

JIN WAN (Nantes)

**Le tropisme philosophique de Milan Kundera :
Le roman à la recherche de la définition perdue**

**The Philosophical Tropism of Milan Kundera: The Novel in Search of the lost Definition
(Abstract)**

The philosophical tropism of Milan Kundera is manifested in particular by his novels in search of lost definition. The creation and the redefinition of concepts in his novels aiming at elucidating the essence show his ambition to "make philosophy in the way of a novelist". We examine his processes in the invention of concepts and the definition of words, as well as the similarity between his works and phenomenology, particularly Merleau-Ponty's approach. Through the metaphoricity of language and the inseparability between definitions and characters in his novels, Kundera revives a missed rendez-vous between philosophy and novel. The definition of concept is no longer the privilege of philosopher. By the tireless pursuit of defining "the indefinable", Kundera transforms the novel into a place of phenomenological description and a field of thought experimentation, despite his ambiguity about this rapprochement.

Key words: Milan Kundera, concept, definition, phenomenology, Maurice Merleau-Ponty

Partant du constat que la philosophie et la littérature nouent des relations de plus en plus étroites, Maurice Merleau-Ponty s'interroge "pourquoi un écrivain, désormais, a-t-il besoin pour s'exprimer de références philosophiques, politiques et littéraires à la fois ? C'est qu'une nouvelle dimension de recherche s'est ouverte"(Merleau-Ponty,1966,35). Parallèlement, il proclame "la vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de 'profondeur' qu'un traité de philosophie" dans l'avant-propos de *La phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty,1989, XV). En matière d'union entre le roman et la philosophie, Milan Kundera se distingue tant par son écriture de romans de méditation que par sa réflexion sur l'art du roman. Le tropisme philosophique de Milan Kundera se manifeste notamment par ses romans qui se prêtent à la recherche de la définition perdue. La création et la redéfinition de concepts visant à élucider l'essentiel dans ses romans montrent son ambition de "faire de la philosophie à la façon d'un romancier" (Kundera, 2000,570). Nous nous concentrerons sur ses procédés en matière d'invention de concepts et de définition de mots, et aussi sur le rapprochement de son entreprise avec la phénoménologie, notamment avec la démarche merleau-pontienne.

Le tropisme philosophique et la typologie du roman selon Kundera

Kundera élabore son propre "art du roman" en fixant ses propres critères esthétiques, comme un outil d'interprétation de sa création romanesque et aussi comme un essai d'ouverture d'horizon de l'art romanesque. Dans la typologie du roman qu'il établit, notamment celle du roman européen, on constate la priorité qu'il donne à la dimension de la réflexion philosophique. Il admet son ambition de "lier le roman à la philosophie" et exprime également son hésitation devant l'emploi du terme "roman philosophique" dans un entretien de *Lire* en 1984, suite à la publication de *L'insoutenable légèreté de l'être*.

On peut dire grosso modo qu'il existe trois sortes de romans : le roman de narration (Balzac, Dumas), celui de description (Flaubert) et celui de réflexion. Dans ce dernier cas, le narrateur est celui qui pense, qui pose des questions et toute la narration est subordonnée à cette méditation. Le narrateur est invisible chez Flaubert ; ici, vous entendez, en lisant, la voix de quelqu'un. Il s'agit là de *mon ambition de lier le roman à la philosophie*. Mais qu'on me comprenne bien : *je ne veux pas faire de la philosophie à la façon d'un philosophe mais à la façon d'un romancier*. Et je n'aime pas trop le terme de roman philosophique. C'est une expression dangereuse car elle présuppose des thèses, des partis pris, des volontés de démonstration. Je ne veux rien prouver. J'examine seulement les questions. (Kundera, 2000,570)

Lorsque Kundera évoque quatre appels du roman, il entend "l'appel du jeu", "l'appel du rêve", "l'appel de la pensée", "l'appel du temps" (Kundera,1986, 26-27). Pour expliquer cet "appel de la pensée", Kundera s'appuie sur les romans de Musil et de Broch comme modèle de "faire du roman la suprême synthèse intellectuelle" (Kundera,1986, 27).

Dans une autre typologie du roman qu'il fait en parcourant les diverses étapes de son histoire, le réalisme incarné par Balzac lui sert de ligne de démarcation entre "le premier temps" et "le troisième temps". Son panthéon personnel des romanciers comporte "le roman du premier temps" avec Sterne, Cervantès, Rabelais, Diderot et "le roman du troisième temps" avec Joyce, Kafka, Musil, Gombrowicz, Fuentes. Kundera, héritier du "roman du premier temps", s'efforce de promouvoir le roman "du troisième temps" qui correspond à son goût et à son ambition philosophique, car il se range plutôt dans la catégorie "du troisième temps" avec ses écrivains favoris.

Ferdynurke est une de ces œuvres majeures (avec *Les Somnambules*, avec *L'Homme sans qualités*) qui inaugurent, selon moi, le "troisième temps" de l'histoire du roman en faisant ressusciter l'expérience oubliée du roman pré-balzacien et en s'emparant des domaines considérés naguère comme réservés à la philosophie. (Kundera,1993,291)

Ces écrivains que Kundera apprécie, comme Gombrowicz, Broch et Musil, ont le penchant de philosopher avec le roman. Leurs romans, notamment leurs chefs-d'œuvre

précités sont intellectuellement riches et esthétiquement nouveaux, servent de repères de la modernité ou même de la postmodernité dans l'histoire littéraire. Cette passion démesurée de la philosophie se manifeste dans leur œuvre et leur vie. Par exemple, Gombrowicz, auteur de *Ferdydurke*, est resté longtemps dans l'enseignement de la philosophie, il a même publié un livre intitulé *Cours de philosophie en six heures un quart* consacré à Kant, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre, Heidegger (chacun une heure) et Marx (un quart d'heure). Il s'agit d'une reconstruction personnelle de la généalogie de l'existentialisme et d'une interprétation particulière et excentrique de grands penseurs occidentaux. La typologie des romans de Kundera montre son tropisme philosophique, ses efforts pour faire revivre la tradition du festin d'intelligence dans le roman, elle implique également son esthétique du roman et l'influence possible des écrivains qu'il apprécie sur sa création.

Le goût de Kundera pour la philosophie, surtout sa vocation à explorer l'existence humaine et la description phénoménologique de l'expérience confèrent à ses œuvres romanesques un ton analytique mais en langage figuratif vivant, ce qui établit une sorte de phénoménologie du quotidien. Loin d'effleurer superficiellement une palette de sujets, le romancier traite de ses sujets en profondeur sans faire de longues dissertations en langage philosophique. Comment la forme romanesque lui permet-elle d'embrasser ces multiples points d'intérêt de manière surprenante et profonde ? Nous nous concentrerons ici sur sa création et sa redéfinition de concepts qui favorisent sa méditation et en servent de base dans ses romans. Effectivement, les romans de Kundera qui se prêtent à la recherche de la définition perdue constituent un lieu de réflexion sur l'existence.

