

Espaces de la Francophonie en débat

FORUM APEF 2006

11 et 12 décembre

Colloque international

ASSOCIATION PORTUGAISE DES ETUDES FRANÇAISES

**Faculdade de Letras
Universidade do Porto**



L'ARITHMETIQUE DE L'EMIGRATION SELON MILAN KUNDERA¹

ANA PAULA COUTINHO MENDES
Universidade do Porto
amendes@letras.up.pt

Résumé: Émigrant tchèque, naturalisé français depuis 1981, et ayant commencé à écrire directement en français à partir de 1995, Milan Kundera est un des exemples les plus réputés de l'incorporation de voix migrantes au sein de la littérature française actuelle. Prenant comme point de départ le roman *L'ignorance* que Kundera a publié en 2003, nous essayons de mettre en équation les traits de cette « arithmétique de l'émigration » sur laquelle l'auteur a digressé dans *Les Testaments Trahis*, sous la forme d'un exercice d'application dont le résultat équivaut aussi à un essai d'auto-référence différée.

Abstract: Milan Kundera, a Czech emigrant, naturalized French in 1981, who has been writing in French since 1995, is one of the most famous examples of the migrant voice's incorporation in current French literature. Taking his novel *L'ignorance*, published in 2003, as a starting point, we try to articulate the traces of the "arithmétique de l'émigration" (emigration's arithmetic) that the author developed in *Les Testaments Trahis* as a kind of exercise of application the results of which also represent an essay of auto-reference deferred.

Mots-clé: Kundera, exil, littérature et émigration, mémoire
Keywords : Kundera, exil, literature and emigration, mémoire

¹ Cette communication a été écrite au sein du projet "Interidentidades", de L'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté de Lettres de Porto, une I&D subventionnée par FCT, à la suite du "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

- Que viens tu faire dans mon pays ?
- De tous les pays, le tien m'est le plus cher.
- Ton attachement à ma patrie ne justifie pas ta permanente présence parmi nous.
- Que me reproches-tu ?
- Étranger, tu seras, toujours, pour moi un étranger.
- Ta place est chez toi et non ici
- Ton pays est celui de ma langue.
- Derrière la langue, il y a un peuple, une nation.
- Quelle est ta nationalité ?
- Aujourd'hui, la tienne.
- Un pays est d'abord une terre.
- Cette terre est aussi, dans mes mots. Mais je le confesse, elle n'est pas la mienne
- (...)

Edmond Jabès

Je commencerai par faire état de ce qui m'a amenée à me pencher sur l'œuvre de Milan Kundera : je m'intéresse aux virtualités et aux vicissitudes interculturelles de la francophonie (sans doute devrais-je plutôt dire de la francographie²) des écrivains migrants, c'est-à-dire de ceux qui ont adopté et utilisé dans leur écriture littéraire la langue française (notamment, Hector Bianciotti, Nancy Houston, Andréi Makine, Milan Kundera, Vassilis Alexakis et, avant eux, Cioran, Julien Green, Ionesco, Beckett ou Jabès) ; en raison d'occurrences biographiques, ces auteurs se distinguent d'autres écrivains francophones, nés ou éduqués sous l'empire colonial français et / ou dans un pays ayant le Français comme langue officielle.

Certains confondent francophonie littéraire et littératures coloniales ou post-coloniales³, cette conception excluant donc la littérature belge et suisse d'expression française⁴. De même, il est rare que l'on rattache au domaine de la francophonie littéraire une francophonie culturelle, d'ordre affectif, propre à quelques élites qui ont adopté la langue française en marge de toute plateforme politique ou associative. Néanmoins, en 1995, dans son étude intitulée *Poétiques francophones*, Dominique Combe attirait déjà l'attention sur une francophonie d'Europe Centrale et Orientale, citant des cas d'auteurs originaires de ces contrées qui ont adopté la langue française pour des raisons strictement personnelles (Combe, 1995 :6). Cependant, dans une proposition plus récente (2003) concernant le «système littéraire francophone», les souscripteurs respectifs (Pierre Halen, Sylvie Dambre, Charles Bonn, Xavier Garnier) éliminaient dudit système les écrivains *convertis* (comme Makine et Bianciotti) ou

² En conformité avec la position de Lise Gauvin (2003 : 112).

