

L'Ignorance, polyphonie de l'exil,
ou Milan Kundera contre le « prêt-à-penser »

Polyphony of exile in *Ignorance* by Milan Kundera

Guillaume ROUSSEAU

PRAG Lettres et Docteur en Littérature française du XX^e siècle
ALTER, équipe 3, Université de Pau et des Pays de l'Adour, France

Abstract

This article focuses on the existential problematic of exile in Milan Kundera's *Ignorance*, published in 2000. As usual, Kundera offers a polyphonic novel where the characters are considered as « experimental egos ». We follow the trajectories of two Czechoslovak political emigrants who return home after the collapse of the communist regime. From a polyphonic perspective, we study two discourses of exile : the first, historical discourse, reduces the emigrant to suffering ; the second, poetic discourse inspired by *The Odyssey*, considers the exile from the point of view of nostalgia.

Si, pour Milan Kundera, l'émigration est une « question arithmétique » (Kundera, 1993, 810), nous pouvons commencer par rappeler quelques dates : né en 1929 à Brno en Tchécoslovaquie, l'auteur, qui se voit interdit de publication suite à l'invasion russe de 1968, émigre en France en 1975, il est déchu de la nationalité tchèque en 1979 et obtient en 1981 la nationalité française. Quatorze ans après son arrivée en France, la Tchécoslovaquie se libère de la tutelle russe mais Kundera ne reviendra jamais dans son pays natal :

« En novembre 1989, lors de la fin de l'occupation de la Tchécoslovaquie, le sentiment d'une immense joie m'a inondé – mais aussi de la mélancolie : pour moi, ce changement arrivait trop tard ; trop tard pour que je puisse – et pour que je veuille – encore une fois renverser ma vie, encore une fois changer de chez-moi. » (Kundera, 1196)

Cet exil sans retour s'inscrit au cœur même de son « œuvre ». Entre 1985 et 1987, Kundera entreprend de réviser les traductions françaises de ses romans et nouvelles tchèques et leur confère la même « valeur d'authenticité » que les originaux. Un cap sera encore passé avec *La Lenteur* (1995) puisque désormais son œuvre romanesque s'écrira exclusivement dans la langue de Molière.

Si, à partir de ce moment-charnière, Kundera peut être considéré comme un « écrivain français »¹, il n'en a pas fini avec la problématique de l'exil qui le hante. *L'Ignorance*, publié en 2000, pourrait bien être le roman « le plus secrètement autobiographique » (Scarpetta, 34) de l'auteur. Il y interroge, par le biais de la fiction, la signification de la trajectoire de l'exilé depuis son départ jusqu'à son impossible retour.

Conçu comme une fugue², *L'Ignorance* envisage l'exil sous l'angle de la polyphonie³. S'opposant à la tradition romanesque du héros unique, Kundera fait le choix de dédoubler la figure de l'exilé. Ses personnages, Irena et Josef, chacun avec leur voix propre, seront des « ego expérimentaux » (Kundera, 1986, 732) lui permettant de sonder en profondeur le grand thème existentiel de l'exil. Le dialogisme de ce roman fait également entendre les voix des personnages secondaires qui ont tous un avis (bien tranché) sur l'exil et poussent les deux héros à revenir au pays, contre leur volonté même.

L'objectif de cet article sera de mettre au jour les *discours* de l'exil qui hantent les voix des personnages. Nous pouvons ainsi distinguer deux grands discours qui coexistent dans la fiction : un « discours historique » qui envisage l'exil à partir de la question de l'émigration politique et un « discours poétique » qui prend la question de l'exil sous l'angle des sentiments que peut ressentir l'exilé. Malgré la différence d'approche, ces deux discours se rejoignent par le fait qu'ils présentent, de façon normative, l'exil comme une « malédiction » (Ricard, 227) devant être dépassée. Dans cette perspective, le retour de l'exilé n'est pas une option, il est nécessaire et même vital. Tout l'enjeu du roman de Kundera sera finalement de lutter contre cette idée reçue venant du « prêt-à-penser » des discours historique et poétique.

Nous essaierons ainsi de montrer comment se constituent ces discours puissants dans *L'Ignorance* mais aussi comment, par le biais de l'ironie romanesque, Kundera entend les désamorcer.

Dans un premier temps, nous expliquerons en quoi le discours historique, construit autour de la figure de l'Émigré, doit être lu comme une fiction trompeuse, volontiers moralisatrice, qui déshumanise l'exilé. Nous verrons ensuite que le discours poétique de la nostalgie, qui s'élabore

¹ Voir l'article de Guy Scarpetta, « Milan Kundera, écrivain français ? ». Les références complètes sont données en bibliographie.

² Sur cette question, consulter l'article de Massimo Rizzante, « L'Art de la fugue romanesque. Sur *L'Ignorance* de Milan Kundera ».

³ Kundera définit la notion de « polyphonie romanesque » dans son « Entretien sur l'art de la composition » (Kundera, 1986, 685 *sq.*).

à partir du souvenir latent de l'*Odyssée* d'Homère, est l'expression d'une illusion lyrique que Kundera s'attache à démystifier.

