Résumé

Cette étude s'intéresse au lien qui existe entre l'œuvre romanesque de Milan Kundera et le cinéma. Elle s'emploie à démontrer que le romancier, en dépit du rejet qu'il manifeste à l'égard des adaptations filmiques du roman, pratique une écriture qui prend la syntaxe cinématographique comme modèle compositionnel du récit. Par ailleurs, cette étude veut montrer qu'en empruntant au cinéma ses techniques, Milan Kundera donne naissance à un roman cinématographique dont le matériau incitatif finit par produire un « effet de vie » dans le psychisme du lecteur-spectateur. Pour ce faire, nous nous appuyons sur la théorie de l'intermédialité (Müller 2000) et sur celle « l'effet de vie » (Münch 2004).

Mots-clés : adaptation, art, cinéma, effet de vie, intermédialité, média.

Introduction

Milan Kundera s'est frotté très jeune à l'art cinématographique qui a fortement imprégné son imaginaire. Plus tard, il a enseigné le cinéma à Prague et à Paris et a permis, en tant que coscénariste, l'adaptation de *La Plaisanterie* et de *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Par ailleurs, il s'est lié d'amitié avec Hynek Bôcan, à qui il a autorisé l'adaptation filmique de sa nouvelle intitulée « Personne ne va rire », extraite de
Risibles amours.
Ces noces scénaristiques du roman avec le septième art tendent à montrer que le cinéma est tributaire du genre romanesque dont il s'inspire très souvent :

Les historiens du cinéma s'accordent désormais à reconnaître, après Etienne Fuzellier, que dès le départ, le cinéma a trouvé inspiration dans le roman, non seulement en développant l'adaptation dès les premières années du XXe siècle, mais en s'attachant prioritairement au roman […] comme un modèle structurel, narratif et thématique (Plana 2004 : 106).

En dépit de ce qui précède, Milan Kundera reste hostile aux adaptations cinématographiques et à la pratique du *rewriting.* Cette posture nous parait paradoxale, dans la mesure où ses romans sont composés en référence à certaines techniques cinématographiques et montrent de la sorte que, dans le contexte postmoderne, l'invasion de la littérature par les médias génère de nouvelles modalités d'écriture : « la mise en jeu dans une fiction, d'une image, d'une photographie, par exemple, permet des possibilités textuelles nouvelles » (Ricardou 1990 : 11).

Suivant cette logique, l'hybridation des romans de Kundera par les techniques du septième art donne lieu à un roman cinématographique dont le matériau incitatif éveille chez le lecteur des sensations qui lui permettent de vivre l'extraordinaire vie de l'art dans l'ordinaire du quotidien : c'est «l'effet de vie » (Münch 2004). Il correspond à ce qu'Umberto Éco (2003 : 296) appelle « la catharsis allopathique » pour désigner l'émotion esthétique ressentie par un lecteur qui s'intéresse aux mécanismes formels servant à la fabrication d'une œuvre. À en croire François Guiyoba (2012 : 21), « les œuvres relevant de l'entrelacs des arts ont un potentiel d'effet de vie plus puissant que celui des œuvres uni-artistiques ». Ce plaisir qui nait des écarts et des ruptures selon Roland Barthes(1973) se perçoit chez Kundera dans les noces du romanesque et de la syntaxe filmique à l'intention desquelles il manifeste paradoxalement son hostilité.

Dans cette logique, les questions que nous posons sont les suivantes : quelles sont les raisons qui justifient le rejet, par ce romancier, des adaptations cinématographiques ? En quoi l'art cinématographique fonctionne-t-il, en dépit de sa posture, comme un modèle structurel pour ses romans ? Quel est l'effet esthétique qui se dégage d'une telle pratique ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuierons sur les théories de l'intermédialité (Müller 2000) et de « l'effet de vie » (Münch 2004) dont la présentation se fera dans le cadre théorique de cette étude. Cet éclairage fait, nous montrerons que pour Kundera, les adaptations cinématographiques du roman donnent naissance à une mésalliance. Par la suite, nous nous intéresserons à la manière dont il utilise les techniques filmiques comme modèles structurels pour ses romans et à l'effet de vie qui en résulte.