³ Antoine Compagnon (1998), par exemple, a défini les études francophones comme étant celles qui se penchaient sur les littératures des anciennes colonies.

⁴ C'est le cas de l'étude de Christiane Albert (2005), où la littérature francophone est circonscrite aux littératures de l'Afrique, des Antilles et du Québec.

repentis (comme Plisnier et Michaux) (Halen, 2003 :27). Ces divisions, basées sur des approches extratextuelles, sont bien plus sensibles pour ceux qui appartiennent aux champs littéraires d'expression française que pour ceux qui – comme nous – avons sur eux une perspective extérieure et étrangère ; il n'en reste pas moins qu'elles s'avèrent importantes pour les uns et pour les autres, dans la mesure où elles révèlent l'existence d'une concurrence, plus ou moins sourde, entre francophones «d'origine» et français ou francophones «assimilés», ayant des conséquences (in)directes sur les circuits parallèles et entrecroisés de la création et de la réception de la littérature d'expression française.

On sait que, selon le canon littéraire hexagonal, ou plus exactement selon quelques modalités précises de légitimation et consécration parisiennes, certains mécanismes socio-culturels sont systématiquement mis en œuvre pour que des voix exogènes par rapport à la France et à l'univers littéraire français soient assimilées ou ignorées, voire ostracisées. La conception herderienne de la littérature, assise sur le postulat de l'identité «naturelle» entre langue et nation, se fait encore sentir aujourd'hui, en cela que l'origine ethnique des auteurs conditionne leur inclusion dans telle ou telle littérature. Toutefois, le multiculturalisme étant de plus en plus manifeste dans les sociétés contemporaines, notamment dans la société française elle-même, une attention graduellement accrue a été accordée à la diversité et à l'hétérogénéité socio-culturelles, qui a forcé, malgré quelques réserves institutionnelles, la reconnaissance d'un pan de «littérature mineure» au sein du «mainstream» culturel français lui-même⁵. Notre propos renvoie naturellement au concept développé par Deleuze et Guattari, selon lequel la littérature mineure est la «littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure» (Deleuze e Guattari, 1975). On peut alors considérer que tous les écrivains d'origine étrangère qui écrivent en français et qui, pour la plupart, publient en France, donnent corps à une «littérature mineure», dans un contexte de diversité inaliénable en raison d'un très large éventail de facteurs intra et extratextuels.

Nous verrons plus loin que cet élément de déterritorialisation et d'étrangeté, introduit dans la langue / littérature française (s) par cette minorité de migrants «convertis» ou d'auteurs caractérisés par une double appartenance⁶, n'est pas toujours bien accueilli par les instances de réception qui préconisent le plus souvent des attitudes générales d'assimilation ou de marginalisation.

⁵ Pour Pierre Piret, il n'y a pas de révolution épistémologique, mais plutôt un «point d'hérésie», au sens foucaultien du terme, c'est-à-dire une sorte de séparation superficielle de deux discours, si bien que cela n'entraîne pas un véritable questionnement des frontières qui délimitent les espaces littéraires de langue française. (Piret, 2002: 89)

⁶ Milan Kundera, par exemple, a déclaré dans un entretien accordé au quotidien *Le Monde*, en 1993, qu'il se considérait à la fois écrivain tchèque et écrivain français.

Aussi, c'est avant tout à l'écrivain ou, plus généralement, à l'artiste migrant, de résoudre (ou de s'efforcer de résoudre) le calcul arithmétique de sa vie partagée et de mettre en équation (au fil du temps) les différentes inconnues que sa condition de migrant introduit dans son processus de création artistique.

S'il est un auteur d'expression française qui a toujours tenu à séparer les circonstances de sa vie personnelle de son statut de romancier, c'est bel et bien Milan Kundera. Mécontent de l'exploitation médiatique autour de ses déclarations, en particulier celles concernant les circonstances biographiques de son exil, il observé le silence et s'est maintenu à l'écart des cercles mondains, d'autant plus que, comme il devait l'écrire dans *Les Testaments trahis*, à propos d'autres écrivains eux aussi migrants : «Il y a des choses qu'on ne peut que taire» (Kundera, 1993 :116).