La définition du concept et l'ambition de réinterpréter le monde

Selon Gilles Deleuze, "la philosophie, plus rigoureusement, est la discipline qui consiste à créer des concepts" (Deleuze, 2005,10). Par contre, Pierre Macherey, en vue de souligner l'importance de l'emploi de la métaphore dans la philosophie littéraire et sa différence d'avec la démarche démonstrative, insiste sur le fait que la philosophie littéraire se marque par être "une pensée sans concepts" (Macherey,2013,384). Certes, il s'agit plutôt de l'absence de concepts philosophiques traditionnelles, puisque les romanciers-penseurs créent aussi de nouveaux concepts et que Kundera a la propension à redéfinir ses mots-clés. La conceptualisation de mots quotidiens et la création de nouveaux concepts deviennent même une des caractéristiques saillantes du roman kundérien.

Selon Kundera, " la trame méditative du roman est soutenue par l'armature de quelques mots abstraits ... Le roman, n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes " (Kundera, 1986, 148). Si les définitions sont fuyantes, c'est parce que les mots sont mal définis, négligés comme un point aveugle ou que les défi-

nitions restent superficielles sans qu'on ne touche ni ne saisisse l'essentiel. La lexicalisation et la définition dans les romans kundériens consistent en un travail de réinterprétation afin de se débarrasser des partis-pris et de briser les préjugés en apportant une nouvelle compréhension. Cette exigence traduit l'ambition philosophique du romancier. L'auteur souligne l'importance des mots thématiques, puisque les efforts pour ériger une idée en concept, celui de synthétiser son essence en termes sérieux, ajoutent du poids à la pensée. De plus, le concept formalisé se dote d'une autorité inébranlable et de la scientificité comme élément du discours de vérité.

En ce qui concerne l'importance des concepts et du néologisme dans l'œuvre romanesque, il convient de mentionner *Le Dictionnaire des idées reçues ou Catalogue des opinions chics* (1913) de Gustave Flaubert, qui regroupe sous forme de dictionnaire des définitions originales et des aphorismes inventés. Ce dictionnaire comporte environ 1000 définitions relatives à des noms communs et à des noms propres. Quelquefois, il se présente en appendice dans le roman inachevé *Bouvard et Pécuchet*. Kundera accorde au *Dictionnaire des idées reçues* une importance plus grande qu'aux idées bouleversantes de Marx ou de Freud. Selon lui, "la bêtise moderne signifie non pas l'ignorance, mais la non-pensée des idées reçues" (Kundera, 1986, 191). La non-pensée des idées reçues est plus dangereuse que l'ignorance, puisqu'elle risque d'écraser la vitalité de la création et l'originalité de la réflexion.

La redéfinition du lexique dans le roman donne, en effet, un prisme qui amène une nouvelle vision du monde et constitue un nouveau point d'appui à la pensée. Derrière chaque entrée, ce sont des anecdotes, des épisodes qui se cristallisent en termes singuliers et qui, à leur tour, constituent le reflet d'une vision du monde particulière. Cette démarche romanesque, notamment la romanisation des concepts, renferme l'idée que la langue reflète une vision du monde, un mode de pensée, et que la forme du dictionnaire est appropriée pour en rendre compte.

La définition du concept est le socle sur lequel la pensée s'élabore, car il sert de point de départ en épistémologie. Au sens strict, la création et la définition de concepts relèvent du travail du philosophe ou du philologue. Pour Platon, la réflexion philosophique est souvent la recherche d'une définition appropriée pour tel ou tel concept. Les philosophes classiques comme Descartes et Kant commencent souvent par définir les termes qu'ils vont utiliser dans leur raisonnement. À l'époque des Lumières, la compilation de *l'Encyclopédie* est une des plus importantes entreprises des philosophes. Conduite par Diderot et d'Alembert, l'édition de *l'Encyclopédie – Le Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1765) a pour objectif de faire l'inventaire des savoirs et de promouvoir l'émancipation intellectuelle. Pourtant, *L'Encyclopédie* est plutôt descriptive et en partie concrète (articles sur des objets), Voltaire fait son *Dictionnaire philosophique* (1766), qui

est l'œuvre d'un encyclopédiste déçu. Sa déception envers le travail de *l'Encyclopédie* réside dans le fait qu'elle est trop chère et volumineuse pour sa vulgarisation et qu'elle risque de se noyer dans les détails sans avoir acquis une forme brève de pensée. C'est pourquoi Voltaire souhaite mettre en œuvre la métaphysique par un roman de l'esprit.

D'après Deleuze, "la philosophie est créatrice ou même révolutionnaire par nature, en tant qu'elle ne cesse de créer de nouveaux concepts" (Deleuze,1990,186). La création de nouveaux concepts signifie l'élargissement épistémologique, puisque le concept est considéré comme "unité minimale de la représentation intellectuelle" (Auroux ,1990, 393). Nommer et définir, à un certain degré, est l'acte de naissance et le billet d'entrée dans le monde épistémologique pour une découverte, c'est également la première étape d'une mise en ordre des choses dans le chaos primitif par le raisonnement. Si Kundera se préoccupe également de cette mission de création du néologisme et d'interprétation des concepts par de nouvelles définitions, c'est parce qu'il a également l'ambition de comprendre le monde par ce travail de définition dans ses romans "philosophiques".

Trois procédés de définition chez Kundera

La définition du concept correspond à une réflexion qui touche à la fois à sa nature et à son origine, souvent elle se distingue de la perception ou de l'imagination. Même si Kundera suit la tradition occidentale du logos en usant du langage conceptuel, la substance de ses définitions est romanesque. Ces concepts jouent non seulement un rôle primordial dans l'argumentation des idées, mais aussi dans l'élaboration de la pensée du roman. En effet, le monde romanesque de Kundera s'établit sur la base de concepts définis par lui-même pour élaborer sa réflexion. Résumons quels sont les moyens employés dans les œuvres de Kundera afin de comprendre comment les concepts s'intègrent dans le roman sans paraître intrus. Pour cela, faisons d'abord un petit bilan de ses méthodes pour définir les concepts qu'il emploie. En premier lieu, la pratique qu'il emploie couramment consiste à retracer l'origine étymologique et à faire la comparaison entre plusieurs langues pour saisir les multiples facettes sémantiques du lexique, en prenant en compte l'évolution et la diversité culturelle. En deuxième lieu, les concepts se définissent comme le « code existentiel¹ » (Kundera,1986,42) de ses personnages romanesques, ce sont des mots-clés dont la signification représente la particularité de la vision du monde du personnage, par conséquent,

¹ Ici, « code existentiel » est un terme particulier à Kundera pour indiquer sa façon non psychologique de saisir le moi. « Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son *code existentiel*. » Milan Kundera, *L'Art du roman*, p.42.

ces concepts sont fortement teintés de personnalité. En troisième lieu, le romancier se concentre sur des mots-couples (synonymes ou antonymes), dans le but d'éclairer les nuances ou les divergences sémantiques entre les mots. Par l'analyse de l'antinomie des mots-couples, nous saisissons mieux l'essentiel sémantique.