1. Le discours historique : fiction trompeuse et moralisatrice

Dans *L'Ignorance*, l'exil se confond avec la question de l'émigration politique¹. À ce titre, il peut être traité comme une vérité historique. Kundera a soin de montrer la place de l'Histoire dans les destinées humaines. Caractérisée par des « forces implacables » (471)², elle s'égrène à travers une série de dates qui sont autant de faits irréfutables. Dès le chapitre 3, l'auteur-narrateur³ évoque les « profondes entailles » (464) de l'Histoire européenne marquée par trois guerres successives puis se focalise sur l'histoire mouvementée du peuple tchèque qu'il résume en trois périodes de vingt ans :

« En 1918, après plusieurs siècles, ils obtinrent leur État indépendant et, en 1938, le perdirent. / En 1948, importée de Moscou, la révolution communiste inaugura par la Terreur la deuxième vingtenne, qui se termina en 1968 quand les Russes, furieux de voir son insolente émancipation, envahirent le pays avec un demi-million de soldats. / Le pouvoir d'occupation s'installa de tout son poids à l'automne 1969 et s'en alla, sans que personne ne s'y attende, à l'automne 1989. » (465)

Le contexte de reprise en main drastique du pays par les Russes en 1968, évoqué ici sur le mode de l'euphémisme, se suffit à lui-même pour expliquer l'exil des Tchèques à cette période. Symboliquement, il s'agit d'une lutte pour la survie face à une Histoire-ogresse : « Ce n'est que dans notre siècle que les dates historiques se sont emparées avec une telle voracité de la vie de tout un chacun. Impossible de comprendre l'existence d'Irena en France sans analyser d'abord des dates » (465). L'Histoire, qui suppose une démarche rationnelle d'« analyse », est pensée comme une clé de lecture de l'existence et serait à même de rendre compte de la trajectoire de l'héroïne.

Pourtant dès le début, l'auteur-narrateur nous propose une lecture de l'Histoire qui ne laisse pas de surprendre. Avant même d'évoquer les faits historiques qui ont marqué la Tchécoslovaquie, il note dans la répétition du chiffre vingt une forme de « beauté mathématique » (465)⁴. La quête de vérité cède la place à l'esthétique. Quand se tisse le récit de l'Histoire, l'objectivité de la raison est vite remplacée par l'émotion.

¹ Ana Paola Coutinho Mendes souligne que Kundera préfère le terme « émigration » à celui d'« exil ». Il lui donne un sens politique et non économique (Coutinho Mendes, 100-101).

² Pour ne pas alourdir le texte, les citations extraites de *L'Ignorance* présentent uniquement la/les page(s) concernée(s).

³ Dans l'œuvre de Kundera, l'instance narrative se confond avec l'auteur par les réflexions théoriques qu'elle propose à son lecteur. Voir à ce sujet l'article de Bertrand Vibert, « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera. ».

⁴ Nous retrouverons également ce chiffre vingt dans le « discours poétique » puisque le retour d'Ulysse à Ithaque intervient vingt ans après son départ.

Kundera montre ainsi que l'Histoire, bien que constituée de faits réels, se lit comme une fiction. Elle devient à ce titre un discours à part entière. Le fait le plus marquant à noter est certainement la transformation des individus en « personnages ». Gustaf, le compagnon d'Irena, lui-même émigré, ne voit en Irena qu'« *une jeune femme qui souffre, bannie de son pays* » (471). L'italique souligne la dimension discursive de l'énoncé qui tourne au cliché¹. Le récit historique est balayé en quelques mots (« *bannie de son pays* ») et se réduit à une image efficace mais délibérément simpliste. Irena s'est vue finalement enfermée dans son personnage d'émigrée comme elle le confie à Josef :

« Les Français, tu sais, ils n'ont pas besoin d'expérience. [...] Quand nous sommes arrivés là-bas, ils n'avaient pas besoin d'autres informations. Ils étaient déjà bien informés que le stalinisme est un mal et que l'émigration est une tragédie. Ils ne s'intéressaient pas à ce que nous pensions, ils s'intéressaient à nous en tant que preuves vivantes de ce qu'ils pensaient, eux. » (544)

On en arrive à une sorte de paradoxe : sous couvert de faire preuve d'empathie, les Français qui accueillent Irena et son premier mari Martin les déshumanisent en faisant de leur souffrance la caractérisation même de leur être. L'exilé-émigré est tout entier création du regard de l'Autre, il cesse d'exister pour lui-même et finit par adhérer à cette fiction collective. Irena en prend conscience à la suite d'une visite de sa mère à Paris quelques années avant 1989, à un moment où le pouvoir central se relâche :

« Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains ? » (471)

Irena a donc *lu* son existence comme le voulait la *doxa*. Insistons sur le fait qu'une telle fiction est de piètre qualité, il s'agit d'un simple « mode d'emploi », autrement dit d'un « prêt-à-penser » stéréotypé (le stalinisme est un mal DONC l'émigration est une tragédie, un malheur).