L'information biographique fournie par les éditions françaises de ses livres est extrêmement laconique lorsqu'elle met en relief sa condition existentielle d'émigré. Elle se borne à diviser la vie de l'auteur en deux temps et deux lieux : la Tchécoslovaquie, pays natal, jusqu'en 1975 et, à partir de cette date, la France, où l'écrivain est domicilié, ayant même obtenu la nationalité française en 1981.

Nonobstant la séparation délibérée entre vie personnelle et fiction (Kundera n'a jamais emprunté la voie de l'«autobiographie», ni touché au genre «mémoires», par exemple), sa condition d'émigré ne saurait pas être étrangère à la présence du thème de l'émigration à plusieurs moments de ses fictions et de ses essais.

L'univers kunderien ne renvoie certes point à l'émigration de nature essentiellement économique, qui fut à l'origine des déplacements massifs de populations tout au long du XXème siècle, en particulier dans l'après-guerre ; l'émigration dont il est question se présente plutôt comme ce que Chateaubriand nommait «haute émigration» et qui se trouve à l'origine de la figure de l'«émigré» – l'aristocrate qui, à la suite de la Révolution Française et de la chute de la Monarchie, abandonna plus ou moins volontairement la France. Bien que Kundera ne souligne nullement leur statut d'exception sur le plan socio-culturel, ses personnages présentent, en règle générale, des caractéristiques qui les rapprochent plus de tous ceux qui ont dû fuir les régimes totalitaires que des émigrés à proprement parler qui, pour des motifs historiques et économiques, se sont vus obligés de se déplacer, massivement, vers les pays plus riches et plus prospères. Mais, il n'en est pas moins curieux que les termes «exil» ou «dissidence» soient évités par l'auteur qui, au lieu d'y avoir recours, récupère le mot/concept «émigration», en le rattachant non seulement à ce lignage historique français mais également à une tradition littéraire qui remonte à l'Odyssée homérique et à son protagoniste Ulysse. En se tenant à l'écart de quelques «querelles idéologiques», de certains pièges tendus à l'entendement par une Histoire

encore trop proche, le romancier intègre la réalité indéniable d'abandon, volontaire ou forcé, de l'Europe de l'Est sous le joug communiste par des milliers d'individus dans un cadre beaucoup plus vaste qui finit par se confondre avec la condition humaine elle-même. En d'autres termes, on dirait qu'à l'inverse de ce vers quoi pointent certaines divisions issues du dictionnaire – opposant la collectivité massifiée de l'émigration à l'individualité de l'exil –, Milan Kundera problématise le sort des migrants selon un prisme de croisements, aussi aléatoires que nécessaires, de destinées individuelles à la fois diverses et semblables, sans toutefois oublier de faire état (voire même de dénoncer) l'envergure d'un phénomène social qui a profondément marqué le XXème siècle. Avec une grande justesse et un sens aigu de la formule, Guy Scarpetta nomme ce tissu de trajets «Jeux de l'exil et du hasard» (Scarpetta, 2003).

Le dernier roman en date de Milan Kundera, intitulé *L'Ignorance* (2003)⁷, commence par un dialogue où résonne encore, en quelque sorte, le texte de l'écrivain égyptien d'expression française Edmond Jabès mis en exergue:

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

- Et où devrais-je être ? demanda Irena.

- Chez toi !

- Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ? (7)

Après cet *incipit*, qui situe la tension structurante et lancinante entre «être là où l'on appartient» et «être ailleurs que chez soi», le lecteur apprend que Sylvie veut attirer l'attention d'Irena, son amie immigrée tchèque, sur le fait qu'il serait opportun, sinon moralement obligatoire, que cette dernière retourne au pays natal, une fois le régime communiste renversé, de manière à pouvoir accompagner de près tous les changements et à renouer avec sa vie passée. La période d'é/i(m)migration constituerait donc un simple hiatus à combler grâce à des retrouvailles avec le temps et le lieu originaires.

