

## Des fleuves et d'un chien

Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, roman traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1984, collection « Du monde entier », 395 p.

François Ricard

Volume 26, Number 3 (153), June 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60398ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Ricard, F. (1984). Review of [Des fleuves et d'un chien / Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, roman traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1984, collection « Du monde entier », 395 p.] *Liberté*, 26(3), 139–146.

FRANÇOIS RICARD

## DES FLEUVES ET D'UN CHIEN

Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, roman traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1984, collection «Du monde entier», 395 p.

*La contradiction lourd-léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions. (p. 12)*

Toujours, qu'il l'admette ou non, le discours critique vise à traverser l'œuvre sur laquelle il porte, à la vaincre, à dévorer pour ainsi dire cette œuvre et à la *remplacer* par lui-même. C'est pourquoi je pense que la qualité et la richesse d'une œuvre peuvent se mesurer d'après la *résistance* qu'elle oppose à cette volonté de conquête critique. Le grand livre est toujours celui qui échappe à la saisie définitive, qui ne se laisse pas endiguer à l'intérieur des frontières que dresse autour de lui le commentaire, qui rejaillit sans cesse, qui déborde, qui contredit, et donc qui à la fois décourage et relance constamment l'effort critique et la lecture.

Le grand livre, en un mot, est un fleuve. Un fleuve formel et un fleuve sémantique. Un fleuve héraclitéen. Lourd en même temps que léger. Lourd, il s'impose, il s'étend, rien ne le contient ni ne l'interrompt; léger, il court, est toujours ailleurs, plus loin que là où je croyais le saisir, et pourtant toujours le même.

Cette image du «fleuve sémantique», Milan Kundera l'applique, dans *l'Insoutenable légèreté de l'être*, à un chapeau melon, car cet objet, écrit-il, «suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, un cortège d'échos) toutes les significations antérieures» (p. 115). En d'autres mots, cet objet — comme tant d'autres motifs du roman: un proverbe allemand, un mouvement du dernier quatuor de Beethoven, quelques rêves de Tereza, la merde, le hasard, une petite chienne nommée Karénine, et surtout chacun des personnages eux-mêmes — cet objet, à mesure que le roman progresse, se dépouille de sa simplicité première et devient le faisceau d'une multiplicité de sens et de valeurs. Et ces sens et ces valeurs, ce limon sémantique, tout en alourdissant l'objet qui le charrie, tout en augmentant le poids de sa présence récurrente, en même temps l'allègent infiniment, ontologiquement, le délivrent de sa matérialité et de sa pesante opacité d'objet, pour le projeter dans l'univers polyphonique des signes.

Polyphonique, en effet, devient le chapeau melon de Sabina. Polyphonique et problématique. Car cet enrichissement que provoque la variation, c'est-à-dire la reprise d'un même signe ou d'un même thème dans des contextes à chaque fois nouveaux, a aussi pour effet de *complexifier* le signe ou le thème en question, de le priver de son univocité et, en y superposant différentes couches sémantiques (auxquelles pourraient s'en ajouter d'autres pratiquement à l'infini), de le transformer peu à peu, de donnée simple qu'il était au départ, en *question*. Comme le montre en effet admirablement le «Petit lexique de mots incompris» qui occupe la troisième partie du roman, les multiples couches sémantiques associées à un même thème sont souvent, sont presque fatalement *contradictoires*, si bien que le thème, tout en conservant son unicité, acquiert par ailleurs une diversité, une complexité qui défient proprement toute définition. On est donc ici aux antipodes de l'allégorie. Le chapeau melon de Sabina, tout en

demeurant le chapeau melon de Sabina, devient le signe de tout autre chose, mais qui ne saurait se traduire simplement et une fois pour toutes. Cet «autre chose» ne peut qu'être *exploré*, parcouru encore et encore, comme un fleuve, mais jamais connu définitivement. On ne fait jamais le tour du chapeau melon de Sabina, qui reste jusqu'à la fin un inlassable *point d'interrogation*.



Et tel est bien l'essentiel de ce roman: une exploration en forme d'interrogation, un vertige. Dès la première scène, quand surgit le personnage de Tomas, on le voit «debout à une fenêtre de son appartement, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face, et *il ne sait pas ce qu'il doit faire*» (p. 13). De même, deux pages auparavant, avait été posé le thème de tout le livre, et ce thème était une question: «Alors, que choisir? La pesanteur ou la légèreté?» (p. 11) Question qui bientôt s'enrichira, se multipliera, se compliquera sans jamais trouver de réponse: Beethoven ou Parménide? Tristan ou Don Juan? La fidélité ou la trahison? Le corps ou l'âme? *Ess muss sein* ou *Einmal ist keinmal*? La merde ou le «kitsch»? Le temps circulaire ou le temps linéaire?...