1. Cadre théorique de l'étude

Le concept d'intermédialité sur lequel nous prenons appui pour mener à bien notre étude apparait dans les années 80 et acquiert ses lettres noblesse grâce à la théorisation qu'en fait Jürgen Ernest Müller. Ce dernier le présente comme étant le prolongement de l'intertextualité, puisqu'il permet d'étendre la simple description des textes à la dynamique des échanges entre les médias : « le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire [à la notion d'intertextualité] dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques » (Müller 2000 : 106). L'enjeu épistémologique de la théorie intermédiale est la description du jeu des relations entre les médias, leurs interactions, leurs interdépendances, leurs complémentarité. En accord avec la catégorie de l'impureté (Scarpetta 1985), cette théorie frappe d'obsolescence le principe de l'intangibilité des frontières en vertu duquel se justifie la séparation des arts et leur fonctionnement autarcique. Comme le veut Walter Moser cité par Guiyoba (2012 : 21), l'interartialité désigne « l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distinguées et différenciées ». Ainsi, à rebours d'une conception monadique de l'art, l'actualisation de la pratique intermédiale dans la création romanesque de Kundera permet, selon l'orientation esthétique générale de Bakhtine (1970 : 27), de porter un « regard soutenu, méthodique, réfléchi, sur les autres arts, et sur

l'unité de l'art, domaine de la culture commune à tous les hommes ».

Dans le cadre de cette étude, nous verrons, suivant la perspective de Moser(2006), que l'interaction artistique, loin de se réaliser au seul niveau de la production, est aussi le fait du récepteur. En effet, lorsque le récepteur s'intéresse à la composition d'une œuvre d'art, son horizon d'attente (Jauss 1978), qui constitue « le schéma de structure psychologique dont il est personnellement doté » (Jianlin 2009 : 192), peut l'amener à actualiser une relation intermédiale que le moi écrivant n'avait pas réalisée au moment de la production de l'artefact. Les retombées pragmatiques de l'intermédialité montrent ainsi que l'œuvre d'art est « une force-objet » (Jianli 2009 : 193) dont le mouvement centrifuge sollicite la participation du récepteur, « une force-sujet de jugement esthétique » (Jianli 2009 : 193) qui, par le moyen de l'interprétation, peut rapporter la composition donnée à la structure d'un autre média. Car comme le déclare Müller (2006 : 1001), « un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias ». En observant en palimpseste les traits structurels de la syntaxe cinématographique dans les romans de Kundera, nous voulons montrer que le corpus étudié se présente comme un hyper-art résultant d'un hypo-art : « un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et par le cinéma est un récit intrinsèquement intermédial » (Mariniello 2003 :62).

Le procédé de la transposition dont il est question ici révèle qu'au-delà de la fonction relationnelle due à la coprésence des médias, l'intermédialité se présente comme une dynamique transformationnelle ayant pour effet de générer une nouvelle configuration que Guiyoba (2012 :26) nomme « médialiture ». Par ce concept, il désigne « le fait d'une écriture interartistique ou intermédiatique qui semble de plus en plus se substituer à la littérature traditionnelle ». Dans cette optique, la dynamique des interactions médiatiques achemine l'intellection esthétique vers l'idéal wagnérien de l'art total. Un tel art, par la diversité des matériaux qui le constituent, favorise, comme le pense Thouvenot cité par Guiyoba (2012 :25), « le saisissement synesthésique » du récepteur, puisqu'il est doté d'un potentiel d' effet de vie plus puissant que celui des œuvres uni-artistiques » (Guiyoba 2012 : 21). Voilà pourquoi notre étude associe la théorie de l'effet de vie à celle de l'intermédialité.

Sur la foi des recherches de Marc-Mathieu Münch, c'est l'étude comparée des textes écrits par les grands artistes qui permet de poser que l'œuvre littéraire réussie est celle qui a la capacité produire un effet de vie dans l'esprit du lecteur-auditeur. Parlant de cette « seconde vie », il écrit : « Elle crée dans l'esprit une activité, voire un remuement et parfois même un bouleversement de tout l'être » (Münch 2004 : 35). Dans ce sens, la théorie de Münch a une dimension interlocutive, puisque l'effet de vie correspond à la réaction d'un récepteur aux *stimu li*
venus du monde crée par un artiste. Elle se fonde sur la méthode des invariants relancée par René Etiemble(1963) dans

Comparaison n'est pas raison
et reprise par Adrian Marino(1988) dans
Comparatisme et théorie
de la littérature
. À partir de cette méthode, Münch (2004 : 35-38) postule l'existence de quatre invariants dans toute œuvre d'art réussie. Le premier de tous est l'effet de vie dont les attributs sont la plurivalence et l'ouverture. Il subsume les invariants corollaires que sont la cohérence interne de l'œuvre et le jeu des mots.