Cette entrée en matière «in media res», nous place immédiatement devant la question du retour (au pays natal) qui représente un des moments les plus structurants de tout l'imaginaire migrant, balisé par les départs et les retours, ainsi que le noyau central du «rêve d'émigration», que le narrateur de *L'Ignorance* désigne expressément comme «l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XXème siècle» (22).

⁷ Nous utilisons l'édition de 2005, postfacée par François Ricard. Les citations de cet ouvrage seront suivies de l'indication de la page correspondante.

La Littérature occidentale, du moins depuis Homère, a tendu à exalter tout cet ensemble formé par le désir, la décision et la concrétisation du retour au pays natal, en signe de fidélité, d'héroïsme, de victoire de la nostalgie sur les adversités du destin et, en dernière instance, sur l'irréversibilité du temps. L'auteur-narrateur de *L'Ignorance* ne se borne pas à évoquer l'exemple aventurier d'Ulysse, il en profite également pour mettre en évidence le paradoxe du choix nostalgique du héros: à la belle et divine Calypso qui le comblait d'amabilités et lui promettait l'immortalité, il a préféré Pénélope, la femme si précocement abandonnée; bref, malgré sa «dolce vita» dans une île étrangère, il a opté pour rentrer à Ithaque, ce retour ayant fondé, symboliquement, une «hiérarchie morale» qui s'est traduite, au fil des temps, par l'éloge du «retour» et de la «nostalgie» au détriment de la rupture définitive avec les origines

Nombreuses sont les œuvres littéraires et cinématographiques qui se penchent sur les déceptions et conflits que l'émigré ou l'exilé éprouvent, une fois rentrés au pays natal, en raison d'un sentiment dominant d'étrangeté et du malaise intime et lourd de ne plus pouvoir reconnaître ni être reconnu. C'est, en définitive, dans cette position dysphorique et désacralisée que Milan Kundera place ses personnages émigrés. Et cela ne concerne pas uniquement Irena et son mari Martin qui, depuis le début de leur expatriation, font des cauchemars mettant en scène le retour au pays natal (21). Dans un roman précédent, *Le Livre du Rire et de l'Oubli*, le personnage principal, Tamina, refuse de retourner en Bohême, même après une amnistie accordant le pardon aux «traîtres» immigrés. Le fossé qui la sépare de tout ce qui représentait son passé est devenu énorme. Bien qu'à la suite de la mort de son mari, une nostalgie soudaine s'empare d'elle qui la pousse à envoyer plusieurs faire-part de décès à ses amis, l'absence de réponses finit par accélérer la coupure avec le passé qui réduit à un silence irrémédiable sa vie antérieure (Kundera, 1978 :152-154). Ludvik lui-même, au début du premier roman de Kundera, *La Plaisanterie* [1967], n'éprouve pas la moindre émotion en revenant à sa Moldavie natale, après des années d'absence et d'exil à Ostrava.

Dans le cas d'Irena et de Josef, protagonistes de *L'Ignorance*, nous nous trouvons face aux deux moitiés d'Ulysse se soumettant à un destin identique de retour au bout de vingt ans d'absence. Devant leur Ithaque à tous deux, Prague, ils sont bien forcés de reconnaître que rien ne ressemble plus aux personnes et aux lieux de leur vie passée. Et, circonstance plus douloureuse encore, personne ne souhaite écouter le récit de leur vie d'émigrés, comme si celle-ci ne présentait pas le moindre intérêt, voire comme si elle n'avait jamais existé réellement. Ce dernier aspect est d'autant plus important qu'il sert à montrer à quel point l'imaginaire de l'é/i(m)igré se déploie

au sein d'une tension interne (quoique provoquée par des pressions extérieures) entre chemins de parole et détours de silence. Milan Kundera n'évite pas cet éventail de contradictions, il entend plutôt les exposer en tant que manifestations de la complexité propre de la nature humaine, dans ses comportements individuels et collectifs. Refusant l'étiquette du misérabilisme attribuée à l'immigré, dénonçant même différentes images et attentes, grâce auxquelles certains (comme Irena) sont des victimes bannies (30) et d'autres sont des cosmopolites pour qui les origines ne comptent plus (comme son compagnon Gestof), Milan Kundera touche à un point sensible et essentiel: le jeu de tensions (tantôt volontaire, tantôt inconscient) entre mémoire et oubli.