La quête étymologique, le comparatisme inter-linguistique et le néologisme

En vue d'étudier comment chercher la définition cachée ou perdue à travers les langues, nous distinguons trois pratiques de Kundera qui s'inscrivent dans la première catégorie de notre bilan, à savoir, la quête étymologique, le comparatisme inter-linguistique pour préciser les sémantiques du concept et le néologisme pour en forger de nouveaux. Le langage est à la fois un moyen épistémologique et un outil de pensée, avec lequel le romancier effectue une vraie réflexion transfrontière et transculturelle. Le comparatisme du lexique entre plusieurs langues est la pratique courante de Kundera en vue de découvrir l'essence du mot-clé. La première catégorie de concepts est définie à l'aide du retour vers la source étymologique, et la définition est déduite à travers l'historique et la comparaison sémantique. La source étymologique, comme point de départ de l'évolution sémantique, souvent oubliée et négligée, renferme le sens originel du mot : c'est pourquoi on remonte aux sources étymologiques afin de retrouver l'essence sémantique de mot.

Bien que l'étymologie ne livre pas la "vérité" du sens d'un mot, elle permet de connaître l'origine d'une évolution sémantique, qui peut éclairer les divers sens d'un mot. Cette remontée de la trace étymologique consiste donc à fournir une explication originelle qui révèle un fonctionnement de la réflexion philosophique à l'intérieur du roman, et ce fonctionnement s'inscrit dans une tradition jugée inadéquate selon les standards philosophiques ou scientifiques. Dans la pratique scientifique de la conception, on a "des concepts classificatoires qui situent les objets auxquels ils s'appliquent dans des classes déterminées" et aussi "des concepts comparatifs qui situent un objet par rapport à un autre relativement à une certaine propriété" (Jean Ladrière, 1990, 395). Ces deux pratiques visent à résumer les caractéristiques définitoires des notions de manière exhaustive, pour devenir une entrée dans un dictionnaire ou dans une encyclopédie. Force est de constater que la définition chez Kundera, à la différence de ces deux pratiques, c'est plutôt une définition qui touche à l'essentiel du concept et qui dévoile la vérité existentielle à partir des constats de situations, de métaphores et des épisodes révélateurs. Autrement dit, il ne s'agit pas d'une définition scientifique pour expliquer ce que c'est, mais d'une définition parfois "révolutionnaire" consistant à donner une nouvelle vision, à imaginer le monde autrement et à découvrir la facette cachée de la chose.

Le comparatisme du lexique avec ses nuances sémantiques permet d'avoir de nouvelles visions, puisque l'habitude esthétique et le mode de pensée se distinguent selon les différentes cultures. Cette comparaison entre les termes multilinguistiques permet d'obtenir une vision plus vaste et plus complète dans le champ sémantique. Ici, l'influence de la méthode de Nietzsche est patente sur la démarche de Kundera. De formation philologique, Nietzsche pose la question "quelles indications la linguistique, et notamment la science de l'étymologie, nous fournit-elle pour l'histoire de l'évolution des concepts moraux ? " (Nietzsche, 1971,56) Il emploiera la méthode généalogique pour analyser l'essentiel de "bon" du point de vue étymologique dans *La généalogie de la morale*.

Ce qui m'a indiqué la vraie méthode, c'est la question de savoir ce qu'on à signifier au juste, du point de vue étymologique, les expressions du bon dans les diverses langues : J'ai trouvé qu'ils renvoient tous à la même *transformation des concepts*. (Nietzsche, 1971, 24)

C'est exactement ce que Kundera a fait sur ses mots-clés : une analyse étymologique sur la transformation des concepts en vue de problématiser son sujet et d'en saisir l'essentiel. Ce qui est particulier pour Kundera, en tant que romancier, c'est qu'il entre ensuite dans son monde romanesque pour concrétiser ce sujet problématique à travers les personnages dans la narration.

Dans la plupart des cas, l'étude étymologique et la comparaison multilinguistique, notamment entre les langues européennes, servent de moyens pour comprendre la différence ou la convergence de mots dans la racine culturelle et dans l'habitude esthétique entre divers pays. Cette démarche consiste à confronter les langues diverses pour approfondir le sens d'un concept. À titre d'exemple, Kundera analyse l'étymologie de " la compassion" et de "la raison" pour trouver l'essentiel de ces mots-clés comme une base sur laquelle il construit sa pensée philosophique.

Toutes les langues issues du latin forment le mot *compassion* avec le préfixe 'com-' et la racine 'passio' qui, originellement signifie 'souffrance'. Dans d'autres langues, par exemple en tchèque, en polonais, en allemand, en suédois, ce mot se traduit par un substantif formé avec un préfixe équivalent suivi du mot " sentiment " (en tchèque : sou-cit ; en polonais : wspol-czucie ; en allemand : Mit-gefühl; en suédois : med känsla). [...] La force secrète de son étymologie baigne le mot d'une autre lumière et lui donne un sens plus large: avoir de la compassion (co-sentiment), c'est pouvoir vivre avec l'autre son malheur mais aussi sentir avec lui n'importe quel sentiment: la joie, l'angoisse, le bonheur, la douleur. (Kundera, 1984, 36-37)

De même, le romancier analyse minutieusement la différence sémantique entre le mot "raison" en langue d'origine latine et "Grund" en allemand qui signifie le sol et le fondement d'un phénomène. Cette comparaison sémantique a pour objectif de montrer que

l'acte du personnage n'est pas nécessairement rationnel, mais qu'il a forcément son "Grund", sa raison d'être, justifiée par l'environnement.

Dans toutes les langues qui proviennent du latin, le mot raison (*ratio, reason, ragione*) a deux sens : avant de désigner la cause il désigne la faculté de réflexion. [...] Or, en allemand, la raison en tant que cause se dit *Grund*, mot qui n'a rien à voir avec la *ratio* latine et qui désigne d'abord le sol, puis un fondement. (Kundera, 1990, 350)

Si la comparaison inter-linguistique permet de déployer les sens d'un concept dans un contexte transculturel, il arrive qu'il n'y ait pas toujours des équivalents (même avec des nuances sémantiques) d'un même concept dans les diverses langues de référence. En cas d'absence, l'importation du mot est nécessaire – le néologisme permet d'introduire un nouveau concept, en l'occurrence d'une langue vers une autre langue. Par conséquent, Kundera emprunte des mots à d'autres langues, il fait une importation linguistique, ce qui constitue un néologisme. Souvent ce sont des mots intraduisibles dont l'équivalent manque dans la langue d'arrivée. Le mot intraduisible, qui est propre à une langue, reflète la singularité culturelle d'un pays. Si son équivalent dans d'autres langues est absent, c'est soit qu'il n'existe pas (dans la plupart des cas de noms propres), soit que son signifié ait été négligé dans certaines langues et cultures. Cela prouve qu'on est plus sensible à un certain phénomène dans une culture que dans une autre (dans la plupart des cas, les phénomènes existent, mais c'est leur lexicalisation qui varie en fonction des langues diverses). Du non-traduit à l'importation des mots en passant par l'intraduisible, la route est longue, même si le chemin est attirant.

Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la cinquième partie a pour titre un mot tchèque intraduisible ou du moins qui n'existe pas en français – *la litost*. Au commencement, le romancier raconte l'histoire épisodique d'une compétition de natation entre deux jeunes amoureux. La fille est plus forte en natation que le garçon. Aussi pour satisfaire la vanité virile de son petit ami, elle fait semblant de nager moins rapidement que lui, mais à l'approche du point final, elle surpasse son petit ami facilement. Ce dernier connaît alors la *litost*. Cette historiette exemplifie et explique ce que *litost* veut dire, dont la définition est " un état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découverte" (Kundera, 1979, 200). Par la suite, Kundera avoue sans ambiguïté que la création du personnage d'un étudiant a pour objectif d'incarner le concept : "s'il a traité de la *litost*, c'est comme s'il nous avait parlé de l'étudiant, qui n'est rien d'autre que la *litost* incarnée " (Kundera, 1979, 202).

Kundera traite du problème de l'appartenance identitaire de l'immigrant dans *L'ignorance* par une réflexion sur la nostalgie à l'égard de l'ancien pays et sur le dilemme sentimental des immigrants. Alors pourquoi un roman sur la nostalgie s'intitule-t-il *L'ignorance* ? Le romancier passe en revue nombre de langues européennes pour acquérir "cet éclairage étymologique ". (Kundera, 2003, 11) D'abord, la nostalgie s'explique par ses ra-

cines lexicales d'origine grecque : "Le retour, en grec, se dit *νόστος*, *nóstos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner " (Kundera, 2003, 9). Par la suite, Kundera met en relief la nuance sémantique entre des langues européennes différentes en retraçant le chemin de leur transformation afin de chercher cette origine grecque. La nostalgie se dit *añoranza* en espagnol, dont le verbe *añorar* vient du catalan *enyorar*, et son dérivé vient du latin *ignorare* (ignorer). De l'espagnol *añoranza*, *añorar*, au latin *ignorare*, en passant par le catalan *enyorança*, *enyorar*, l'auteur découvre enfin la racine latine "ignorer". Ce cheminement sémantique justifie la souffrance de l'absence, de l'éloignement comme celle de l'ignorance. De là viennent le titre du roman et la définition de la nostalgie qui est "la souffrance de l'ignorance" (Kundera, 2003, 11). Le personnage Irena incarne bien ce genre de mentalité complexe et délicate des immigrants. Après une vingtaine d'années de vie en France, ancienne immigrante, Irena se trouve entre ces deux mondes, face à la double difficulté : à s'intégrer complètement dans la société française et à retourner dans son pays natal pour vivre comme autrefois. Le processus de l'intégration au pays d'accueil signifiant simultanément l'éloignement d'avec son ancien pays, Irena comme la plupart des immigrants, se trouve à mi-chemin de chacun des deux. La mélancolie s'approfondit avec sa prise de conscience de l'impossibilité de ce retour, d'autant qu'elle éprouve un sentiment de dépaysement dans son pays natal.

En bref, le premier procédé pour préciser ou forger des concepts se divise en trois pratiques, précisément : la quête étymologique, la comparaison inter-linguistique, l'invention de néologismes empruntés à une autre langue. Dans les derniers exemples, la *litost* vient du tchèque et "l'ignorance" relève d'un emprunt de l'espagnol vers le français. Ces trois pratiques se combinent constamment dans la première catégorie de définitions de concepts, cette catégorie nourrie par la source étymologique, déduite par la comparaison sémantique et enrichie par le néologisme. Ce genre de concepts fonctionne comme le mot-clé, le sujet thématique et le socle de la réflexion philosophique dans le roman kundérien.

Définition comme code existentiel de personnage

La deuxième catégorie de concepts se définit comme "code existentiel"² (Kundera, 1986, 42) de personnage, en d'autres termes, le concept s'interprète comme le code qui permet de déchiffrer le destin et les caractéristiques du personnage. Ces concepts se dotent

² "Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir *son code existentiel*." Ici, code existentiel est mis en italique pour souligner ce terme particulier à Kundera pour indiquer sa façon non psychologique de saisir le moi, de saisir l'essence de sa problématique existentielle.

d'une forte couleur personnelle et il faut donc interpréter leur signification dans le contexte concret. "Les mots incompris" de Sabina et Franz, les définitions personnelles d'Agnès sont ce genre d'interprétations originales, comme une clé avec laquelle on aurait accès au for intérieur des personnages.

Précisément, pour expliquer l'incompréhension réciproque entre Franz et Sabina, la fissure infranchissable dans leur communication qui conduit à la trahison de Sabina et à leur séparation, Kundera même établit "un petit dictionnaire lexical de mots incompris" divisé en trois parties et éparpillé dans les diverses étapes de leur relation amoureuse. Il explique que la cause profonde de la séparation entre Franz et Sabina, ainsi que le décalage dû aux incompréhensions accumulées entre eux résident dans le fait qu'"ils comprenaient exactement le sens logique des mots qu'ils se disaient, mais sans entendre le murmure du fleuve sémantique qui coulait à travers ces mots" (Kundera, 1984, 132). Dans le but d'explorer "le murmure du fleuve sémantique qui coulait à travers ces mots", le romancier entreprend ce travail analytique du "petit dictionnaire lexical de mots incompris", dans lequel on distingue les interprétations différentes du même mot utilisé par Franz et par Sabina. Puisqu'il leur manque un passé et un contexte culturels communs (Sabine vient du pays de Bohême sous le régime communiste et d'une famille autoritaire, alors que Franz est issu d'une famille libérale en Suisse), leurs parcours distincts confèrent à des mots identiques des sens différents voire inverses. De ce fait, l'expression identique employée par Frank et Sabina renvoie à des sens divers et évoque un ensemble de valeurs et de connotations contradictoires. "Les mots incompris" renvoient au dilemme communicatif entre Frank et Sabina, tous les deux ont respectivement leurs propres systèmes axiologiques, basés sur leurs diverses perceptions et divers moyens d'interprétation. En bref, lorsque les signifiants indiquent des signifiés diamétralement inverses, il est inévitable de provoquer une incompréhension réciproque. Avec la multiplication de mots incompris, ils parlent comme s'ils employaient des langues différentes. Cette diversité de "langues", comme ce que le mythe de la tour Babel implique, devient source de malentendus.

