

FRONTIÈRES ENTRE LE RÉEL ET L'IRRÉEL, DE KAFKA À KUNDERA, L'ESTHÉTIQUE DE LA FRAGILITÉ IDENTITAIRE

Fatima BOUTKHIL¹

Laboratoire : Littérature Générale et Comparée : imaginaire, textes et cultures

Université Mohamed Premier, Maroc

fatum.bout@gmail.com

Résumé : Aux frontières du réel, l'irréel est là, fascine par son obéissance à un monde non assujéti à la raison, libéré des conventions et voguant vers l'univers de l'impossible. Quel lecteur de Franz Kafka, fasciné par un déferlement de l'inattendu poussé au paroxysme, n'a pas été ébranlé par deux mondes qui se rencontrent et pourtant s'interpénètrent, le réel de la fiction et le monde fantaisiste du rêve ? Rien ne laissait présager le récit onirique de Milan Kundera dans *L'identité*, la confusion identitaire de Chantal est à son comble dans une « partouze » à la limite invraisemblable, ce qui semble dépasser même le narrateur. La narration onirique signe la modernité du roman au XX^{ème} siècle et met plus que jamais en amont la fragilité identitaire des personnages. Nous chercherons dans cette étude à travers « La métalepse » en tant que procédé narratif un angle d'approche au « franchissement » des frontières chez les deux écrivains Kafka et Kundera.

Mots-clés : frontières, rêve, réel, identité, fragilité

BORDERS BETWEEN THE REAL AND THE UNREAL, FROM KAFKA TO KUNDERA, THE AESTHETIC OF IDENTITY FRAGILITY

Abstract: At the frontiers of the real, the unreal is there, fascinates by its obedience to a world not subject to reason, freed from conventions and sailing towards the universe of the impossible. What reader of Franz Kafka, fascinated by a surge of the unexpected pushed to its limits, has not been shaken by two worlds that meet and yet interpenetrate, the real of fiction and the fanciful world of dreams? Nothing foreshadowed the dreamlike tale of Milan Kundera in *The Identity*, Chantal's identity confusion is at its height in an almost unbelievably "orgy" which seems to go beyond even the narrator. The dreamlike narration signs the modernity of the novel in the twentieth century and puts more than ever before the identity fragility of the characters. We will seek in this study through 'Metalepsis' as a narrative process an angle of approach to the 'crossing' of borders in the two writers Kafka and Kundera.

Keywords: borders, dream, reality, identity, fragility

¹ Fatima BOUTKHIL, doctorante à l'université Mohamed Premier, Oujda, Maroc. Elle prépare une thèse de doctorat intitulée « L'esthétique de la variation dans l'œuvre de Milan Kundera » sous la direction du Professeur Jamal Eddine LFAREH, Laboratoire Littérature Générale et Comparée, Imaginaires Textes et Cultures, LGCITC. Elle mène des recherches sur la modernité du roman au XX^{ème} siècle. Les publications scientifiques: « Le mythe de Don Juan et sa réécriture parodique chez Kundera » (2021) en cours de publication dans la revue « SHS » de l'Académie du Royaume du Maroc, « L'exil 'libérateur': un pas vers l'interculturel », publié dans l'ouvrage collectif « L'interculturel à l'ère contemporaine : enjeux littéraires », sous la direction de Rachida Saidi et Afaf Zaid, Edition L'Harmattan, 2021, « L'insignifiance, ou l'espoir réinventé dans le roman de Milan Kundera » une proposition en cours d'étude pour La Revue Internationale Langues, Littératures et Art sous le titre de : Littérature francophones et art à l'épreuve du confinement forcé.

Introduction

Réinventer les statuts et les formes de représentation, être à la quête des jonctions entre l'individu et le monde afin d'accorder des résonances et des réseaux de significations, semble être la destinée de la littérature et l'espace textuel est le lieu même de telles investitures. Si dans cette requête la notion de frontières semble être un handicap lié surtout à son acception dans le dictionnaire en tant que limites d'un territoire, c'est dans le dépassement de toute frontière, même par 'simulation' comme dirait Françoise Lavocat (2016), que la fiction franchit ses propres limites. La narratologie avec Gérard Genette a mis la métalepse en amont d'une réflexion qui va appeler d'autres réflexions ultérieures. La complexité de ce concept en tant que métadiscours interpelle tout écrivain qui s'interroge sur le sens et la substance des frontières de son texte, qu'il s'agisse de l'intrusion de l'auteur ou de l'enchâssement qui crée un dédoublement d'univers participant à la confusion entre fiction et réalité. Mais peut-on réellement parler d'une fusion ou au contraire y voir des mondes ontologiquement différents ? Repenser les franchissements de frontières entre le factuel et le fictionnel continue à régir la pensée dès qu'il s'agit de définir notre conception de la « fiction ». Au moment où elles tendent vers la dilution pour les uns, d'autres continuent à croire à la nécessité de ces frontières. Françoise Lavocat dans *Fait et fiction* (2016, p.22) n'aura de cesse de montrer leur pertinence « au nom des artefacts culturels sous le signe de la pluralité et de l'hybridité, inspirée par l'imaginaire des mondes possibles.