Trancher, choisir l'un des deux termes de préférence à l'autre, ce serait dévier de l'interrogation, de l'exploration qui est la ligne profonde du roman, et donc refuser de le lire vraiment. Cela équivaldrait à se réfugier dans l'affirmation, alors que toute la réussite, que toute l'audace de ce roman, justement, est de se tenir constamment dans la dérive, dans la mouvance fluviale de l'interrogation. La «vérité» de *l'Insoutenable légèreté de l'être* n'est en effet ni du côté de la pesanteur ni du côté de la légèreté, ni dans Tereza ni dans Sabina, ni dans Tomas ni dans Franz, mais dans l'inextricable *mouvement* qui les réunit et les sépare, dans ce qui à la fois les pousse les uns vers les autres et les repousse les uns loin des autres sans

arrêt. Il n'y a pas d'appui, ici, pas de repos: suivre Kundera, lire, c'est ici plus que jamais entrer dans le jeu changeant et constant de la question, c'est voir toutes choses se renverser, se transformer en leur contraire, puis se re-renverser de nouveau, et ainsi de suite presque à l'infini.

Comme tous les romans de Kundera, plus peut-être que n'importe lequel d'entre eux, et c'est par là que cette œuvre résiste si fort à la simplification critique, *l'Insoutenable légèreté de l'être* plonge donc son lecteur dans une expérience de pensée que seule la littérature, sans doute, permet à ce point: l'expérience du *débat*, de la contradiction créatrice, et donc de la quête toujours relancée.

Par exemple Tereza, dans la seconde partie du roman. Au début, elle m'apparaît comme un sosie du Jaromil de *la Vie est ailleurs*: naïve, éprise d'innocence et d'idéal, victime de ses lectures et de la musique de Beethoven. Mais je continue de lire, et voilà qu'elle se met à «tomber», et que dans cette chute se fait jour une autre vérité du personnage, qui désormais ne sera plus ni tout à fait dans sa naïveté ni tout à fait dans sa lourdeur, mais dans *les deux à la fois*, dans le va-et-vient entre le haut et le bas, entre son âme qui s'élève et son corps qui gargouille, dans son corps délesté par son âme, dans son âme lestée par son corps, dans leur co-existence, dans leur *brouillage* réciproque.

Par exemple Sabina. De trahison en trahison, elle s'allège, mais voilà que sa légèreté lui pèse, lui devient insoutenable, et que cette même légèreté, qui me comblait, est ce qui inspire la Grande Marche de Franz au royaume du kitsch, lequel est justement tout ce contre quoi a vécu Sabina.

Mais le personnage central, celui qui assume le plus intensément le débat, c'est Tomas. Entre Tereza et Sabina, entre Prague et Zurich, entre sa «mission» de chirurgien et ses «vacances» de laveur de carreaux, il oscille, il cherche, il garde ouverte la question de son identité. Pas un instant, en définitive, ne sera résolue tout à fait l'hésitation qui le définissait d'en-

trée de jeu, «debout à une fenêtre de son appartement». Tout au long du roman, c'est à lui que sera révélée l'essentielle ambiguïté de toutes choses, en lui et autour de lui que la légèreté aura montré sa pesanteur, et la pesanteur sa légèreté. Ce fleuve métaphysique qu'est *l'Insoutenable légèreté de l'être*, c'est la barque de Tomas qui, d'un bout à l'autre, l'aura le mieux navigué.

André Breton, dans le *Second manifeste*, assignait à l'activité créatrice le devoir de parvenir à ce «point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement». Autrement dit, de l'opposition des contraires qui caractérise la réalité commune, il serait possible (ou du moins souhaitable), selon Breton, de déboucher vers un «sur-réel» où toute contradiction serait abolie. Chez Kundera, et la différence est de taille, le vrai «courage» de l'esprit, c'est de ne pas sortir de la contradiction: y consentir plutôt, s'en laisser imprégner, ne pas céder à la tentation hégélienne, au chantage de la synthèse illusoire, ne pas fuir par-delà, mais assumer l'ambiguïté, l'incertitude radicale de vivre et de penser: soutenir l'interrogation. Ne choisir ni la légèreté ni la pesanteur, ni le kitsch ni la merde, ni non plus quelque «troisième voie» supérieure où se réconcilieraient supposément les contraires, mais s'en tenir à cela seul qui est donné: le mélange, l'indécision, la vérité du jour contestée par l'égalité vérité de la nuit, celle du haut par celle du bas, celle de Tereza par celle de Sabina. Et telle est précisément la grandeur et la beauté de ce roman: ne jamais répondre, ne jamais éluder la question, poursuivre jusqu'à la fin (qui ne se distingue pas ici du commencement) l'insoutenable débat de l'être.

\* \*  
\*

Ce débat prend aussi la forme, dans *l'Insoutenable légèreté de l'être*, d'un débat sur le temps, amorcé dès les deux premiers chapitres et qui sera l'un des

thèmes, l'un des «fleuves sémantiques» les plus riches du roman. Selon qu'on adopte la perspective nietzschéenne de l'éternel retour ou celle du temps linéaire, écrit Kundera, la vie paraîtra infiniment grave, destinée qu'elle est à se répéter un nombre incalculable de fois, ou au contraire d'une fugacité qui frôle l'irréalité pure et simple. Mais le contraire peut également être vrai, et c'est certainement une des lignes de fond du roman que de modifier et d'approfondir cette première opposition pour, peu à peu, la faire voir tout autrement. Le temps linéaire, en effet, dispensateur de légèreté («car dans ce monde-là tout est d'avance pardonné et tout y est donc cyniquement permis» [p. 10]), devient pour Franz, dans l'avant-dernière partie, le temps *historique*, la Grande Marche en avant, toujours plus loin, toujours plus haut, où défile l'infatigable cortège des révolutionnaires et des bourreaux à l'âme limpide et au cœur serein, prêts à mourir pour l'avenir de l'humanité.