Kundera s'amuse d'ailleurs à montrer la fragilité de ce discours historique qui, par sa nature politique, est ambivalent et même réversible. Lorsque l'auteur-narrateur présente la figure de l'Émigré, il évoque sa naissance avec la Révolution française et les aristocrates qui fuient la France. Voit-on pour autant en eux des incarnations de la souffrance ? Loin s'en faut. Dans une parenthèse décisive, l'auteur-narrateur représente le personnage de l'Émigré comme un Janus

¹ Au-delà de la figure de l'émigré politique, tout exilé peut être réifié par le cliché. Gustaf, qui s'est exilé de Suède, est présenté comme « *un sympathique Scandinave très cosmopolite qui a déjà oublié où il est né* » (471-472), il est l'incarnation du « capitaliste conquérant » (Badia, 69).

bifrons : « (le Grand Traître ou le Grand Souffrant, comme on veut) » (474). Tout se passe comme si l'on ne pouvait pas réellement choisir entre ces deux images antithétiques.

On pourrait s'en sortir en disant que les exilés tchèques sont nécessairement des victimes : ils ne sont des traîtres qu'aux yeux d'un État communiste indéfendable sur le plan moral. Cependant, Kundera sème le doute dans sa fiction en montrant que l'émigré peut aussi perçu comme un traître par ses proches restés au pays. L'histoire de Josef et de son frère est très éclairante de ce point de vue. Le frère qui a dû renier ses convictions et adhérer au parti communiste pour parvenir, tant bien que mal, à devenir chirurgien dans son pays voit d'un mauvais œil la trajectoire de Josef qui a pu faire ses études de vétérinaire sans aucune difficulté. L'émigration qui a suivi est en quelque sorte impossible à justifier ; du point de vue du frère, Josef n'est autre qu'un « déserteur » (493), un traître donc. La conclusion du chapitre ne fait d'ailleurs qu'accréditer cette thèse : « il [*Josef*] avait décidé de quitter le pays. Ce n'est pas qu'il n'aurait pu y vivre. Il aurait pu soigner ici des vaches en toute tranquillité. Mais il était seul, divorcé, sans enfants, libre. Il s'était dit qu'il n'avait qu'une seule vie et qu'il voulait la vivre ailleurs » (493-494). L'Histoire ne détermine pas tout, le choix de l'exil peut aussi être purement égoïste. Kundera bat en brèche le patriotisme¹, qui participe également du discours historique (l'exilé, Grand Souffrant, souffre avant tout pour son pays). Josef s'accommode du discours historique pour justifier ses raisons inavouables, à savoir la volonté de rompre avec son passé qu'il exècre :

« Selon ce qu'il veut faire croire aux autres et à lui-même, il a quitté son pays parce qu'il ne pouvait supporter de le voir asservi et humilié. Ce qu'il dit est vrai, n'empêche que la plupart des Tchèques se sentaient comme lui, asservis et humiliés, et toutefois ils n'ont pas couru à l'étranger. Ils sont restés dans leur pays, parce qu'ils s'aimaient eux-mêmes et parce qu'ils s'aimaient avec leur vie qui était inséparable du lieu où ils la vivaient. » (497)

Le narrateur semble ici insinuer que *courir à l'étranger* pourrait être bien une solution de facilité : on fuit son pays comme on fuit son passé. Finalement, le vrai patriote est celui qui reste au pays pour résister².

La trajectoire existentielle d'Irena se prête, à son tour, à une lecture désengageante quant au rôle de l'Histoire. Elle convient elle aussi du fait qu'elle aurait pu rester au pays. Son choix n'a pas été dicté par l'amour de la patrie ou sa propre sécurité, elle se sacrifie pour son mari : « J'ai émigré parce que la police secrète ne laissait pas Martin en paix. Lui, il ne pouvait plus vivre

¹ La cause patriotique est aussi tournée en dérision avec l'apologue du poète islandais Jonas Hallgrímsson et du boucher danois raconté au chapitre 31 de *L'Ignorance* (Boyer-Weinmann, 117-120).

² Voir à ce sujet la discussion du chapitre 41 entre Josef et son ami communiste N., tout particulièrement la fin du chapitre.

ici. Mais moi, si. J'ai été solidaire de mon mari et je ne le regrette pas. N'empêche que mon émigration n'a pas été mon affaire, ma décision, ma liberté, mon destin. » (542). Comme le montre l'usage répété du déterminant possessif, il y a ici rupture entre le « moi » d'Irena et sa vie d'émigrée. On comprend dès lors qu'elle ne se reconnaisse pas dans la figure de la victime de l'Histoire. Ainsi, le discours historique, tout entier focalisé sur l'image du Grand Souffrant, laisse de côté les raisons intimes, d'ordre existentiel, qui animent les émigrés et qui rendent la question de l'exil d'autant plus complexe.