Deux moments nous intéressent dans notre réflexion, *L'identité* (2000) de Milan Kundera, et *Le Château* (1984) de Kafka, d'une part, la narration onirique dans le roman de Kundera où la frontière entre réel et irréel est très visible, et où deux histoires se superposent, mais elles tendent aussi à se dissoudre et il est difficile de départager la fiction du réel. D'autre part, la liberté quasi vertigineuse du roman de Kafka où il devient moins aisé de parler de frontières, surtout dans *Le château* (1984) et *Le procès* (1987). Nous ne faisons pas exception de *La métamorphose* où « l'hésitation » dont a parlé Tsvetan Todorov (1970) est vite franchie avec le personnage « Gregor Samsa » devenue un insecte répugnant, ce qui a même poussé des critiques à lier Kafka à la littérature fantastique, alors que d'autres tel qu'Alvaro de La Rica (2014, p.29) le considère comme « un événement fantastique (qui) se produit dans un contexte réaliste ». Au XX^{ème} siècle, ouvrir « la brèche dans le mur du vraisemblable » (Kundera 1993, p.68) a donné de l'élan à l'écriture romanesque postkafkaïenne, chacun à sa manière, les écrivains vont allier entre saisir le réel et se libérer des contraintes du vraisemblable. Nous nous demanderons ainsi, si l'irréel n'est-il pas un refus d'un réel vécu et une fuite vers un monde qui pourrait atténuer les angoisses existentielles et le sentiment de déracinement et d'exil ou s'il est invoqué, comme l'a montré Milan Kundera (1993, p.67), « [...] Non pas pour s'évader du monde réel (à la manière des romantiques) mais pour mieux le saisir ».

I. Vers un « réalisme magique » ?

Le roman dès ses premières éruptions s'est confronté à la distinction entre la réalité et le monde imaginé. Il suffit de voir la quasi-prégnance du réalisme en tant que discours véridique qui a dominé les dix-huitième et dix-neuvième siècles, et

même avant selon Tzvetan Todorov (1982, pp.7-8) lorsqu'il préface l'ouvrage *Littérature et réalité* : « d'un point de vue historique, il (le réalisme) occupe une place à part, [...] on en trouve les prémices dès la renaissance et surtout depuis le XVIIème siècle. ». Il cache son jeu derrière « l'illusion référentielle » selon Riffaterre (1982, p.9), « un discours plus contraint qu'il n'en a l'air » selon Philippe Hamon (1982, p.168). Néanmoins, si les frontières entre le réel et le monde représenté résistent, cela n'empêche pas d'après Mikael Bakhtine leur interpénétration :

En dépit de l'impossibilité de confondre le monde représenté et le monde représentant, en dépit de la présence immuable de la frontière rigoureuse qui les sépare, ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, [...]. L'œuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'œuvre et dans le monde qu'elle représente [...].

Bakhtine (1978, p.394)

Au XXème siècle, les procès de la fiction se multiplient. L'expérience du Nouveau Roman, où « l'écriture devient conscience de son être » (Anne Fabre-Luce 1969, p.125) porte préjudice à la part de l'imaginaire et celle du réel dans la fiction, et inhibe toute frontière. C'est de l'absence de ces frontières que naîtra d'après Françoise Lavocat (2016, p.24), « une méfiance à l'égard des fictions dans la continuité des structuralistes et de l'héritage de Telquel. Leurs déclarations sont corroborées par celles des critiques qui analysent le déferlement des autofictions et des récits de témoignage comme l'usure des procédés romanesques (Viart, 2009), ou encore comme l'expression d'un désir ou d'une nostalgie inextinguible de la réalité [...] (désert du réel, Zizek, 2000) ». Rilke au début du siècle parlait de « la perte de la faculté de raconter une histoire crédible », ce que rapporte Kvetoslav Chvatik (1995, p.7) en parlant de « crise de récit » et d'une « perte du « plaisir de fabuler ». La grande question du siècle est liée dans ce que Gy Scarpetta (1985, p.231) appelle *L'impureté* et le « spectacle de l'hétérogène », il se demande « comment réinventer la fiction » et surtout « Comment, en bref, poursuivre l'ambition insensée de « dire le réel » sachant [...] que « le réel » lui-même pourrait bien n'être qu'un effet de l'illusion ? »

La fuite vers le « hors du réel » tout en racontant le réel sera caractéristique d'une veine néobaroque où le fantastique dans son extravagance même est quête de la réalité multiple. « Le réalisme magique » que le critique d'art allemand, Franz Roth, a désigné en 1920 comme une nouvelle tendance picturale post-expressionniste, sera repris par le roman et désignera, sans pour autant en exclure les autres, le roman latino-américain avec Garcia Marquez, Fuentes et d'autres. D'ailleurs, d'après Claude Le Fustec (2010), c'est le critique Alejo Carpentier dans le prologue de son roman *El reino d'este mundo* (1949) qui a théorisé et qualifié le réalisme magique comme étant l'identité culturelle spécifique du roman latino-américain. Mais si le réalisme magique répond dans ce cas à une problématique de la quête des racines dans une relation postcoloniale lésée par une hégémonie occidentale, chez Franz Kafka et Milan Kundera, il s'associe à un nouveau rapport avec le réel, il souligne des frontières en les outrepassant et que nous proposons dans cette étude de monter leurs visées. Néanmoins si la fusion entre rêve et réalité caractérise l'œuvre de Kafka