Le lexique de "mots incompris" comprend les mots tels que "femme", "musique", "fidélité" et "trahison", "lumière" et "obscurité", des mots relatifs à leurs souvenirs, à leurs habitudes, à leur goût esthétique, à leurs modes de pensée disparates. Lorsque Franz fait l'éloge de la fidélité comme une vertu suprême, Sabina considère la trahison comme un dépassement, une garantie indispensable de sa liberté. Voici l'interprétation originelle de la trahison par Sabine dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* :

La trahison. Depuis notre enfance, papa et le maître d'école nous répètent que c'est la chose la plus abominable qui puisse se concevoir. Mais qu'est-ce que trahir ? Trahir, c'est sortir du rang. Trahir, c'est sortir du rang et partir dans l'inconnu. Sabina ne connaît rien de plus beau que de partir dans l'inconnu. (Kundera, 1984, 136)

Au contraire des idées reçues, cette nouvelle définition bouleverse l'ordre des valeurs morales en supprimant le sens péjoratif de "trahison", et en lui conférant une nouvelle dimension d'interprétation. La trahison devient une qualité indispensable pour l'artiste, qui incarne l'esprit de révolte et d'aventure. La trahison de Sabina est motivée par le désir de franchir le seuil du passé pour partir à l'aventure. Son aspiration de partir inlassablement, pour entrer dans l'inconnu, favorise l'épanouissement personnel et professionnel de l'artiste. Le mot "trahison" est une clé avec laquelle on pourrait franchir le seuil d'entrer dans le for intérieur de cette peintre indépendante pour la comprendre. En fin de compte, les mots incompris sont un reflet des visions du monde incompatibles entre Sabina et Franz.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, définir un concept est un geste philosophique traditionnel, en particulier dans la philosophie rationaliste, qui vise à chercher la définition la plus abstraite, la plus générale, aussi universelle que possible. Pourtant, dans les définitions de Kundera s'insinuent la poésie, le concret et le singulier, ce qui ouvre à une autre philosophie. Dans *L'immortalité*, nous constatons une multitude de concepts hautement personnalisés. Il s'agit de l'interprétation originale de mots quotidiens, notions indissociables d'avec les récits romanesques, notamment avec les personnages. Le personnage romanesque incarne des pensées et des visions du monde par ses choix de vie et son attitude envers l'autre. Au prisme du personnage romanesque, la couleur hautement personnelle confère une signification particulière au mot quotidien. Ce genre de définition est un reflet du moi profond et un attribut primordial du personnage. Il est le fruit de ses réflexions sous une forme concise, et sert de clé pour pénétrer dans son for intérieur, pour y sonder les recoins de ses pensées. La vision du monde d'Agnès se cristallise en ce genre de concepts, au travers desquels on comprend mieux son monde sensible et intérieur, ses valeurs d'appréciation, son souvenir d'enfance, son attitude envers le mariage, le corps, etc. Concernant la forme de la définition, il est intéressant de voir que l'interprétation originelle des mots quotidiens se présentent sous forme laconique et définitoire, ce qui donne l'impression de la rationalité et de la scientificité. Pour sa part, Kundera préfère utiliser deux points, la forme concise et solennelle constitue un contraste saisissant avec l'interprétation personnelle. Prenons quelques exemples dans *L'Immortalité* :

La solitude : douce absence de regards (Kundera, 1990, 50)

Le lit commun : l'autel de mariage. (ibid.,69)

Fatigue : Pont silencieux qui mène de la rive de la vie à la rive de la mort. (ibid.,113)

L'excitation : fugitive rédemption du corps. (ibid., 149)

Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux. Mais être, être est bonheur. Être : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède. (ibid.,381)

La Suisse : le chant des oiseaux sur la cime des arbres. (ibid.,51)

Casanova : l'utopie de la mémoire (ibid.,460) (dans la perspective de Rubens)

Kundera adopte une perspective originale et confère aux mots quotidiens une signification métaphorique et philosophique dans les définitions fortes en couleur personnelle, telles que celles de "solitude", "lit commun", "fatigue" et "excitation". Or, celles de "Suisse" et de "Casanova" demandent plus de connaissance contextuelle si l'on veut les comprendre. À défaut de connaissances sur le contexte de la vie du père d'Agnès et du poème de Goethe³ (Kundera, 1990, 47), il semble que cette définition de la Suisse, "le chant des oiseaux sur la cime des arbres", décrive simplement un paysage pittoresque et une vie idyllique en Suisse. En réalité, cette définition mélange un souvenir d'enfance d'Agnès avec son père (puisque ce poème de Goethe à Agnès est appris par son père) avec la mélancolie qu'elle a éprouvée lors de la mort de celui-ci ; pour elle, "c'était le silence des oiseaux endormis sur la cime des arbres" (Kundera, 1990, 49). Cette définition incite à entrevoir le destin d'Agnès, qui s'éteint brutalement à cause d'un accident de voiture survenu sur la route vers sa nouvelle vie solitaire en Suisse. Du fait que la signification s'enracine profondément dans le contexte romanesque et que le mécanisme d'interprétation s'appuie sur la connotation cachée, ce genre de définition est le symbole d'un esprit individuel, elle a une connotation particulière qui traduit la singularité du monde intérieur du personnage. De même, la définition de Casanova est saugrenue : de prime abord, elle est incompréhensible, et c'est avec un certain suspens que l'on suit la logique innovante du romancier. En fait, elle distingue le donjuanisme conquérant incarné par Casanova qui se consacre à la conquête sexuelle avec passion et grave chaque exploit dans sa mémoire, d'avec le collectionneur de jeux érotiques modernes qui enchaîne ses jeux comme une routine, nonchalamment, et les oublie en un clin d'œil "comme un repas de *fast-food*". Par ce genre de définition innovante et subversive, l'auteur exprime laconiquement une mélancolie sur la décadence du donjuanisme.

En somme, ces interprétations de notions sont hautement poétiques et métaphoriques, définies de manière littéraire à l'aide des figures rhétoriques (chant, autel, pont, fontaine). Sous une forme concise et vigoureuse, la définition transmet une pensée sensible mêlée de sentiment, d'impression et de sagesse. La définition d'« être », « se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède », est un éloge de l'existence en prose poétique. Selon Le Breton, "sentir le monde est une autre manière de le penser, de le transformer de sensible en intelligible" (Le Breton, 2006, 25). Cela explique pourquoi le romancier s'ingénie à saisir et à fixer ces constats sensibles alors intelligibles de ses personnages pour les transformer en concepts. Le mot reflète les facettes diverses du

³ Le romancier cite le poème de Goethe : " Sur tous les sommets/C'est le silence, /Sur la cime de tous les arbres, /Tu sens à peine un souffle ;/Les petits oiseaux se taisent dans la forêt. /Prends patience, bientôt/Tu te reposeras aussi. "

monde sensible et subjectif du personnage, la sémantique propre au personnage. Cette définition personnalisée des mots apparaît alors comme un lieu privilégié de la transformation du sensible en savoir, à travers le langage.