D'un côté, nous avons la décision claire de l'auteur – décision politique malgré lui – d'énoncer sans détours ce que le discours du pouvoir et de la communauté ont, le plus souvent, tué en ce qui concerne l'émigration, la condamnant ainsi, telle un anathème, comme la plus «odieuse des trahisons» (23). En 1978, Kundera avait déjà écrit noir sur blanc dans *Le Livre du Rire et de l'Oubli*:

Ceux qui ont émigré (ils sont vingt mille), ceux qui ont été réduits au silence et chassés de leur travail (ils sont un demi million) disparaissent comme un cortège qui s'éloigne dans le brouillard, invisibles et oubliés (Kundera, 1985 : 44).⁸

L'Histoire est faite d'oublis de cette sorte et d'autres « ainsi de suite, jusqu'à l'oubli complet de tout par tous » (Kundera, 1985 :20) – concluait l'auteur-narrateur, dans son rôle autoréflexif d'antidote contre quelques ratures paradoxalement enregistrées par la mémoire. N'étant pas historien et se méfiant même de la mémoire factuelle, l'intention du romancier Milan Kundera est d'explorer l'autre versant de la réalité humaine qui ne touche pas seulement la mémoire existentielle⁹ mais également la liberté de l'oubli. Je crois d'ailleurs que l'on peut dire que la présence de l'émigration dans son œuvre, au-delà des liens (in)directs avec sa propre expérience d'émigré, fait partie de l'examen romanesque du thème bien plus vaste de l'oubli et d'une rhétorique de la nostalgie. Notons à ce propos que la figure de l'é/i(m)migré n'est pas la seule à permettre l'instauration du jeu, de la non coïncidence, de la convalescence d'une

⁸ Nous utilisons l'édition de la traduction française revue en 1985 par Milan Kundera.

⁹ La distinction que l'auteur opère entre «mémoire factuelle» et «mémoire existentielle» surgit dans *Le Rideau*, où il reconnaît que s'il devait coucher par écrit ses souvenirs de l'invasion russe de la Tchécoslovaquie, en 1968, il en viendrait sûrement à mentir involontairement, mais l'expérience de ce qu'il a vécu alors lui permet d'avoir une mémoire existentielle et cela l'amène à conclure: «je sais depuis lors ce qu'aucun Français, aucun Américain ne peut savoir; je sais ce qu'est pour un homme vivre la mort de sa nation» (Kundera, 2005 :182).

mémoire pathologique, masochiste¹⁰, issue de la création d'une identité fictive (libérée de tout pacte autobiographique); c'est aussi le romancier qui, en tant qu'essayiste, sauvegarde cette facette simultanément dysphorique, rigoureuse et exaltante de l'oubli, quand il consigne dans son dictionnaire personnel: «L'oubli: à la fois injustice absolue et consolation absolue», puis «l'examen romanesque du thème de l'oubli est sans fin et sans conclusion» (Kundera, 1986 : 176-177).