et en fait sa modernité, chez Kundera (1985, p.252) elle participe également à la structure même du roman. L'esthétique de la variation en tant que vocabulaire lié à la musique caractérise l'écriture kundérienne, « le voyage des variations conduit [...] au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose » explique le romancier. La variation consiste à développer des lignes contrapuntiques qui forment « des lignes narratives » où des thèmes avec un effet de contraste vont parcourir le récit fictionnel, une « confrontation polyphonique » comme le signale Kundera (1986, p.101) dans *L'art du roman*. Le récit onirique, par un effet de juxtaposition avec le récit fictionnel, déstabilise notre conception du réel et de l'irréel : et si l'irréel était plus réel que le réel ?

Dans *Le livre du rire et de l'oubli* (1985), la narration des événements est interrompue par une escapade des plus insolites de Tamina à l'île aux enfants. Le romancier dans la sixième partie signe la fin de l'histoire du personnage par l'annonce de la disparition mystérieuse de Tamina du café où elle travaille et de son logement, « la police continua de s'occuper de l'affaire sans rien découvrir de nouveau. La disparition de Tamina fut classée parmi les affaires jamais réglées » conclut-il. (Kundera 1985, p.263). Le récit enchâssé qui va suivre sera entamé par ce qui s'apprête à une explication : « le jour fatidique, un jeune gars en jeans vint s'asseoir au comptoir. » (Kundera 1985, p.263). L'interruption du récit diégétique par un récit métadiégétique ou enchâssé affecte le niveau de la narration et celui des événements narrés, ce qui génère, d'après Gérard Genette (1972), des relations, allant des plus simples (explicatives ou thématiques) aux plus complexes.

Le récit enchâssé confère au récit premier une fonction explicative, puisque la virée de l'île aux enfants explique la disparition de Tamina dans le récit premier. Les frontières déjà visibles vont être confirmées par le narrateur qui débute son récit onirique par : « Et comme dans un conte, comme dans un rêve (mais oui, c'est un conte !mais oui, c'est un rêve !) » (Kundera 1985, p.266). Le monde du rêve offre à Kundera un espace où le paradoxe existentiel du personnage s'expose, Tamina se désespère de la mort de son mari, mais le problème c'est qu'elle ne se pardonne pas de commencer à oublier même les traits de son visage. Partir dans l'île de l'oubli pour oublier son oubli fera sortir le personnage du monde réel vers l'irréel, mais c'est aussi une alternative pour mieux saisir le réel. Kundera (2009, p.21) en commentant *Les triptyques*, tableau emblématique de Bacon, s'interroge sur le Moi d'un visage : « Pendant combien de temps un visage cher qui s'éloigne dans la maladie, dans la folie, dans la haine, dans la mort, reste-t-il encore reconnaissable ? Où est la frontière derrière laquelle un « moi » cesse d'être « moi » ? ». Le même procédé de superposition nous l'avons vu avec Xavier personnage « onirique » qui reste distinct du personnage « réel » de Jaromil dans *La vie est ailleurs*, le romancier les sépare à travers une subdivision par chapitres. La complexité existentielle de ce poète lyrique trouve à travers le personnage onirique sa « persona surréaliste » (M. Banerjee1993, p.106) ce qui permet au romancier d'« évacue(r) le lyrisme des révolutions européennes d'un formidable coup de pied » (M. Banerjee1993, p.87). Les écrivains Goethe et Hemingway entrent dans l'univers de la fiction en tant que personnages et vont parcourir l'espace de *L'immortalité* où deux époques différentes font appel non pas à un temps chronologique, mais au temps de la mémoire.

2. La métalepse et l'incertitude ontologique des personnages, l'exilé entre mémoire et oubli

Comment le récit peut-il « enjamber » ses propres « seuils » ? Gérard Genette (1972) se propose à y répondre et s'ouvre dans plusieurs de ses ouvrages aux intrusions diégétiques dans un récit. En effet, dans *La métalepse*, Gérard Genette soutient : « Le passage d'un niveau à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration [...]. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive [...]; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (Gérard Genette 1972, pp.244-245). La métalepse représente la contamination du récit par le discours extradiégétique, ce qui génère une indistinction entre le niveau de la narration et le niveau des événements narrés. Néanmoins, parmi toutes les possibilités du récit, l'enchâssement ou l'univers métadiégétique accentue le brouillage entre les niveaux de la narration en créant un flottement. La métalepse présente d'abord l'interruption de la diégèse (par l'intrusion de l'auteur) mais la complexité que peut concevoir tout franchissement de frontière n'a pas cessé d'interroger le récit.