L'opposition binaire des mots-couples

La méditation s'appuie également sur l'opposition binaire des mots-couples, concernant des sujets dits proprement philosophiques, tels que la légèreté et la pesanteur, le corps et l'âme, la raison et *Grund*, le hasard et la nécessité, mais aussi des mots quotidiens comme le "chemin" et la "route" dans le but de donner un éclairage aux nuances sémantiques. Dans ce troisième procédé, Kundera établit sa propre dichotomie entre des mots-couples (synonymes et antonymes confondus) afin de découvrir l'essence enfouie par la similarité ou la divergence superficielle des concepts-clés. Comme un miroir réciproque, la mise en relief des divergences sémantiques entre les mots en couple est à la fois complémentaire et contradictoire. La démarche binaire est comme un miroir qui se reflète, selon Michel Tournier, "comme dans d'autres tables de catégories, ces concepts sont accouplés par contraires. Mais il faut bien voir qu'il ne s'agit pas d'oppositions contradictoires." (Tournier, 1996, 10)

Par exemple, en partant de l'expérience personnelle d'Agnès, Kundera met en relief les nuances entre le "chemin" et la "route" dans le but d'indiquer deux attitudes de vie contradictoires renfermées dans ces mots-couples. Dans ce même exemple, il élabore une sorte de réflexion sur le rapport de l'homme avec l'espace et le temps, une sorte de philosophie de vie tapie derrière ces deux concepts. Le chemin représente une attitude qu'on donne la priorité au processus, à la lenteur, au plaisir en soi – de toute évidence, valeurs appréciées par Agnès – tandis que la route symbolise les valeurs prônées par la société moderne où la rapidité et l'efficacité sont recherchées en priorité au prix du plaisir de la lenteur et de la découverte du sens dans cette lenteur même. Pour ainsi dire, il saisit les nuances entre les mots synonymes (chemin et route) et leur confère une signification spéciale apte à désigner deux visions du monde opposées.

Chemin : bande de terre sur laquelle on marche à pied. La route se distingue du chemin non seulement parce qu'on la parcourt en voiture, mais en ce qu'elle est une simple ligne reliant un point à un autre. La route n'a, par elle-même, aucun sens ; seuls en ont les deux points qu'elle relie. Le chemin est un hommage à l'espace. Chaque tronçon du chemin est en lui-même doté d'un sens et nous invite à la halte. La route est une triomphale dévalorisation de l'espace, qui aujourd'hui n'est plus rien d'autre qu'une entrave aux mouvements de l'homme, une perte de temps. (Kundera, 1990, 330)

Cette réflexion se prolonge dans *La Lenteur*, et les mots-clés se voient substitués par les mots antonymes : la vitesse et la lenteur. Dans la lignée de cette réflexion, Kundera

reprend ce thème pour élaborer une analyse plus minutieuse sur la vitesse et la lenteur. À travers la comparaison entre le motocycliste et le coureur à pied, il révèle l'état d'esprit qu'ils représentent respectivement : l'efficacité contre l'oisiveté et le désœuvrement. L'auteur jette un regard mélancolique sur le plaisir de la lenteur perdue dans la société moderne, et son roman s'élabore autour de cette confrontation vitesse/ lenteur. Cette analyse des notions-couples (antonyme ou synonyme), constitue une théorie dialectique cachée.

Cette réflexion se prolonge dans *La Lenteur*, et les mots-clés se voient substitués par les mots antonymes : la vitesse et la lenteur. Dans la lignée de cette réflexion, Kundera reprend ce thème pour élaborer une analyse plus minutieuse sur la vitesse et la lenteur. À travers la comparaison entre le motocycliste et le coureur à pied, il révèle l'état d'esprit qu'ils représentent respectivement : l'efficacité contre l'oisiveté et le désœuvrement. L'auteur jette un regard mélancolique sur le plaisir de la lenteur perdue dans la société moderne, et son roman s'élabore autour de cette confrontation vitesse/ lenteur. Cette analyse des notions-couples constitue une théorie dialectique cachée.

En effet, Kundera lui-même fait un travail de bilan qui consiste à assembler les mots-clés définis dans son roman dans la sixième partie : " Soixante-neuf mots " de *L'art du roman*. Il s'agit d'un effort pour théoriser ses réflexions fragmentaires en s'appuyant sur les concepts. La liste des entrées de mots qu'il a établie comprend les concepts-clés autour desquels ses romans développent une méditation poétique, tels que kitsch, lyrisme, oubli, rire, qui sont originellement apparus dans ses romans, et leur restent indissociables pour en devenir les motifs. L'art des variations des motifs chez Kundera est, en effet, un ensemble de méthodes variables qu'il emploie pour saisir ce genre de définitions fuyantes, des angles variables sous lesquels il étudie les mots-clés, dans ses romans.

Sur le plan formel, la définition de mots-clés se présente sous des formes multiples, et ce langage conceptuel se caractérise par des tournures scientifiques vulgarisées. Les interprétations subjectives se présentent sous forme de jeu binaire comme deux points entre le mot et sa signification, et des formules de type A B : " Qu'est-ce qu'A ? " Dans la définition de mots, Kundera use fréquemment de la forme concise des deux points, destinés à souligner leur importance et à intégrer une sorte d'aphorismes dans son roman. Cela correspond à son art du roman, puisque l'aphorisme est conçu par Kundera comme la "forme poétique de la définition" (Kundera, 1986,144). Cela donne une forme brève de pensées qui érigent l'interprétation personnelle d'un mot au statut de concept et veulent lui donner un caractère incontestable. D'un autre côté, la formule sérieuse et le contenu littéraire, quelquefois fantastique, constituent un contraste qui produit un effet humoristique et ludique.

Pour Kundera, "en examinant les situations de leurs personnages, les romanciers élaborent leur propre vocabulaire avec, souvent, des mots-clés qui ont le caractère d'un concept et dépassent la signification définie par les dictionnaires" (Kundera, 1993, 263).

Cette indication montre deux points essentiels pour Kundera : l'un, que ses définitions restent indissociables du contexte du roman, surtout qu'elles se lient étroitement avec le personnage romanesque. L'autre, que la signification du lexique dans le roman est caractérisée par son originalité et par sa singularité, à la différence des celles qu'on trouve dans un dictionnaire. La lexicalisation de mots dans un dictionnaire signifie la perte de l'ambiguïté métaphorique et la disparition du flottement du sens au profit de sens rigides, reconnus largement et convenus officiellement. Le refus du cliché et des conventions est bien le travail du romancier pour éviter l'inertie intellectuelle et transmettre la vraie pensée. Selon Maurice Blanchot,

[L]'écrivain a donc le devoir de rompre avec ces conventions, sorte de langage tout fait, plus impur que l'autre. S'il le peut, il doit s'affranchir de tous les intermédiaires que les coutumes ont façonnés et, ravissant le lecteur, le mettre directement en rapport avec le monde voilé qu'il lui veut faire découvrir, avec la secrète métaphysique, la religion pure dont la poursuite est son vrai destin (Blanchot, 1943, 97).