Du reste, dès son premier roman, Kundera dénonce comme fausses aussi bien la croyance à ou l'illusion de la pérennité de la mémoire, que la possibilité de rémission, puisque, d'après lui, l'oubli finira par tout effacer, y compris les erreurs commises. Dans *Le Rideau*, son essai le plus récent, l'auteur reprend la même perspective, consacrant la septième et dernière partie de l'ouvrage à l'association entre «Le Roman, La Mémoire, L'Oubli», ce qui ne va pas sans rappeler celle qui fut également la préoccupation constante de Paul Ricoeur, reprise dans une ses dernières études magistrales, intitulée *La Mémoire, l'Histoire, L'Oubli* (2000). Le fameux auteur de *Temps et Récit* y a développé ce qu'il nomme «une politique de la juste mémoire». Dans *Les Abus de Mémoire* (2004), Tzvetan Todorov se montrait lui aussi préoccupé par les manifestations récentes d'excès à la fois de mémoire et d'oubli, ces manifestations pouvant revêtir des formes très diverses. De son côté, Milan Kundera réfléchit sur l'importance de la mémoire transformée ou sur le «travail de l'oubli» dans le cadre de l'esthétique romanesque. Dans le chapitre précédemment cité de son ouvrage *Le Rideau*, le romancier-essayiste évoque une visite à la Martinique pour mettre en évidence la trace littéraire d'un «l'oubli fondamental et fondateur», cette trace s'avérant de toute première importance dans le travail des auteurs martiniquais, en particulier, et caribéens en général, qui ont su transformer «l'île des esclaves en théâtre des rêves», finissant ainsi par exercer une influence déterminante sur l'«art moderne du roman» (Kundera, 2005 :186).

Par ailleurs, la dimension la moins sublime de l'oubli n'est autre que l'ignorance, dont le roman kunderien portant ce même titre constitue une allégorie aussi brève qu'hallucinante: on ignore, de l'intérieur comme de l'extérieur, ce qui se passe dans un pays; les personnes, qu'elles soient familières ou jadis proches, s'ignorent entre elles; on ignore ce que pourront devenir ceux qui ont cessé de jouir d'un lieu propre. Aussi, le «grand retour» représente-t-il pour Irena et Josef une déception, une fraude, dans la mesure où il met à nu le grand vide du passé, inatteignable pour chacun des protagonistes, dénié ou manipulé par les autres, outre qu'il révèle le poids – insupportable – d'un nom oublié, ignoré, devenu métaphore de toute nomination en

¹⁰ Il en va de même avec Josef qui, avant de partir pour l'étranger, souffre d'une mémoire masochiste et qui, une fois émigré, fonde sa lucidité sur une insuffisance de nostalgie (vd. section 21).

cela qu'elle est désormais devenue étrange. Remarquons à ce titre que le sentiment de malaise et étrangeté à l'égard de la langue tchèque elle-même est précisément celui qu'éprouve Josef en sortant de l'hôtel, lorsqu'il quitte non seulement Irena mais la ville de Prague: «Dans le hall, de partout, il entendait parler tchèque et c'était de nouveau, monotone et désagréablement blasée, une langue inconnue» (223).

Ce détail diégétique, d'une portée symbolique notoire, attire notre attention sur un facteur existentiel essentiel pour les calculs, aussi bien internes qu'externes, qu'un écrivain migrant, principalement s'il est issu d'un pays non francophone, est amené introduire dans sa relation, explicite et implicite, avec sa langue première et avec la langue du pays d'accueil où il est publié.

Nul n'ignore qu'à partir du milieu des années 80 Milan Kundera a soumis à un processus de révision toutes les traductions françaises (et non seulement françaises) de ses originaux en tchèque¹¹, après s'être rendu compte que le traducteur français de *La Plaisanterie* avait réécrit son texte, en y introduisant des ornements stylistiques et en conditionnant ainsi les traductions vers d'autres langues (Kundera, 1986 :149).

L'écrivain migrant se débat avec un problème fondamental et double qui est celui de n'avoir ni destinataires précis, ni un public-lecteur défini. Une fois loin de son pays natal, il est généralement exclu de ses circuits d'édition et/ou de réception critique, se retrouvant, du moins dans un premier temps, à la merci des mécanismes de la traduction et de l'intégration dans un champ littéraire qui lui est complètement étranger, sinon hostile.

Dans le cas de Milan Kundera, à cette condition générale d'écrivain migrant, vint s'ajouter le fait pesant qu'il s'agissait d'un auteur banni de l'univers littéraire tchèque depuis son départ de Tchécoslovaquie. Dans les années 90, on pouvait lire dans la presse tchèque que, quoique le plus consacré, Milan Kundera restait l'auteur contemporain le moins connu de ses compatriotes, circonstance qui, depuis la «révolution de novembre», peut également être imputée à l'auteur lui-même, car il gère, avec un zèle extrême, l'édition lente et raisonnée de son œuvre dans l'univers tchèque.