Les travaux de Genette de 2004 et les nouvelles approches narratologiques dites postclassiques élargissent le champ des investigations. Françoise Lavocat (2016, p.502) évoque une vision globale en soulignant : « Alors qu'en France la métalepse, vue par Genette, met en évidence et souligne les frontières de la fiction, aux États-Unis, l'interprétation donnée par McHale (1987) a plutôt contribué à répandre l'idée de leur effacement ». La métalepse ainsi en tant qu'« opérateur de brouillage » selon McHale va susciter l'intérêt et l'on parle plus de « métalepse ontologique » qui opère une fusion, ce que dément Françoise Lavocat dans une même vision de Genette, il s'agit d'une confusion et en aucun cas de fusion. La portée de la métalepse opère une rationalisation selon plusieurs modalités dont l'une d'elles est la projection onirique du personnage à travers le Topos du rêve. Les métalepses « permettent l'exploration de maintes expériences de pensée, dont la principale est de concevoir en quoi consiste la conscience d'être fictionnel » (F. Lavocat, p.524). Question que l'on propose de penser à travers l'un des paradoxes de la fiction, à savoir le personnage. Le pacte de la fiction suppose qu'il n'est pas réel et malgré cela il ya une confusion, la narration onirique perturbe encore plus ce trouble, ce que Umberto Eco appelle « la coopération » dans le sens d'une recreation du personnage. En effet, le personnage, cet « être en papier », ce « vivant sans entrailles » selon la conception valérienne, n'est que « l'ombre de lui-même » (Natalie Sarraute 1956,74) dans l'œuvre moderne du XX^{ème} siècle, où il a acquis un trait définitoire qui n'est autre que son opacité. Milan Kundera conçoit ses personnages en tant qu'« ego expérimentaux », des êtres de la fiction. Il les crée ne subissant « aucune vérité préexistante », ils se développent sous ses yeux. En les mettant dans des situations existentielles, il guette leurs réactions donnant l'impression d'une autonomie favorisée par des procédés narratifs qui sacrent le talent du romancier. Sous l'œil du lecteur, il les regarde vivre et évoluer et parfois même sous l'œil étonné du narrateur-auteur. À travers la narration onirique, entre réel et fiction, le lecteur est dans l'embarras, par rapport au monde du rêve, le personnage dans le réel de la fiction apparaît plus réel que jamais. Dans une autre

perspective, le personnage chez Kafka est au centre d'un univers impossible, voire indéterminé, un château inaccessible, une porte de loi hors d'atteinte. À chaque fois, en cherchant à donner du sens, Kafka voit son personnage s'embourber et le sens se dissiper, la réalité dans ces conditions est sous le signe du doute et du cauchemar, le réel et le monde fantaisiste du rêve s'interpénètrent jusqu'à la fusion.

Kafka situe ses romans dans un temps indéterminé où la quête impossible est annoncée dès le début. Alors que le personnage K. trouve sa « légitimité » dans le lieu où il va exercer la fonction de géomètre dans un château qui domine tout le village, le château est sous le signe du vide dès l'incipit : « C'était le soir tard, lorsque K. arriva. [...] La colline du Château restait invisible, [...] (K) resta les yeux levés vers ce qui semblait être le vide » (Kafka 1984, p.21). Ce vide ou cet inaccessible ou même cet interdit va déteindre sur cet étranger, même l'hôtesse le lui fait comprendre en lui disant : « vous n'êtes pas du château, vous n'êtes pas du village, vous n'êtes rien » (Kafka 1984, p.76). Le personnage chez Kafka est voué à l'exil et à l'errance. Selon l'étude de Tiphaine Samoyault sur le personnage secondaire (2005, p.53), K. est d'un « caractère tronqué, dévalué et à jamais rejeté, il empêche par sa présence même l'ouverture de l'histoire et le déploiement d'une fiction qui n'est plus un ailleurs, mais un dedans inaccessible ».

Dans le même processus d'exclusion du personnage kafkaïen, *Le procès* montre Prague comme dirait Gérard Garutti (2005, p.14), tel une « une ville monstre » où tout conjugue à montrer le labyrinthe et l'indétermination. À travers la déréalisation des référents, la ville devient un labyrinthe existentiel où un accusé sans faute, loin de toute logique, « sa logique est celle d'un rêve... ou d'un cauchemar » (Garutti 2005, p.80), ce qui inscrit le récit dans le monde fantaisiste du rêve ou de l'ordre du songe :

Prague dans son roman est sans mémoire. Cette ville-là a même oublié comment elle se nomme. Personne là-bas ne se rappelle et ne se remémore rien, même Joseph K. semble ne rien savoir de sa vie d'avant. [...] Le temps du roman de Kafka est le temps d'une humanité qui a perdu la continuité avec l'humanité.