En somme, les procédés employés par Kundera montrent l'impact de la philosophie sur sa méthode et la flexibilité de son emploi dans le roman. Ils prouvent son tropisme philosophique et ils trahissent également son ambition de bouleverser et de rétablir les ordres de valeurs, en fournissant de nouvelles visions destinées à réinterpréter le monde, ainsi que ses tentatives de se débarrasser des préjugés et de sortir de l'ornière spirituelle. Il est primordial de chercher l'essentiel du mot et lui donner une nouvelle définition. Cela constitue le point de départ pour une vraie aventure de la pensée, ou plutôt cette poursuite du sens elle-même constitue une aventure de l'esprit dans le roman, lieu privilégié pour une mise en scène de l'expérience de pensée.

Kundera et la phénoménologie : une affinité désavouée

Maria Nemcovà Banerjee montre que *La plaisanterie* est "un morceau de prose philosophique brillante [...] qui transforme des souvenirs personnels en un essai sur la phénoménologie de l'époque" (Banerjee, 1993, 29). Milan Kundera lui-même considère que *La vie est ailleurs* "est plutôt un essai de faire, par les moyens du roman, une description phénoménologique de ce qu'est l'attitude lyrique, la conception lyrique du monde" (Kundera, 2020, 121). Lors de l'interview au sujet de son roman *La vie est ailleurs*, à partir de la description de l'image collective du poète selon laquelle sa vie serait marquée par une enfance entourée de tendresse féminine, par une hyper-sensibilité, par une demande d'affection insatiable, par l'aspiration constante à une vie ailleurs, et notamment par l'illusion de prendre le symbole pour le réel, et le texte pour la vie elle-même, Kundera donne sa définition : "c'est un jeune homme qui, conduit par sa maman, s'exhibe devant le monde dans

lequel il ne sait pas entrer " (Kundera, 1984, 45-46). Il ajoute que "cette définition n'est ni sociologique, ni esthétique, ni psychologique". Son interlocuteur suggère qu'elle est "phénoménologique". La réaction de Kundera est intéressante: "L'adjectif n'est pas mauvais, mais je m'interdis de l'utiliser. J'ai trop peur des professeurs pour qui l'art n'est qu'un dérivé des courants philosophiques et théoriques " (Kundera, 1986, 46).

La vision d'Albert Camus paraît plus juste pour mettre en lumière le lien entre le roman et la phénoménologie : "les phénoménologues restituent le monde dans sa diversité et nient le pouvoir transcendant de la raison...Penser, c'est réapprendre à voir, à être attentif, c'est diriger sa conscience ; c'est faire de chaque idée et de chaque image, à la façon de Proust, un lieu privilégié" (Camus, 2013, 269). Parallèlement, le roman explore le mystère qui échappe à la raison, hors de la portée de la philosophie traditionnelle pour élaborer sa propre philosophie. Camus montre également la pratique des romanciers philosophes : "le choix qu'ils ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité absurde de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible" (Camus, 2013, 314). De plus, Camus indique le processus de pensée qui se forme dans le roman, "une pensée profonde est en continuel devenir, épouse l'expérience d'une vie et s'y façonne "(Camus, 2013,322). Cette idée coïncide parfaitement avec la proposition de "l'expérience de pensée" de Pierre Macherey dans son œuvre *Philosopher avec la littérature*. "L'expérience de pensée" refuse de formuler explicitement une doctrine, puisque ce sont les pensées qui sont en train de se former, en quête du sens sans avoir de destination fixée. En effet, "l'expérience de pensée" souligne non seulement une pensée en voie d'apparition, à l'état naissant, associée à des expériences singulières, mais aussi la nature expérimentale de ce genre de pensée qui défriche la *terra incognita*.

L'ambiguïté de l'attitude de Kundera sur l'emploi de "phénoménologique" traduit un complexe envers la phénoménologie. Il lui est plus agréable d'admettre une exploration romanesque parallèle à celle de la phénoménologie. Du fait que le mot phénoménologique est monopolisé par le domaine philosophique, le refus de son emploi par Kundera montre essentiellement son refus d'accepter une quelconque supériorité de la philosophie sur l'art. Néanmoins, ce refus ne signifie pas que "phénoménologique" ne soit pas un mot juste pour le décrire. Bien que Kundera insiste sur l'incompatibilité entre l'esprit du roman et les principes idéologiques et idées philosophiques toutes faites, il affirme son idée d'"exploration phénoménologique", d'exploration de l'essence ontologique de l'être dans l'écriture du roman. Ce genre de palinodie montre son attitude paradoxale envers ce rapprochement. Comme l'art du roman est l'art de chercher la vérité dans les paradoxes, et que Kundera qualifie le chemin du roman de "paradoxes terminaux" (Kundera,1986, 23), il est compréhensible que les propos retenus du romancier renferment eux-mêmes des paradoxes,

qu'ils soient une preuve de la relativité de la vérité et de la nature aporétique des problématiques à l'œuvre dans son entreprise romanesque. Kvetoslav Chvatik affirme que Kundera "ne se réclame pas d'une pensée philosophique arrêtée ni ne se fait le porte-parole d'aucune ; des textes de ses romans on ne peut déduire aucune philosophie clairement définie" (Chvatik, 1995, 21). Il s'agirait plutôt d'une déconstruction des pensées philosophiques. Si l'on persévère à déterminer son lien avec les pensées philosophiques, la phénoménologie serait la plus proche en ce qu'elle fait le plus écho avec son entreprise romanesque.

Tout au début de *L'Art du roman*, en s'appuyant sur la pensée de Husserl qui est de saisir le monde comme une question à résoudre, Kundera emprunte aussi "l'oubli de l'être" et "le monde de la vie" (cités par Kundera, 1986, 14) à Heidegger en vue d'introduire sa conception du roman. Il propose que le roman s'attache à cette existence oubliée par la philosophie et par la science. Ici, il s'allie avec les philosophes-fossoyeurs afin d'étendre les frontières de l'exploration tout en utilisant leurs termes. Notons que ces notions ne servent pas seulement à fournir un contexte philosophique à sa problématique, mais aussi qu'elles impliquent une parenté entre l'art du roman de Kundera et la phénoménologie, du fait qu'ils partagent le même point de départ à leur réflexion. Pour Merleau-Ponty, la phénoménologie partage plus de points communs avec la littérature "par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant". (Merleau-Ponty, 1989, XVI)