Je ne souhaite pas m'étendre ici sur d'éventuelles raisons personnelles, extralittéraires, de cette option de l'auteur. Je préfère l'envisager dans la perspective

10. Dans les éditions françaises de son œuvre, les renseignements bibliographiques incluent désormais une note où, à propos des œuvres traduites à partir du tchèque, on peut lire: «Entre 1985 et 1987, les traductions des ouvrages ci-dessus ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte tchèque.» Il en va de même pour la traduction de *L'Immortalité*. La révision de *La Plaisanterie* (traduit pour la première fois en 1968) a été particulièrement longue dans la mesure où, après une première révision avec Claude Courtot (édition de 1980), l'auteur a encore repéré, passées quelques années, ce qu'il considéra comme excès d'affectation stylistique et manques d'exactitude, si bien qu'il entreprit une nouvelle révision de la traduction, dont la version définitive date de 1985.

générale d'une réserve par rapport au retour à la patrie non seulement de l'émigré, mais également – et surtout – de l'écrivain émigré.

Dans la deuxième moitié des années 80, Milan Kundera a commencé à écrire directement en français, d'abord *L'Art du Roman* (1986) puis *Les Testaments Trahis* (1993). Avec *La Lenteur*, publié en 1998, il devait également se lancer dans l'écriture romanesque en langue française. Après un temps de soumission au processus intermédiaire de traduction, l'auteur a coupé le cordon ombilical avec celle qui fut sa langue maternelle et première langue jusqu'à l'âge de quarante-six ans. Rupture naturelle, dira-t-on, pour quelqu'un qui réside en France et a trouvé dans le champ littéraire français son instance première de réception et de diffusion à l'étranger. Mais, indépendamment de cette inflexion linguistique d'ordre pragmatique, il nous semble intéressant de souligner que Milan Kundera reste un «individu traduit» (pour reprendre une formule de Salman Rushdie) et donc également un auteur (auto)traduit. Cette situation vécue comme un atout et non pas exactement subie comme un «handicap», en fait un auteur particulièrement attentif et sensible aux particularités lexicales de chaque langue. Il suffit de rappeler, outre son «dictionnaire personnel» en soixante-treize mots (mots-clef, mots-problème, mots-amour), contenu dans *L'Art du Roman*, ses réflexions métalinguistiques intégrées dans les romans eux-mêmes, dont nous détacherons les digressions sur le mot et la notion de «nostalgie» dans plusieurs langues, qui en dévoilent le sens de «souffrance de l'ignorance», ainsi qu'autour du mot tchèque «litost» – «intraduisible en d'autres langues» – que l'auteur en vient à définir comme «un état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découvert» (Kundera, 1985 :188). Sans doute cette sensation/prise de conscience n'est-elle pas sans rapport avec l'«étrangeté» ou avec la «douleur de l'aliénation» éprouvée par l'écrivain émigré qui, encore selon Kundera, trouve sa meilleure traduction en allemand, à travers le mot «Entfremdung» (Kundera, 1993 : 115).

D'un autre côté, il est peut-être pertinent de remarquer que le roman *L'Ignorance*, axe central de notre brève analyse de l'«arithmétique de l'émigration» dans l'univers kunderien, a connu un parcours d'édition peu commun, sûrement plus pour des motifs symboliques que par pur hasard. Une fois achevé et publié pour la première fois en 2000, dans une traduction castillane, il ne devait être édité en France qu'au cours de l'année 2003. À cette époque, les presses française et tchèque n'ont pas manqué de spéculer autour de ce circuit qui privilégiait nettement la traduction. On a avancé l'hypothèse que ce choix pouvait être lié au fait que le roman précédent, *L'Identité*, n'avait pas été reçu avec un enthousiasme excessif par la critique française. Il y a eu, du reste, des gens pour soutenir que le «cycle romanesque français» de Kundera était