Kundera (1985, 256)

Dans le chapitre « Les lettres perdues » du *Livre du rire et de l'oubli* (Kundera 1985), Tamina est une femme qui a perdu son mari et n'arrive pas à faire son deuil. Entre mémoire et oubli, elle ne se souvient plus du visage de son mari. Elle essaye en vain de récupérer des lettres, sous forme de correspondance qu'elle avait avec lui dans le passé, comme moyen ultime de s'accrocher à des détails qui pourraient déclencher ses souvenirs. Paul Ricœur (2000, pp.117-118) a analysé le caractère très personnel de la mémoire en tant que « quête douloureuse d'intériorité », tout ce qui peut être associé au « je » fait partie de la mémoire personnelle : « En se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi » (Ricœur 2000, p.115) dit-il. Tamina est une femme qui se meurt à feu doux en se regardant oublier cette partie de sa vie qui a défini ce qu'elle est, son identité. Le deuil consiste à accepter la mort de son mari et à détacher cet être cher de son « moi », ce que confirme Ricœur (2000, p.87) en reprenant les théories freudiennes : « une fois achevé le travail de deuil, le moi se trouve à nouveau libre et désinhibé ». Kundera le

romancier ne lui accorde aucune alternative sauf oublier son oubli dans un voyage irréel à l'île de l'oubli où paradoxalement, associée au mode onirique, la fragilité identitaire est révélée par la défaite même de Tamina impuissante devant les forces de l'oubli, la précarité de la mémoire s'associe à celle de l'identité. Le livre du rire et de l'oubli situe le personnage Tamina dans une Tchécoslovaquie sous le règne du communisme, « l'île aux enfants » permet au romancier de démasquer « le totalitarisme qui prive les hommes de leur mémoire et fait d'eux ainsi un peuple d'enfants » (Chvatik 1995, p.138). Cet univers de l'innocence rime avec le rire des anges, et avec « ce royaume de l'harmonie » (Kundera 1985, p.21) d'un monde idyllique. Mais, ce sera sans l'intervention du regard ironique du romancier, sous sa plume, ce monde de l'enfance en qui « nous vouons tous un culte lyrique » (Chvatik 1995, p.138), soumis à des idéologies et à une tyrannie de sens, vire au cauchemar.

2.1. *L'humour, une autre frontière*

Milan Kundera (1993, p.14) reprend dans le premier chapitre des *Testaments trahis* les théories d'Octavio sur l'humour. Selon lui, l'humour est « la grande invention de l'esprit moderne », il diffère du rire, de la moquerie ou de la satire, il est « une sorte particulière de comique ». Relever ou percevoir l'humour dans une œuvre littéraire consiste à réaliser le dépassement de frontières si l'on peut dire de significations et voir dans des éléments incongrus ou irréels un jeu inscrit dans le contexte de relativisme et d'une lecture oblique qui permettra de rendre compte de l'ambiguïté des choses humaines, « l'humour rend tout ce qu'il touche ambigu ». (Kundera 1993, p.14) Dans une complicité érudite, le lecteur de Kafka concilie entre l'épuration du comique et le dépassement de toute frontière entre réel et irréel dont l'existence même est nodale dans une telle écriture. C'est aussi l'un des paradoxes de l'œuvre de Kafka, une écriture réaliste associée à un mode onirique qui plane sur des situations sous le signe de la plaisanterie ou de l'irréel, une ambiance de cauchemar entraîne le personnage mais aussi le lecteur à la confusion. L'illusion de la réalité est présente à travers une description très réaliste qui s'approche vertigineusement du réel, cela éclaire l'aspect visionnaire accolé à son œuvre, d'ailleurs, Gérard Garutti (2005, p.83) parle d'un « étrange réalisme ».

Loin de toute lecture allégorique, Milan Kundera (1993, p.65) a été l'un des écrivains à relever « la poésie comique » de l'œuvre de Kafka, c'est une « poétique de la surprise » et des « rencontres inattendues » dit-il. Un tribunal dans *Le procès* loue une partie du bâtiment à un couple qui doit déménager le temps d'une séance, Joseph K. surprend des illustrations pornographiques dans les livres des magistrats, un florilège d'anecdotes annihile toute velléité à une fatalité aveugle d'une tragédie grecque, Joseph K. subit une accusation absurde, dépassé par des forces extérieures qu'il ne peut pas maîtriser, bloqué devant « la porte de la loi ». Mais le comique des scènes érotiques dans ses romans montre les aspects d'une sexualité qui « sort des brumes de la passion romantique » (Kundera 1993, p.59). L'acte d'amour de K. et Frieda sous le regard de ses assistants en train de les regarder, « cela fait une nuit entière que nous sommes assis là, notre service n'est pas facile » (Kafka 1984, p.68) disent-ils, leur présence même conclut Kundera « hisse l'histoire dans ce domaine où tout est étrangement réel et irréel, possible et impossible » (Kafka 1984, pp.66-67).

Dans *La valse aux adieux*, le docteur Skreta féconde artificiellement de son sperme toutes les femmes stériles venues dans la station thermale pour se soigner. Kundera nous fait voir la fantaisie d'un monde où tout le monde se ressemble ce qui tranche avec la gravité du questionnement du roman, « ne faut-il pas libérer la planète des griffes de l'homme » (Kundera 1986, p.116). L'humour est certainement le moyen de faire abolir les frontières du réel et l'irréel en dépassant une frontière où le comique est le garant d'une possibilité de signification.