Tenant pour évidentes les motivations politiques de l'émigration, le discours historique va jusqu'au bout de sa logique et décrète l'impérieuse nécessité du retour au moment où le régime oppressif s'écroule. L'émigré est sommé de rentrer au pays et au plus vite ! De tels propos viennent tout aussi bien des Tchèques restés au pays que des proches des émigrés dans le pays-hôte. Une amie d'Irena qu'elle revoit lors de son retour lui avait ainsi écrit : « il est grand temps, grand temps que tu reviennes ! » (480). De son côté, Josef est hanté par le souvenir de sa femme décédée, une Danoise, qui lui disait : « “Ne pas y aller, ce serait de ta part anormal, injustifiable, ce serait même moche” » (529 et, avec une variante temporelle, 495). Comme on peut le voir avec les deux exemples cités, le discours historique de l'émigration porte en lui une morale normative, pouvant très vite devenir hostile¹.

Cette morale ne s'appuie sur aucun fondement et s'affirme uniquement dans la toute-puissance de la répétition. Le discours tourne à vide : aucune raison n'est donnée quant au caractère anormal du refus de rentrer. La femme de Josef accumule les qualificatifs valant condamnation jusqu'à tomber dans l'absurde avec l'adjectif « moche », où l'on ne sait plus très bien si l'enjeu de la question est moral ou esthétique².

Finalement, le discours historique ne repose que sur l'illusion d'une parole performative qui entend faire agir l'émigré. Celui-ci se trouve alors projeté dans la grande Histoire en marche vers la victoire. Le discours historique se nourrit alors des fantasmes de la Grande Révolution – comme en témoigne l'exemple de Sylvie : « Mon Dieu, Irena, ce qui se passe chez vous est tellement fascinant ! [...] C'est la révolution » (461). L'amie parisienne, qui s'émeut naïvement

¹ On peut évoquer ici l'*incipit* du roman où Sylvie chasse symboliquement son amie de France, la pousse à retourner, bien malgré elle, dans son pays : « Qu'est-ce que tu fais encore ici ! » (461). Sur cette question, nous renvoyons à l'article « *L'Ignorance* de Milan Kundera : Pour en finir avec le Grand Retour odysseén » de Liana Pshevorska qui, à la suite de Derrida, montre comment l'hospitalité peut s'accompagner d'une forme d'hostilité.

² Pour ce mot familier, le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales distingue deux sens principaux. Pour le premier sens, « l'appréciation est à dominance esthétique, en référence à l'idée du beau », pour le deuxième « l'appréciation est à dominance morale, en référence à l'idée du bien » (voir <https://www.cnrtl.fr/definition/moche>).

de la « coïncidence pleine de sens » (474) des deux révolutions de 89, imagine déjà Prague sous les « barricades » (545). Ironiquement, elle se trompe à double titre puisqu'il n'y a pas plus de barricades en 1989 qu'en 1789.

Ainsi, au terme de cette première partie, on aura compris que Kundera nous invite à considérer avec méfiance la « sensibilité compatissante » et le « moralisme larmoyant » (Kundera, 2009, 1131) du discours historique de l'émigré comme Grand Souffrant. Il y a là une forme de violence à l'encontre de l'exilé à qui on refuse de reconnaître « le caractère concret de [s]a vie » (Kundera, 2009, 1131) et le fait que l'exil ait pu constituer aussi une libération personnelle¹. L'émigré politique, selon le discours historique, ne fait qu'un avec l'Histoire, il doit vivre son émigration comme la simple attente de son retour triomphal, de son Grand Retour. C'est là que le discours historique et le discours poétique se rejoignent.

2. Le discours poétique : mystification de la littérature

De même que le discours historique se fondait en premier lieu sur les événements et les dates ; de même le discours poétique prend sa source de manière privilégiée dans les « vieilles lectures » (462) et, s'agissant de l'exil, dans celle de l'*Odyssée* d'Homère.

Kundera ne choisit pas cet intertexte au hasard. Il convoque une œuvre aux accents poétiques puissants qui est au fondement du monde culturel occidental. Comme l'auteur-narrateur le rappelle, « c'est à l'aube de l'antique culture grecque qu'est née l'*Odyssée*, l'épopée fondatrice de la nostalgie » (463). Depuis ce haut lieu de civilisation qu'est l'Antiquité grecque, l'*Odyssée* fait figure d'autorité et la vérité immanente propre au mythe qu'elle met en scène a su traverser le temps et venir jusqu'à nous. C'est là l'une des qualités qu'Italo Calvino reconnaît aux livres qu'on appelle les « classiques » : « Les classiques sont des livres qui exercent une influence particulière aussi bien en s'imposant comme inoubliables qu'en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif ou individuel » (Calvino, 8). À n'en pas douter, un personnage comme Irena est particulièrement sensible à la puissance inconsciente d'une œuvre comme l'*Odyssée*, elle que l'on voit « envoûtée par des images qui soudain émergent [...] de sa propre mémoire et de celle peut-être de ses ancêtres » (462). Elle finit alors par faire ressurgir l'image d'« Ulysse qui revoit son île après des années d'errance » (462).