en deçà de son «cycle tchèque». Ce n'est cependant pas ce que soutient le critique français le plus assidu (et autorisé) de l'œuvre kunderienne, François Ricard, lorsqu'il écrit (en guise de réaction? ou de justification?) dans sa postface à *L'Ignorance*: «Bref, le lecteur familier du Kundera tchèque se sent d'emblée chez lui en abordant le Kundera français: c'est la même «voix», la même «méthode», le même univers esthétique» (233). Il faut bien dire que, de fait, le lecteur familier du Kundera tchèque était déjà lecteur du Kundera en français... La grande différence ne pouvait donc pas se situer tant au niveau de la lecture et de la réception, qu'à celui de l'écriture. Notre intention n'est, en aucun cas, de valider l'appréciation selon laquelle Kundera serait pire romancier lorsqu'il écrit en français. Nous croyons même que la question la plus importante ne se situe pas dans cette éventuelle distinction hiérarchisante mais dans la différence, dans le degré de distance ou d'étrangeté qu'il est permis à Kundera d'injecter dans la langue littéraire française. Devrait-il écrire comme un auteur français ou francophone de naissance et/ou de formation? Quoiqu'il en soit, comment pourrait-il s'avérer indifférent d'écrire en tchèque ou directement en français? Ce qui paraît indéniable est que, à l'instar de son personnage Josef, Kundera a décollé d'un territoire et de sa langue natale, devenant celui qui écrit toujours à distance, de surplomb, se maintenant dans un imaginaire translinguistique et transculturel. Si sa condition d'«étranger» suscite des réserves à certains gardiens de la langue française, du système littéraire français ou de la francophonie littéraire, Kundera se bornera sûrement à réitérer que, comme romancier, «il n'a de comptes à rendre à personne, sauf à Cervantès». Et cela d'autant plus qu'il incarne la figure du romancier émigré!¹²

¹² Rappelons, à ce propos, Salman Rushdie lorsqu'il affirme, dans son essai «Patries Imaginaires», qu'une des libertés les plus chères à l'émigré littéraire est de pouvoir choisir ses pères spirituels.

Bibliographie

ALBERT, Christiane (2005). *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris :Karthala.

COMPAGNON, Antoine (1998). «Pourquoi le français devient une langue comme les autres ?». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°50, mai 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1975). *Kafka – Pour une Littérature Mineure*, Paris : Minuit.

GAUVIN, Lise (2003). «La notion de surconscience linguistique et ses prolongements ».In : *Les Études Littéraires Francophones : États des Lieux*, Textes réunis par Lieven d'Hulst / Jean Marc Moura, Travaux & Recherches, Lille : Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille , pp. 99-102.

HALEN, Pierre (2003).«Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires». In : *Les Études Littéraires Francophones : État des Lieux, op. cit.* ; pp. 25-37.

KUNDERA, Milan (1967). *La plaisanterie*, Paris : Gallimard, Coll. Folio [ed.ut : 2003]

KUNDERA, Milan (1985). *Le Livre du Rire et de l'Oubli*, Paris : Gallimard, Coll. Folio [1e éd. 1978].

KUNDERA, Milan (1986). *L'Art du Roman*, Paris : Gallimard.

KUNDERA, Milan (1993). *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard, Coll. Folio.

KUNDERA, Milan (2005). *L'Ignorance*, Postface de François Ricard, Paris : Gallimard [1e éd. française 2003].

KUNDERA, Milan (2005), *Le Rideau*, Paris : Gallimard.

PIRET, Pierre (2002). « La francophonie littéraire : un cadre théorique ». In : *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, sous la direction de Véronique Bornet, Paris : L'Harmattan, pp.83-95.

RICOEUR, Paul (2000) - *La Mémoire, l'Histoire, L'Oubli*, Paris, Seuil.

RUSHDIE, Salman (1991) – *Imaginary Homelands* [ed. ut: *Pátrias Imaginárias*, trad. de Helena Tavares, Ana Vilela e Filomena Pereira, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994)

SCARPETTA, Guy (2003) – « Jeux de l'exil et du hasard » in <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/05/SCARPETTA/10170>.

TODOROV, Tzvetan (2004) – *Les Abus de la Mémoire*, Paris.Arléa.