Mais c'est la variation sur le thème de l'éternel retour qui est la plus frappante. Donné au début comme équivalant au «plus lourd fardeau» (car «dans le monde de l'éternel retour, chaque geste porte le poids d'une insoutenable responsabilité» [p. 11]), ce thème va bientôt s'incarner curieusement dans le «personnage» de Karénine, la petite chienne de Tomas et Tereza. Face à ses maîtres qui vivent dans l'essoufflement du temps linéaire, qui courent littéralement après le temps, Karénine, en effet, tourne régulièrement dans le cercle du temps qui se répète.

*Pour le chien, le temps ne s'accomplit pas en ligne droite, son cours n'est pas un mouvement continu en avant, de plus en plus loin, d'une chose à la chose suivante. Il décrit un mouvement circulaire, comme le temps des aiguilles d'une montre, car les aiguilles non plus ne vont pas bêtement de l'avant, mais elles tournent en rond sur le cadran, jour après jour, selon la même trajectoire. (p. 98)*

«Chancelier de l'horloge» (p. 358), Karénine est donc l'éternel retour — mais un éternel retour imma-

nent, qui se répète *ici-bas*, dans cette vie, et celle-ci s'en trouve paradoxalement allégée.

Aussi est-ce sur Karénine que le roman s'achèvera. La dernière partie, intitulée «Le sourire de Karénine», contient les pages peut-être les plus belles, en tous cas parmi les plus étonnantes, à voir jamais été écrites par Kundera, qui y fait revivre un genre et un ton pratiquement oubliés depuis le 18<sup>e</sup> siècle: l'idylle. Toutefois, on assiste ici à une idylle *adulte*, pourrait-on dire, qui ne met pas en scène, comme le veut la tradition, deux enfants innocents s'adonnant à l'amour *avant* de connaître l'agitation du monde, mais au contraire deux amants vieilliss, revenus de l'agitation, ayant franchi une sorte de frontière et rompu avec ce qu'ils appelaient naguère leur destin. Si toutefois, dans leur village, Tomas et Tereza ne sont pas comme Daphnis et Chloé *en deça* de la vie, ils ne sont pas davantage *au delà* de quoi que ce soit: plutôt, ils se trouvent à *l'écart*, en marge, leur retraite les dispensant, les délivrant désormais de cette poursuite effrénée à laquelle ils s'étaient livrés leur vie durant, pour enfin les convertir au monde de Karénine.

Ces pages sont-elles graves? Oui, en un sens, car elles se déroulent sous le signe de la mort: la mort de Karénine, mais aussi celle, imminente, déjà signalée, de Tomas et Tereza. Et pourtant, dans cette gravité brille bel et bien un *sourire*: le «sourire de Karénine». Ce sourire est celui de la liberté et de l'allègement que procure à la conscience le sentiment, la connaissance intime de l'universelle répétition. C'est aussi un sourire de lucidité, d'une lucidité qui sait la vanité de toute «grandeur» et qui trouve son exercice dans la compassion la plus élémentaire: l'amour d'une pauvre bête moribonde, portant en elle toute la fragilité de Tomas et Tereza, toute la faiblesse et presque l'inexistence qui *nous* caractérisent.

En somme, le sourire de Karénine est un sourire *ironique*. C'est le sourire de qui regarde les choses en face, c'est-à-dire *d'en bas*, dépouillées de leurs «valeurs» et ramenées à leur «réalité»: cette existence



contradictoire, incertaine, fluviale, qui les fait à la fois être et ne pas être ce qu'elles sont. Ce que découvrent finalement Tomas et Tereza, c'est qu'il n'y a rien au delà de Karénine, au delà du temps circulaire et de la vie privée de Karénine. En ce sens, ces pages rejoignent celles qui terminaient *la Plaisanterie*, quand Ludvik, débarrassé de son désir de vengeance, se joignait au petit orchestre folklorique du village. Elles appartiennent à ce qu'on pourrait appeler, chez Kundera, par opposition à l'ironie «dure», satanique, qui caractérisait par exemple *la Vie est ailleurs* et dont on trouvera une nouvelle manifestation encore plus fougueuse dans l'avant-dernière partie de *l'Insoutenable légèreté de l'être*, ces pages, dis-je, appartiennent au cycle de l'ironie *douce*, non moins dévastatrice que l'autre (peut-être même plus entière, plus radicale encore par sa portée), mais qui offre néanmoins une image, ou en tous cas une approche de ce qui pourrait peut-être se nommer: le «bonheur».

Se pourrait-il que la seule paix ne se rencontre qu'une fois tout dévasté, quand Karénine est devenu le nom d'un chien, et Méphisto celui d'un cochon?