La plurivalence, qui est le premier attribut de l'effet de vie, désigne « l'ensemble des procédés littéraires capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit » (Münch 2004 : 163-164). Grâce à cet attribut, nous verront comment les romans de Kundera rappellent et suggèrent les mécanismes formels de « la fable cinématographique » (Rancière 2001) et permettent au lecteur d'actualiser ce que l'œuvre lui apporte. Dans ce sens, la plurivalence est liée à l'attribut de l'ouverture qui, comme le laisse entendre Münch (2004 : 224), est « l'art avec lequel un texte attend et favorise la collaboration du moi du lecteur en vue de l'effet de vie ». La cohérence, qui est le troisième invariant, se définit comme « une force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour que leur union et leur unité soit clairement repérables » (Münch 2004 : 259). Grâce à cet invariant, nous montrerons qu'en dépit de leur apparent désordre, imitant la désarticulation de la syntaxe filmique, les romans de Kundera sont faits d'échos décalés qui en assurent l'unité. Enfin, le jeu des mots, qui constitue le quatrième invariant, s'intéresse à la manière dont l'écrivain travaille les mots pour « créer une forme originale capable d'un effet de vie » (Münch 2014 : 140). L'acte poétique favorisé par l'invariant du jeu permettra ainsi de voir que Kundera, par les mots, fait des combinaisons inédites qui rappellent certaines techniques utilisées au cinéma. À tout prendre, la théorie Münch sera d'un apport considérable pour montrer que le lien structurel des romans de Kundera avec le cinéma est une hybridation artistique réussie en dépit de l'hostilité que l'auteur manifeste à l'égard des adaptations cinématographiques.

2. Les adaptations cinématographiques : une violation du roman

Kundera est un auteur qui s'est frotté très jeune à l'art cinématographique qu'il considère cependant comme un danger pour le roman, en raison de la tendance du septième art à la violation et à la déformation par la pratique du *rewriting*. Comme le pense en effet le romancier, l'adaptation filmique dénature le caractère du roman dont la singularité réside dans le fait de pouvoir dire ce que seul il peut dire. Ainsi, l'hostilité de Kundera aux adaptations cinématographiques révèle un parti pris esthétique qui semble récuser le dialogue des arts en général, et celui de la littérature et du cinéma en particulier. Parlant précisément de la trahison du roman par l'adaptation filmique, l'auteur-narrateur de
L'Immortalité

, discutant avec son ami, le professeur Avenarius, au sujet du roman qu'il est en train d'écrire, lui déclare :

Quiconque est assez fou pour écrire encore des romans aujourd'hui doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter (Kundera 1990 : 286).

Dans le contexte postmoderne de l' « imagologie » (Kundera 1990 : 139.), dominé par l'abêtissante hégémonie des médias et la culture de l'image, Kundera fait savoir qu'il craint l'amputation de la spécificité du romanesque qui est de dire l'inédit : « Le roman se trouve de plus en plus dans les mains des médias ; ceux-ci, étant agents de l'unification de l'histoire, planétaire, amplifient et canalisent le processus de réduction » (Kundera 1986 : 29). Dans ce sillage, le cinéma constitue un rapt de la réalité qui, dans le roman, est complexe et variante. Ainsi, la scénarisation du roman constitue-t-elle un processus technique introduisant le genre dans une zone périlleuse, où le régime visuel élague considérablement des traits inhérents au médium scriptural. La scénarisation a donc un effet gommant. Avec l'émergence du cinéma, qui fait prévaloir l'image au détriment du mot, le roman est menacé et sa seule technique de défense est, selon Kundera, son inénarrabilité, laquelle le rend inapte à la déformation filmique. Dans ces conditions, Kundera rejette la logique de *la société du spectacle* (De Bord : 1992), fondée sur des images toutes faites et revendique clairement l'univers romanesque dont le propre est de générer, à partir des mots, une multiplicité de possibles et d'images flottantes qui en assurent la richesse :

Le cinéma n'a pas ce pouvoir intrinsèque de renouvellement qui caractérise la littérature. Il vieillit parce que ce sont ses images qui commencent à dater, alors que les mots, eux souvent, sinon toujours, ont l'âge du lecteur (Thérien 1991 : 50).