2.2 La narration onirique et fragilité identitaire : quel Je face à un réel fragmenté ?

La narration onirique d'après Milan Kundera, dans son essai *Les testaments trahis*, est l'une des clés de la modernité du roman découverte par Kafka, l'un des écrivains les plus controversés du début du siècle. Si « la résolution du rêve et de la réalité » permet d'atteindre une « surréalité », lit-on dans *Le manifeste du surréalisme* d'André Breton, Kundera atteste que Kafka en a déjà fait son esthétique une décennie avant à travers ce qu'il appelle « la fusion du rêve et de la réalité » (1993, p.64). Situer son œuvre hors du contexte de l'art moderne est absurde, explique Kundera (1993, pp.56-57), « comme si Kafka n'appartenait pas à la génération des grands novateurs, Stravinski, Webern, Bartok, Apollinaire, Musil, Joyce, Picasso, Braque, tous nés comme lui entre 1880 et 1883 ». Cela n'a pas empêché le préjudice d'une forte tendance à la lecture allégorique et religieuse dès les premières interprétations de Max Brod ce qui a nui et même amputé l'œuvre de Kafka de sa dimension esthétique, « au diable saint Garta ! » s'écrit Kundera (1993, p.68), « Son ombre castratrice a rendu invisible l'un des plus grands poètes du roman de tous les temps. »

Kafka à travers deux de ses romans majeurs (*Le procès*, *Le château*), montre un monde entre rêve et réalité, c'est un éveil dans une réalité cauchemardesque qui brouille toutes les frontières, K. le géomètre est fasciné par un Château inaccessible, Joseph K, croit vivre une plaisanterie, mais le narrateur dès les premières phrases annonce : « ce n'était pourtant pas un rêve », K. est arrêté et pourtant reste libre de se déplacer, victime d'un Procès imaginaire et il va quand même essayer de se défendre. Le personnage kafkaïen est au centre de situations impossibles, voire, indéterminées, le lecteur en cherchant à donner du sens ne peut qu'assister impuissant et voir le personnage s'embourber et le sens se dissiper. Banni, exilé, l'arpenteur est un errant sans identité, étranger à lui-même. Personne ne le connaît et il ne peut rien raconter de lui-même, il n'a pas « d'identité narrative » selon la définition donnée par Paul Ricœur (1990, p.146), puisqu'il est sans mémoire, « l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces identifications à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent ». Malgré une volonté de Joseph K. à s'imposer en arpenteur, K même s'il subit le procès ne se laisse pas faire, néanmoins l'aspect labyrinthique du roman de Kafka montre un personnage dont l'identité est perdue sous le signe du vide ou de l'inaccessible.

L'identité est un roman qui donne suite à une interminable interrogation identitaire du personnage kundérien, qu'il s'agisse de trouble de l'identité ou de l'inconstance du Moi, elle emprunte à chaque fois un sentier différent, mais reste fidèle à des schèmes narratifs, et à la question philosophique « qu'est-ce qui détermine notre identité ? », le roman lui substitue une méditation romanesque sur

l'amour confronté à une situation extrême, quitte à ce que ce soit une plaisanterie ou un jeu, procédé réitéré dans plusieurs romans de Milan Kundera, un clin d'œil à la tragédie de l'homme moderne qui n'a plus le privilège de vivre les aventures d'antan, et prend au sérieux même les plaisanteries les plus banales. Ainsi Jean-Marc, sur une phrase lancée légèrement par Chantal, « les hommes ne se retournent plus sur moi » (Kundera 2000, p.35), va simuler l'existence d'un amoureux inconnu et lui glisser des messages d'amour dans sa boîte aux lettres. La recherche de l'identité de l'amoureux secret occupera Chantal une bonne partie du roman, mais elle se rend compte qu'une telle recherche n'est en fait qu'une quête identitaire personnelle, l'image qu'elle avait d'elle-même est totalement ébranlée. L'équilibre qu'elle croyait avoir atteint dans sa relation avec Jean-Marc se déstabilise et le lecteur devient complice d'une confusion identitaire où une autre question s'impose : qu'est-ce qui détermine l'identité, est-ce nous ou les autres ?

La philosophie du sujet a marqué un tournant décisif pour la notion de l'identité et plusieurs voix vont se rejoindre à travers les siècles pour démêler ce concept complexe lié à la temporalité qui va intéresser diverses approches, psychologique, philosophique, sociologique, anthropologique et sémantique. Alors qu'on voyait dans la conscience du sujet la garantie de l'identité face aux changements dans le temps, dans la mémoire une préservation de la construction identitaire, Paul Ricoeur a résolu la problématique de la temporalité et donnera un autre élan avec les concepts de « mêmété » et d' « ipséité ». Au pluriel ou au singulier, ou même « le pluriel singulier », accolé aux notions de l'unité et de la multiplicité, de la permanence et du changement, l'identité ne cesse d'être un lieu de paradoxes. Chantal dans son travail est une femme obligée de revêtir plusieurs visages. Faire la publicité de la mort à travers une campagne publicitaire pour les pompes funèbres, adressée aux vivants, a de quoi rendre cynique mais demande aussi un recul pour en rire. C'est ce qu'elle faisait dans sa relation amoureuse avec Jean Marc, où elle redevenait une autre, oubliant tout et vivant à la lisière du monde extérieur. Avec l'irruption des lettres anonymes dans sa vie, elle recommence à chercher entre les lignes des images d'elle-même, comme le faisait narcissse avec l'image que lui renvoyait le lac. L'idée d'un espion, aussi admirateur soit-il, en train de guetter ses moindres mouvements la met dans la situation de déchiffrer l'image qu'il se fait d'elle et elle se retrouve en train de se voir de l'extérieur. Cet autre la voit-il comme « une femme assoiffée d'hommes », une « femme romantique », il est vrai qu'elle cache soigneusement toutes les lettres au milieu de sa lingerie, qui est-elle de toutes ces images ?