Le tropisme philosophique de Kundera se manifeste dans sa recherche de la définition perdue qui relève du "caractère concret, quotidien, corporel de la vie" (Kundera, 2005, 20). D'après le dictionnaire de Milan Kundera "Soixante-treize mots", l'entrée "roman" se définit ainsi : "la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux personnages, examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence" (Kundera, 1986, 171). Dans la définition de "la prose" que Kundera nous donne, il montre le lien intrinsèque entre les deux. "La prose : ce mot ne signifie pas seulement un langage non versifié ; il signifie aussi le caractère concret, quotidien, corporel de la vie. Dire que le roman est l'art de la prose n'est donc pas une lapalissade, ce mot définit le sens profond de cet art" (Kundera, 2005, 20). Lorsque Maurice Merleau-Ponty parle de son ouvrage en chantier, il indique que "la grande prose est l'art de capter un sens qui n'avait jamais été objectivé jusque-là et de le rendre accessible à tous ceux qui parlent la même langue" (Merleau-Ponty, 1969, 1). L'entreprise romanesque de Kundera, basée sur son art de la prose, vise à la recherche de la définition perdue, oubliée par la philosophie et la science, et aussi "à la recherche du présent perdu" (Kundera, 1993, 161), caché par la théâtralité et l'artificiel littéraire. En cela, elle rejoint la proposition de Maurice Merleau-Ponty "la prose du

monde" dans son travail de définition du concept à la manière du romancier, et par son refus d'un langage "trop philosophique"⁴ (Kundera, 1990, 319).

"La métaphore" est une notion primordiale kundérienne. Selon lui, "la métaphore me paraît irremplaçable comme moyen de saisir, en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages" (Kundera, 1986, 163). Il propose également la notion de "la métaphore-définition", révélatrice de l'essence des choses en langue figurative. Kundera distingue la métaphore dite "existentielle ou phénoménologique" (Kundera, 1993, 125), d'avec la métaphore « lyrique » qui est plutôt rhétorique et fait figure d'ornement. Natalie Depraz montre que "la métaphoricité déjoue l'abstraction du concept" (Depraz, 1997, 51). Une équivoque entre la description phénoménologique et la description littéraire se manifeste dans les définitions kundériennes. Comme Merleau-Ponty le proclame :

La tâche de la littérature et celle de la philosophie ne peuvent plus être séparées. Quand il s'agit de faire parler l'expérience du monde et de montrer comment la conscience s'échappe dans le monde, on ne peut plus se flatter de parvenir à une transparence parfaite de l'expression. [...] On ne verra plus seulement paraître des modes d'expression hybrides mais le roman ou le théâtre seront de part en part métaphysiques, même s'ils n'emploient pas un seul mot du vocabulaire philosophique. (Merleau-Ponty, 1996, 49).

La métaphoricité de la définition est la preuve de la contamination réciproque, du lien inséparable entre la philosophie et la littérature. L'ordre conceptuel n'est plus à l'antipode de l'ordre métaphorico-poétique, ces deux se rejoignent parfaitement dans la définition du concept dans le roman kundérien.

S'il existe l'impensé dans la démonstration philosophique, il existe avant tout la question des indéfinissables, surtout concernant les individus, les choses sensibles et les genres suprêmes. Par la métaphoricité du langage et par l'indissociabilité entre ses définitions et le contenu romanesque, Kundera renoue un rendez-vous autrefois manqué entre la philosophie et le roman. La définition du concept n'est plus le privilège du philosophe. La poursuite de la définition dans le roman kundérien, dans une certaine mesure, accomplit ce travail de définir les indéfinissables pour arriver à étendre les frontières de la réflexion. Par cette poursuite inlassable de définir "les indéfinissables", Kundera transforme le roman en

⁴ Ce refus apparaît également dans son roman, incarné par l'attitude de ses personnages, par exemple, lors d'une conversation sur la mortalité entre Goethe et Hemingway dans *L'Immortalité*, Goethe explique son point de vue sur l'immortalité par « celui qui n'est pas ne peut être présent », Hemingway proteste que « ce langage est trop philosophique pour moi ».

un lieu d'expérimentation de réflexions et en un champ de descriptions phénoménologiques, malgré son équivoque sur ce rapprochement avec cette dernière.

JIN Wan, PhD Cand., Université de Nantes, Laboratoire L'AMo
wan.jin@univ-nantes.fr

Références

- Auroux, Sylvain (dir.). *Les Notions Philosophiques*, Dictionnaire vol.1, Paris : PUF, coll. Encyclopédie philosophique universelle, 1990. Auroux, Sylvain, l'entrée "concept" philosophie générale, 393-394 ; Ladrière, Jean, l'entrée "concept" épistémologique, 394-395.
- Banerjee, Maria Nencovà. *Les paradoxes terminaux, Les Romans de Milan Kundera*. Paris : Gallimard, 1993.
- Blanchot, Maurice. *Faux pas*, Paris : Gallimard, coll. Blanche, 1943.
- Camus, Albert. "Le mythe de Sisyphe" (1942), *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2013.
- Chvatik, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers*, Paris : Éditions de Minuit, 1990.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), Paris: Minuit, 2005.
- Depraz, Natalie. "Selon quels critères peut-on définir une écriture phénoménologique?" in Anne Simon et Nicolas Castin (dir.), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Paris: Presses de ENS, 1997, 23-56.
- Kundera, Milan. *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris : Gallimard, 1979.
- Kundera, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris : Gallimard, 1984.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*, Paris : Gallimard, 1986.
- Kundera, Milan. *L'ignorance*, Paris : Gallimard, 2003.
- Kundera, Milan. *L'immortalité*. Paris : Gallimard, 1990.
- Kundera, Milan. *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard, 1993.
- Kundera, Milan. *Le Rideau*, Paris : Gallimard, 2005.
- Kundera, Milan. "Entretien avec Antonie de Gaudemar", Février 1984, *Lire*, n° 101. Repris dans *Les grands entretiens de Lire (1975-2000)*, Paris : Omnibus, 2000, 563-573.
- Kundera, Milan. "Entretien avec Normand Biron", *Liberté*, 1979, repris dans *L'atelier du roman, Milan Kundera, le printemps du roman*. n° 100, Paris : Buchet Chastel, Mars 2020, 109-124.
- Le Breton, David. "La conjugaison des sens : essai". *Anthropologie et sociétés*, 30(3), 2006, 19-28, <https://doi.org/10.7202/014923ar>
- Macherey, Pierre. *Philosopher avec la littérature, exercices de philosophie littéraire*, coll. Fiction pensante, Paris : Hermann, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La phénoménologie de la perception* (1945), Paris : Gallimard, Tel, 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice. "le roman et la métaphysique" in *Sens et non-sens* (1966), Paris : Gallimard, NRF, 1996, 34-60.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La prose du monde*, Paris : Gallimard, 1969.
- Nietzsche, Friedrich. *La généalogie de la morale*, Paris : Gallimard, folio essais, 1971.
- Tournier, Michel. *Le Miroir des idées : traité*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1996.