De l'*Odyssée*, le discours poétique de l'exil ne conserve que la dernière partie du récit, à savoir les retrouvailles d'Ulysse avec sa terre natale. L'auteur-narrateur fait à nouveau le récit

¹ De même que Josef rompt avec son passé de « morveux » (502), de même Irena, grâce à son exil, va se libérer de la tutelle d'une mère narcissique.

de l'arrivée du héros qui redécouvre son île après vingt ans et met l'accent sur l'émotion profonde ressentie à ce moment :

« Athéna écarta la brume de ses yeux puis ce fut l'ivresse ; l'ivresse du Grand Retour ; l'extase du connu ; la musique qui fit vibrer l'air entre la terre et le ciel : il vit la rade qu'il connaissait depuis son enfance, la montagne qui la surplombait, et il caressa le vieil olivier pour s'assurer qu'il était resté tel qu'il était vingt ans plus tôt. » (464)

Le discours poétique exalte le sentiment, amplifie ce qui était simplement en germe dans le texte-source. Dans ce résumé du chant XIII de l'*Odyssée* (qui suppose logiquement un effort de contraction), Kundera développe avec force lyrisme la « grande magie du retour » (462). On comparera le texte de *L'Ignorance* ci-dessus avec l'original : « Pallas alors chassa la nue, et la terre apparut. / Ulysse l'endurant se sentit plein de joie / à la vue de son île et baisa la terre du blé » (Homère, 243). Ulysse, « plein de joie », connaît chez Kundera une « ivresse » qui mène jusqu'à « l'extase ». La mention de l'*olivier caressé* dans *L'Ignorance* est particulièrement frappante, elle condense en une seule image l'olivier, symbole d'enracinement d'Ulysse dans la terre d'Ithaque¹, et le souvenir du chien d'Ulysse, Argos, symbole de fidélité par-delà le temps, dont il sera question bien plus tard dans le récit homérique². En somme, du point de vue de l'auteur-narrateur, « Homère glorifia la nostalgie par une couronne de laurier » (464). Les textes littéraires ont cette capacité à sublimer voire sacraliser les sentiments³. Dès lors, il ne sera plus possible de penser à l'exil sans évoquer la nostalgie⁴ et le retour salvateur.

Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un choix de lecture qui, de ce fait, écarte d'autres possibles de l'œuvre. Si l'*Odyssée* se définit comme « épopée fondatrice de la nostalgie » (463), elle peut aussi être lue, notamment dans sa partie centrale (lorsqu'Ulysse raconte son histoire chez les Phéaciens), comme une préfiguration du roman d'aventures. Deux paradigmes structurent ainsi l'histoire d'Ulysse dans l'*Odyssée* mais l'un écrase l'autre : « À l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préféra l'apothéose du connu (le retour) » (463). La lecture de Vladimir Jankélévitch, qui refuse de voir en Ulysse un véritable aventurier, s'est imposée⁵. Kundera ne viendra pas contester frontalement cette lecture de référence mais, partant

¹ L'olivier est bien présent dans la scène où Ulysse redécouvre Ithaque. Athéna le lui montre mais c'est avant de lui dessiller les yeux (chant XIII, v. 346).

² Pour ne pas se faire massacrer par les Prétendants, Ulysse revient à Ithaque sous les traits d'un mendiant. Argos est le premier être à reconnaître Ulysse et en meurt, foudroyé par l'émotion. L'épisode est raconté au Chant XVII (v. 291 sq.)

³ Ainsi en est-il également du quatrain du poète tchèque Jan Skacel dans lequel le poète, face aux événements historiques, entend se murer pour trois cents ans dans une maison de tristesse (466).

⁴ Kundera note dans *Les Testaments trahis* que cette place privilégiée qu'occupe la nostalgie dans la problématique existentielle de l'exil occulte d'autres aspects tout aussi importants : « on pense toujours à la douleur de la nostalgie ; mais ce qui est pire, c'est la douleur de l'aliénation » (Kundera, 1993, 811).

⁵ Jankélévitch écrit par exemple : « Ulysse ne désire qu'une seule chose : rentrer à la maison, retrouver son épouse fidèle, sa Pénélope, et sa maison d'Ithaque, et la fumée de son petit village. [...] Tenté par les délices de la flânerie

du héros lui-même, il propose de redéfinir le centre de gravité de l'œuvre : « Pendant vingt ans il n'avait pensé qu'à son retour. Mais une fois rentré, il comprit, étonné, que sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance » (477). L'errance loin de chez soi a aussi ses bons côtés. Non seulement Ulysse a pu goûter les frissons de l'aventure mais il a également connu la « *dolce vita* » (463) chez Calypso. De même Josef et Irena se sont épanouis loin de leur terre natale. Cependant, cela, le discours poétique n'en tient pas compte, la nostalgie est un sentiment hégémonique : l'exil n'est que souffrance, je souffre de me sentir loin de chez moi et je dois y revenir.

Maintenant que nous avons éclairé le parti-pris de lecture que suppose le discours poétique de l'exil, nous pouvons revenir plus en détails sur ce qu'il faut entendre par l'expression « grande magie du retour » (462). Magique, le retour l'est d'abord – on l'a vu – par les sentiments qu'il est censé provoquer. Mais il l'est également parce qu'il présuppose qu'il est possible de retrouver intact le passé dans le moment présent. Cette « magie du retour », c'est donc l'heureux miracle d'un temps qu'on pensait définitivement perdu et qui ressuscite. Il s'agit finalement de renouer un fil rompu entre passé et présent – ce dont rend compte l'*Odyssee* aussi bien à travers la redécouverte des paysages d'Ithaque qu'à travers les scènes de reconnaissance qui vont émailler la dernière partie du récit.