Sa vanité prend un coup dur lorsqu'elle se rend compte que c'est Jean Marc l'investigateur de toute cette mascarade, et de là éclate le rire kundérien, implacable, dénudant le comique de l'homme exhibant son moi dans un excès de conscience de soi. Néanmoins, la maturité de Chantal laissait supposer son immunité du ridicule par rapport à des personnages, généralement jeunes, à l'instar du poète lyrique Jaromil dans *La vie est ailleurs*, situation que va rattraper Kundera à la fin du roman en laissant planer le doute sur les frontières entre rêve et réalité : les lettres font-elles également partie du rêve de Chantal ? La narration onirique met en évidence le brouillement des frontières entre fiction et réel, mais au-delà d'« une prouesse

technique », elle s'associe au thème de l'identité en un « glissement », qui montre « l'image de la fragilité de l'identité, [...] l'insoutenable fragilité ». (François Ricard 2000, 214-215)

Jean Marc contrairement à Chantal prend ses distances avec le monde qui l'entoure. Après un échec professionnel, il vit comme un « marginal » où à tout moment sa vie peut basculer et tout perdre, mais Chantal devient « son seul lien sentimental avec le monde » (Kundera 2000, p.111), et s'il est d'une froideur effrayante « c'est elle et personne d'autre qui le libère de son indifférence » (Kundera 2000, p.111). La confusion de Chantal déteint sur leur relation, Jean Marc est hanté par l'idée du jour où il peut la perdre, « tu ne renonceras jamais à cette citadelle de conformismes où tu t'es établie avec tes multiples visages » (Kundera 2000, p.152), lui dit-il lors d'une dispute. Il a décidé de lui envoyer des lettres anonymes en jouant le rôle de Cyrano, « l'homme qui sous le masque d'un autre déclare son amour à la femme aimée » (Kundera 2000, p.122). Il dépasse le sentiment de jalousie inséparable d'un Cyrano, puisque Chantal en passant toute cette aventure sous silence, laisse supposer qu'elle est prête à répondre à l'amour d'un autre, mais ce qu'il n'avait pas prévu c'est la fragilité identitaire de Chantal face à un nouveau visage qu'elle devait prendre, celui d'une femme qui n'est plus jeune et qui cherche à plaire.

Dans un jeu de variation, Kundera à travers l'une des nouvelles de *Risibles amours* (1986), « *Le jeu de l'autostop* », raconte l'histoire d'un jeune couple en vacances et en quête d'émotions nouvelles. Les deux amoureux décident de simuler une première rencontre avec tout ce qu'elle suppose d'identité voilée chez l'un et chez l'autre. Le jeune homme, en parfait inconnu, aborde sur la route une autostoppeuse, et leur aventure débute sous le signe de la découverte. Le problème c'est qu'en jouant ces rôles d'étrangers l'un à l'autre, des aspects de leurs identités dont ils n'avaient aucune conscience se révèlent, la jeune fille ne se reconnaît plus et ne reconnaît plus son compagnon, elle s'écrit au bord de la crise de nerf « Je suis moi, je suis moi, je suis moi... » (Kundera 1986, p.116). La nouvelle aborde « le problème de la précarité et de la vulnérabilité de l'identité humaine » (Chvatik 1995, p.61). Chantal furieuse du mauvais tour que Jean-Marc lui a fait vivre quitte la maison et part à Londres suivie de près de Jean Marc. Ils se retrouvent tous les deux témoins d'une « partouze » à la limite invraisemblable dans une villa aux rideaux rouges. Alors que Chantal se retrouve prisonnière, nue et attachée à une chaise, à l'intérieur de ce qui s'apparente à un cagibi, Jean Marc en arpenteur guette à l'extérieur son apparition. Le cauchemar est éprouvant, Chantal se réveille en cris :

Qui a rêvé ? Qui a rêvé cette histoire ? Qui l'a imaginée ? Elle ? Lui ? Tous les deux ? Chacun pour l'autre ? Et à partir de quel moment leur vie réelle s'est-elle transformée en cette fantaisie perfide ? [...] Quand Jean-Marc lui a envoyé la première lettre ? Mais les a-t-il envoyées vraiment, ces lettres ? [...] Quel est le moment précis où le réel s'est transformé en irréel, la réalité en rêverie ? Où était la frontière ? Où est la frontière ?

(Kundera 2000, p.206)

L'indétermination résulte d'un « flottement » entre le monde du réel et de l'irréel, leur contamination va générer une incertitude ontologique qui remet en cause le statut du personnage. Rien ne prévient que Chantal est en train de faire un rêve, si ce n'est les dernières lignes du roman lorsque Jean Marc la secoue « Chantal ! Chantal ! Chantal ! Il serrait dans ses bras son corps secoué par le cri. « Réveille-toi ! Ce n'est pas vrai ! » (Kundera 2000, p.205). Le lecteur dans le doute se demande à quel moment a commencé le cauchemar qui a secoué Chantal, la narration onirique révèle plus que jamais la fragilité identitaire.