Cette remarque signe le divorce du roman et du cinéma, qui fabrique souvent des scripts trahissant l'essence même de ce genre littéraire. Elle montre que le roman ne peut subir le processus de la transcription filmique sans produire finalement la mésalliance des deux médias. Chez Kundera, les noces scénaristiques des deux arts, par le moyen de l'adaptation, sont une véritable quadrature de cercle, puisque pour ce dernier, l'univers romanesque se présente comme une violation de la norme réaliste, laquelle a souvent servi de modèle structurel et thématique pour inventer la syntaxe cinématographique. On peut comprendre alors pourquoi il juge sévèrement ceux qui se livrent à une telle pratique. Dans ce sillage, on pense au jugement porté contre Orson Welles dans *Les Testaments trahis*, à cause de son adaptation filmique du *Procès*
de Kafka. En réduisant ce grand nom du cinéma à un membre de ce qu'il appelle « La

Kafkologie », il lui reproche d'avoir fait de Kafka « un homme-qui-se-révolte-contre-la violence » (Kundera 1995 : 22) et d'avoir ainsi dénaturé ce personnage qui, si on lit le texte, obéit aux intrus qui sont dans sa chambre au lieu de se révolter contre la violence. De même, dans son *Introduction à une variation de Jacques et son maître*, il fait dire à Jacques ce qui suit : « Que périssent tous ceux qui permettent de réécrire ce qui a été écrit ! Qu'ils soient châtiés et qu'on leur coupe les oreilles. » (Kundera 1985 :22). Par ce « jugement digne du tribunal islamique » (Boyer-Weinmann 2009 :139), Kundera s'insurge contre le *rewriting*, qui n'assure pas la survivance du roman.

Cependant, il faut relever qu'en dépit de son opposition aux adaptations cinématographiques, l'imaginaire de l'auteur, enseignant du septième art et fortement imprégné de ses techniques compositionnelles, a influencé la structuration de ses romans, surtout depuis *L'Immortalité* où il fulmine pourtant contre l'adaptation filmique. Ainsi, le cinéma se propose-t-il comme paradigme de la création littéraire au même titre que la musique dont il a toujours affirmé la parenté structurelle avec ses œuvres :

Ses romans enfin (de *L'Immortalité* à *L'Ignorance*) attestent bien une maîtrise du montage par plans-séquences, un goût du jeu avec l'image-mouvement qui relaient, sans contradiction, l'art plus spécifiquement revendiqué de la composition musicale (Boyer-Weinmann 2009 :134).

Le refus des adaptations n'empêche donc pas Kundera de faire du cinéma un modèle structurel pour ses romans. Ainsi, peut-on parler, chez lui, d'une poétique du roman cinématographique.

3. Le cinéma comme modèle structurel du récit

La composition du récit chez Milan Kundera a partie liée avec l'art cinématographique à laquelle elle emprunte certaines techniques. Parmi celles-ci, la surimpression figure en bonne place. Cette technique consiste à mêler des images dans le but de produire des effets de brouillage, de confusion et de mixture. Le terme fait référence à « des expositions multiples de la même portion de pellicule ». (Bordwell et Kristin 2000 : 589). La technique a donc pour conséquence de créer des effets de visualité tendant à rapprocher des êtres, des espaces, des temps ou des situations pourtant distantes. Dans ces conditions, la surimpression relève du monde de

l'imaginaire et amalgame sans distinction des éléments que rien pourtant ne semble lier. Employé au cinéma, le procédé est aussi à l'œuvre dans les récits de Kundera qui en font un paradigme compositionnel. Dans *La Plaisanterie*, par exemple, c'est le décor disgracieux de la ville de Moravie du Sud qui éveille chez Ludvik Jahn, par effet de surimpression, le souvenir de la ville minière d'Ostrava où il a purgé sa peine. Le lecteur passe alors de l'ici et maintenant à un ailleurs qui est décrit par la voix narrative :

Les villes possèdent le pouvoir bien connu de s'offrir l'une à l'autre un miroir et moi, dans ce panorama (familier à mon enfance, à laquelle il ne disait rigoureusement rien) je vis d'un seul coup Ostrava, cette ville de mineurs semblable à un dortoir géant provisoire, pleine de bâtiments abandonnés et de rues malpropres débouchant sur le vide (Kundera 1985 : 50).