La remise en cause de l'illusion lyrique du discours poétique par Kundera devra donc s'attaquer à ces deux aspects. D'abord, concernant le paysage, l'auteur-narrateur considère volontiers l'*Odyssee* comme un texte anachronique ne pouvant s'appliquer à l'époque présente caractérisée par l'accélération du temps et ses effets dévastateurs :

« Le gigantesque balai invisible qui transforme, défigure, efface des paysages est au travail depuis des millénaires, mais ses mouvements, jadis lents, à peine perceptibles, se sont tellement accélérés que je me demande : l'*Odyssee*, aujourd'hui, serait-elle concevable ? L'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque ? Le matin, quand il se réveilla sur la rive d'Ithaque, Ulysse aurait-il pu entendre en extase la musique du Grand Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait rien pu reconnaître autour de lui ? » (487)

La contre-fiction qu'élabore Kundera à propos d'Ulysse est précisément l'expérience que vit Irena lorsqu'elle revient dans la Prague du centre-ville, capitaliste à souhait¹ et qui peut se résumer dans l'absurde t-shirt « Kafka was born in Prague » (510), symbole d'un passé frelaté. Tout se passe comme si Kundera corrigeait l'*Odyssee* par « Le Cygne » de Baudelaire qui joue

et de l'école buissonnière, Ulysse est pourtant un homme raisonnable qui ne pense qu'à se retrouver "at home" et, pour réintégrer ses foyers, va au plus court. L'*Odyssee* ne fut-elle pas, dans les Mystères et pour le néo-platonisme, l'allégorie du grand *Nostos* qui est le retour de l'âme exilée dans sa patrie céleste ? » (Jankélévitch, 33). On retrouve finalement un trait définitoire des « classiques » : « Les classiques sont des livres qui, quand ils nous parviennent, portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre » (Calvino, 9)

¹ Sur la transformation de Prague, voir le chapitre 26.

le rôle d'intertexte-fantôme. Dans ce grand poème de l'exil, dédié à Victor Hugo, l'ultime avatar de la figure de l'exilé est celui qui ne reconnaît plus sa ville, tel le poète dans le Paris transformé par Haussmann : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ». Cependant, à la différence de ce qu'écrit Baudelaire sur Paris, la Prague d'antan n'a pas totalement disparu et Irena peut encore se bercer d'illusions¹. Finalement, c'est surtout avec les êtres qu'il est le plus difficile de renouer le fil du passé.

La scène la plus emblématique de ce point de vue est celle où Irena retrouve ses amies d'enfance dans un restaurant². L'enjeu n'est autre que de « regagner leur amitié » (477). Mais tout ne se passe pas comme prévu pour Irena. Alors qu'elle cherche à leur raconter ce qu'elle a vécu en France, ses amies semblent uniquement tournées vers le passé et ne cessent de la questionner à ce sujet : « D'abord, par leur désintérêt total envers ce qu'elle a vécu à l'étranger, elles l'ont amputée d'une vingtaine d'années de vie. Maintenant, par cet interrogatoire, elles essaient de recoudre son passé ancien et sa vie présente » (481). L'image de la couture prend un double sens. Elle nous renvoie d'abord au monde de l'épopée et rappelle la figure du rhapsode qui, dans l'Antiquité, coud les épisodes du poème épique. Cependant, si l'on tient compte de l'image de l'amputation dans la phrase précédente, recoudre le passé et le présent cesse d'être un heureux effet de composition, il s'agit d'un acte chirurgical qui répare une béance³. Cela dit bien la difficulté de la reconnaissance de l'exilé. Si, en revenant dans son pays, il veut renouer avec son passé, il ne peut le faire qu'à la condition d'effacer toute sa vie à l'étranger. En se présentant à ces retrouvailles avec une caisse de Bordeaux, Irena entendait non pas se faire reconnaître mais faire reconnaître sa différence. Délaissant le vin pour la bière, les amies – à l'exception de Milada – laissent Irena dans la solitude de l'exilée. De même Josef ne retrouvera la complicité avec son ami N. qu'à la condition de laisser de côté tout ce qui s'est passé pendant les vingt dernières années⁴.

Le discours poétique, cependant, ne se limite pas à cette idéalisation du « Grand Retour ». Il agrège d'autres schèmes mythiques, à partir desquels il tire sa toute-puissance. Lorsqu'Irena songe au Grand Retour, ce n'est pas seulement l'image d'Ulysse de retour sur sa terre qui ressurgit, c'est aussi par exemple l'image de « l'homme qui revient vers sa bien-aimée à laquelle le sort féroce l'a jadis arraché » (462). L'illusion lyrique conjugue ainsi l'ivresse du

¹ Voir le chapitre 37.

² Pour une lecture plus approfondie de cet épisode, voir l'article de Liana Pshervorska, « *L'Ignorance* de Milan Kundera : Pour en finir avec le Grand Retour odysseéen ».