Conclusion

Si face à l'ambiguïté des choses humaines, et face à l'opacité du monde, le réel se dérobe, l'irréel offre la possibilité de questionner des frontières qui deviennent une alternative « pour mieux saisir le réel ». Tel est l'héritage esthétique du grand Kafka et dont bénéficieront plusieurs écrivains de la modernité romanesque. La narration onirique crée dans tout roman une brèche où deux mondes vont se superposer jusqu'à donner l'impression d'une dissolution. Le personnage kafkaïen, exilé dans *Le Château*, ne trouve pas dans la narration onirique une compensation où les angoisses existentielles pourraient être atténuées, c'est la révélation d'une fragilité identitaire devant l'impossibilité d'être soi-même face à une réalité de cauchemar qui l'écrase. Au XXème siècle, face à l'effondrement des transcendances, l'individu est face à lui-même, il s'adapte de quelque manière que ce soit à ses illusions et à ses échecs, Chantal et Jean Marc deux rescapés du monde moderne, les victimes d'un libéralisme effrayant, sous le prisme de l'impitoyable ironie kundérienne vont voir toute certitude se déstabiliser sauf leur grand amour, leur seule identité possible. Qui sommes-nous en réalité, des gens qui s'adaptent à des régimes détestables en devenant quelque part des « collabo » en toute bonne conscience sous prétexte qu'on peut adapter et s'adapter à avoir plusieurs visages ? C'est une très grande question que s'est posé Jean Marc, hanté de perdre l'amour de Chantal, une femme qui s'adapte au monde qu'elle déteste en ayant deux visages ou « un non-visage » selon l'expression de Rilke dans les cahiers de Malte. Chantal face au désenchantement du monde, après la mort de son fils, se sent soulagée de ne plus devoir des « missions » envers le monde, c'est un personnage typiquement kundérien, de la race des « déserteurs » sur les traces de Tomas et Sabina dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, pour ne citer que ceux-là. En ayant plusieurs visages, elle refuse au monde de lui imposer une seule identité, elle est « sans identité » dira François Ricard, nous pouvons aussi parler d'une identité ouverte, son seul refuge est l'amour de Jean-Marc. La grande virtuosité de Kundera en brouillant les frontières du réel et de la fiction aux dernières pages du roman, ruine toutes les certitudes confortables du lecteur, les transgressions intrafictionnelles des frontières permettent à la fiction de déployer les paradoxes de la nécessité même de telles frontières.

Références bibliographiques

- Alvaro, D. L. R. A. (2014). *Sept méditations sur Kafka*, (Trad. de Gersende Camenen), Gallimard
- Banerjee M. Némcova. (1993), *Paradoxes terminaux, Les romans de Milan Kundera*, (Trad. de Nadia AKROUF), Gallimard
- Bakhtine, Mikael. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard
- Chvatik, Kvestoslav. (1995), *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Trad. de Bernard Lortholary), Gallimard
- Garruti Gérard (2005). *Franz Kafka, Orsen Welles : Le procès*, Bréal, édition électronique. [En ligne], consultable sur URL : www.edition-breal.fr
- Genette Gérard (1972). *Figures III*, Seuil, Coll. « Poétique »
- Guy Scarpetta(1985). *L'impureté*, Grasset et Fasquelle
- Kafka (1984). *Le Château*, (Trad. de Bernard Lortholary), Flammarion, Paris
- Kundera Milan (1985). *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard
- Kundera Milan (1986). *Risibles amours*, Gallimard
- Kundera Milan (1993). *Les testaments trahis*, Galimard
- Kundera Milan (2000). *L'identité*, Gallimard
- Kundera Milan (2009). *Une rencontre*, Gallimard
- Lavocat Françoise (2016). *Fait et Fiction, Pour une frontière*, Coll. Poétique, édit. Seuil
- Ricard François (2000). *Postface de L'identité*, Gallimard
- Ricœur Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil
- Ricœur Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Seuil
- Ricœur Paul (1985). *Temps et récit III, Le temps raconté*, Seuil
- Sarraute Natalie (1956), *L'ère du soupçon, folio essais*, Gallimard
- Todorov Tzevetan (1982). *Préface de Littérature et réalité*, Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, Seuil
- Samoyault Tiphaine (2005). *Les trois lingères de Kafka. L'espace du personnage secondaire*, Etudes françaises, vol.41, n°1, édition électronique. [Enligne], consultable sur URL : <http://id.erudit.org/iderudit/010844ar>
- Claude Le Fustec (2 /2010). *Le réalisme Magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre ? Regard sur la littérature américaine*, America, [en ligne] le 02mai2012, consultable sur URL : <http://journals.openedition.org/amerika/1164>
- Dobrovsky Serge, cité par, Anne Fabre-Luce (1969), *L'actuel et l'imaginaire dans le nouveau roman*, Littératures, in Littérature [en ligne], consultable sur URL : <https://www.persee.fr/doc/litts>