³ L'image de l'amputation reviendra à deux reprises dans le chapitre 44 (544) où Irena raconte à Josef ses retrouvailles ratées avec ses amies pragoises.

⁴ Voir le changement s'opérant entre les chapitres 41 et 42.

grand retour avec le mythe du grand amour. Là encore, l'*Odyssée* sert de modèle. Les retrouvailles d'Ulysse avec Pénélope, qui l'a attendu pendant vingt ans et a dû ruser avec les prétendants, constituent l'un des points d'orgue du récit antique. La reconnaissance d'Ulysse par Pénélope suppose la connaissance partagée de l'histoire ô combien symbolique du lit conjugal, construit à partir d'un pied d'olivier, enraciné dans la terre d'Ithaque.

Irena, bercée par l'illusion lyrique du couple séparé par le sort qui se retrouve vingt ans après, espère vivre avec Josef l'histoire d'Ulysse et Pénélope. L'héroïne de *L'Ignorance* a vécu cette histoire d'amour manquée dans la nostalgie : « Jamais elle n'avait oublié leur rencontre lointaine. [...] Leur histoire d'amour s'était interrompue avant d'avoir pu commencer. Elle en garda du regret, une plaie jamais guérie » (483-484). Au-delà de l'émigration dans un autre pays, l'exil pour Irena est également amoureux, là est sa Grande Souffrance¹. Aussi lorsqu'elle retrouve Josef par un heureux hasard (comprenez, pour Irena, grâce au destin), elle s'imagine pouvoir reprendre le fil interrompu de leur histoire et donner une nouvelle direction à sa vie. Kundera va alors réécrire l'*Odyssée* du couple à sa manière, c'est-à-dire désillusionnée.

Pour définitivement se libérer du discours poétique, il faut l'attaquer à la source et ruiner le texte sublime de l'épopée homérique. Kundera change d'abord le signe de reconnaissance du couple. En lieu et place du lit, symbiose des deux amants, l'auteur propose un objet des plus déroutants : un cendrier volé. Certes, leur rencontre a eu lieu dans un bar mais n'était-ce pas, pour un romancier aussi ironique que Kundera, une manière de souligner que l'histoire de Josef et Irena était vouée à partir en fumée ?² Évidemment, Josef ne reconnaîtra pas l'objet (553) !

Kundera s'en prend également, par le biais de son héros, aux retrouvailles idéalisées d'Ulysse et Pénélope. Josef nous propose ainsi une relecture pour le moins étonnante de l'*Odyssée*, qui aurait dû alerter Irena sur le malentendu qui les sépare :

- « Elle y a aperçu un livre en danois : l'*Odyssée*.
 Moi aussi, j'ai pensé à Ulysse, dit-elle à Josef qui revient. [...] Lui au moins était heureux de revenir.
 - Ce n'est pas sûr. Il a vu que ses compatriotes l'avaient trahi et il en a tué beaucoup. Je ne crois pas qu'il ait pu être aimé.
 - Pourtant, Pénélope l'aimait.
 - Peut-être.
 - Tu n'en es pas sûr ?
 - J'ai lu et relu le passage de leurs retrouvailles. D'abord, elle ne le reconnaît pas. Ensuite, quand tout est déjà clair pour tout le monde, que les prétendants sont tués, les traîtres punis, elle lui fait toujours subir de nouvelles

¹ François Ricard note que, dans *L'Ignorance*, l'expérience de l'exil ne se réduit pas à une problématique historique. Elle concerne finalement tous les aspects de l'existence (Ricard, 229 sq.).

² Dans son article, Liana Pshevska donne d'autres éléments de comparaison entre le lit et le cendrier : permanence de l'enracinement vs mobilité... (Pshevska, 10).

épreuves pour être sûre que c'est vraiment lui. Ou plutôt pour retarder le moment où ils se retrouveront au lit » (548-549)

Subrepticement, dans cette discussion, Josef pervertit la lecture de l'*Odyssée* qui est à la base du discours poétique amoureux d'Irena. Il instaure le doute en passant du plan des faits énoncés à celui de la psychologie. Le mensonge que raconte Pénélope au sujet du lit est bien une nouvelle épreuve (après celle de l'arc) qu'elle inflige à Ulysse. Mais, quant à connaître la signification de cette épreuve – prudence ou peur ? –, on entre dans le territoire des hypothèses. Aussi y a-t-il lieu de se demander si deux êtres qui se retrouvent après vingt ans sont nécessairement en phase l'un avec l'autre.

Les trajectoires d'Irena et Josef semblent parfaitement se répondre :

« Après quelques phrases, elle l'interrompt : « Alors, comment te plais-tu ici ? Tu voudrais rester ?
- Non », dit-il ; puis il demande à son tour : « Et toi ? Qu'est-ce qui te retient ici, toi ?
- Rien. »

La réponse est si tranchante et ressemble tellement à la sienne qu'ils éclatent de rire tous les deux. Leur entente est ainsi scellée. » (543)

Mais Kundera, cruel, ne rapproche les personnages que pour mieux les éloigner. Dès le début, leurs retrouvailles étaient vouées à l'échec. Alors qu'Irena idéalise son Ulysse-Josef qu'elle n'a jamais oublié, Josef, quant à lui, ne l'a même pas reconnue ! Lorsqu'Irena, après une nuit d'amour torride, s'en rend compte, elle déchanté : « Elle a tout compris : ce n'est pas seulement qu'il a oublié leur rencontre dans le bar, la vérité est pire : il ne sait pas qui elle est ! il ne la connaît pas ! » (553). Dans le monde de Kundera, il n'y a plus de place pour la reconnaissance qui recoud présent et passé. L'auteur-narrateur avait défini la nostalgie, en passant par l'espagnol, comme « souffrance de l'ignorance » (463) avec le sens suivant : « Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. » (463). Mais ici, l'ignorance radicale de Josef, sans souffrance et sans objet, rend caduque la nostalgie d'Irena. Kundera n'appelle pas son roman *La Nostalgie*, c'est *L'Ignorance* qui a le dernier mot et qui annihile tout le discours poétique de la nostalgie.

En définitive, la leçon de *L'Ignorance* adressée au lecteur serait de ne pas se laisser aveugler par quelque discours que ce soit concernant l'exil. Non, l'exilé n'est pas toujours un Grand Souffrant. Non, il n'a pas vocation à être *ad vitam aeternam* nostalgique. Et finalement oui, il est en droit de ne pas avoir le désir de revenir.

S'appuyant sur le caractère irréfutable des faits historiques et la séduction des œuvres littéraires, les approches historique et poétique de l'exil ont la prétention de se présenter comme des *discours de vérité*. Cependant, la vérité de l'exil ne peut venir que de l'exilé lui-même, de

ses motivations les plus intimes – qui parfois même peuvent lui échapper. Chaque exilé porte en lui sa propre histoire, « chacun vit son exil à sa façon inimitable » (Kundera, 2009, 1132). Sur une question aussi personnelle, les voix des autres ne devraient pas interférer. Le risque majeur est que l'émigré ne soit plus à l'écoute de ce qui le définit en propre, qu'il se laisse leurrer par ces discours... et qu'il déchanté ensuite – telle Irena.

L'Ignorance se veut exercice de lucidité. La polyphonie de l'exil a aussi ses vertus. De même que Kundera a pu enrichir sa compréhension de l'exil auprès d'autres artistes émigrés comme par exemple Vera Linhartova, de même le lecteur, après avoir lu *L'Ignorance*, ne pourra plus « parler de l'exil comme on en a parlé jusqu'ici » (Kundera, 2009, 1132).

Bibliographie

BADIA Alain, « *L'Ignorance* de Kundera ou l'*Odyssée* chimérique », dans LAURICHESSE Jean-Yves éd., *Intertextualités. Quand les textes voyagent*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'université de Perpignan », 2007.

BOYER-WEINMANN Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, coll. « Écrivains au présent », 2009.

CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996.

COUTINHO MENDES Ana Paola, « L'arithmétique de l'émigration selon Milan Kundera », *Espaces de la francophonie en débat*, actes de colloque du forum APES, 2006, disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/238682681_L%27arithmetique_de_l%27emigration_selon_Milan_Kundera

HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. JACCOTTET Philippe, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2004.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'aventure, le sérieux, l'ennui*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2017.

KUNDERA Milan, *Œuvre*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

- *L'Art du roman* (1986)
- *Les Testaments trahis* (1993)
- *L'Ignorance* (2000)
- *Une Rencontre* (2009)

PSHEVORSKA Liana, « *L'Ignorance* de Milan Kundera : Pour en finir avec le Grand Retour odysseén », *Interfrancophonies*, n° 9, 2018, disponible sur : http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-9/1_IF9_2018_PHSEVORSKAYA.pdf

RICARD François, « Le piège de l'émigration », Postface de KUNDERA Milan, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

RIZZANTE Massimo, « L'Art de la fugue romanesque. Sur *L'Ignorance* de Milan Kundera », *L'Atelier du roman*, n° 33, mars 2003.

SCARPETTA Guy, « Milan Kundera, écrivain français ? », *L'Atelier du roman*, n° 100, mars 2020.

VIBERT Bertrand, « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera. », *Cahiers de narratologie*, 10.2, 2001.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Professeur agrégé de Lettres Modernes, Guillaume Rousseau est l'auteur d'une thèse sur *L'Expérience du Néant dans les œuvres romanesques de Georges Bataille et Raymond Queneau* réalisée sous la direction de M. Jean-François Louette et soutenue en mai 2016 à l'Université Paris-Sorbonne. Il poursuit ses recherches au sein du laboratoire ALTER (Université de Pau et des Pays de l'Adour). Dans ce cadre, il a publié un autre article sur l'œuvre de Milan Kundera intitulé : « La petite musique de Milan Kundera et le motif du quatuor » (*Op. cit.*, n° 18, printemps 2018, « Quatuor, littérature et cinéma », disponible à l'adresse : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/index.php?id=291>). **guillaume.rousseau@univ-pau.fr**