Le rapprochement des deux villes aboutit à leur confusion et produit chez le lecteur un sentiment de surprise, puisqu'il ne comprend pas pourquoi le narrateur brouille ainsi les données. Dans le récit qui va suivre cette assimilation spatiale, on pourra comprendre, de manière rétroactive, le lien du passé et du présent subtilement établi dans le fragment cité. La cohabitation spatio-temporelle, qui fait advenir la surimpression, met le lecteur dans la situation d'un spectateur qui voit se dérouler un film où le monde des souvenirs rejoint celui du présent. Comme au cinéma, le lecteur-spectateur suivra le récit de la vie de Ludvik Jahn avant et après Ostrava, en gardant en mémoire qu'il s'agit d'un personnage qui est physiquement présent en Moravie du Sud et mentalement déporté vers son passé.

Dans *La Vie est ailleurs*, la même technique est utilisée lorsque Kundera veut montrer que la révolution est l'œuvre de la jeunesse enthousiaste et précisément des poètes lyriques. Dans ce sens, il va faire fusionner des espaces, des temporalités et des êtres différents :

Et tout à coup, la danse qui tourbillonne autour d'eux n'est plus une danse, ce sont de nouveau des barricades, on est en 1848 et en 1870 et en 1945 et on est à Paris, Varsovie, Budapest, Prague et Vienne et ce sont de nouveau les foules éternelles qui traversent l'histoire, bondissant d'une barricade à l'autre, et il bondit avec elle et il tient par la main la femme aimée… (Kundera 1982 : 271).

Cet effet de surimpression est issu de la représentation télescopique des lieux et des dates historiques liés à l'attitude révolutionnaire. Ainsi, « les distinctions habituelles entre l'ici-maintenant et là-bas-autre fois ou l'ailleurs » (Clerc 1984 :127) sont-elles brouillées. Dans le même ordre d'idées, on peut citer le passage suivant : « un coup de feu claqua, Lermontov

porta la main à son cœur et Jaromil tomba sur le béton glacial du balcon » (Kundera 1982 : 449). Par cette confusion des personnages, Kundera parle de la mort de Jaromil et la rapproche de celle de Lermontov ; ce qui apparaît aux yeux du lecteur-spectateur comme une juxtaposition et un mélange d'images qui finissent par laisser croire que Jaromil est la doublure grotesque de Lermontov. Le télescopage des temporalités présent dans ce passage fait voir que le procédé de la surimpression se rapproche du domaine de la magie, dans la mesure où il peut autoriser la présence des « fantômes, les apparitions, les substitutions et les dédoublements » (Vernet 1988 : 59). De tels phénomènes, caractéristiques du cinéma, sont présents dans *La Lenteur*, où on assiste à la rencontre d'un personnage appartenant à des siècles différents :

En se dirigeant vers sa moto garée de l'autre côté de la cour, il voit un homme, un peu plus jeune que lui, vêtu d'un costume appartenant à une époque lointaine, et qui vient dans sa direction. Vincent le fixe stupéfait. Oh, à quel point doit-il être sonné après cette nuit insensée : il n'est pas en mesure de s'expliquer raisonnablement cette apparition (Kundera 1998 : 127).

Ici, le télescopage des temporalités crée l'évènement qui fait se juxtaposer deux personnages appartenant respectivement au XVIIIe siècle et au XXe siècle finissant. Ainsi, observons-nous que le récit de Kundera souscrit aux effets de surimpression par la combinatoire des images qui font fusionner réel et imaginaire, espaces, temps, personnages et éléments que rien n'autorise logiquement à se croiser. De fait, le procédé fait affleurer « simultanément dans le même espace plusieurs couches de représentations successives dans le temps » (Clerc 1984 : 127). En plus de ce choix technique, Kundera fait usage du procédé du montage cinématographique.

Ce procédé correspond à la segmentation séquentielle qui, dans le métalangage du septième art, prend le nom de « syntagme cinématographique ». Il s'agit d'une série de plans discontinus sans liens apparents et dont l'enchaînement épouse les modes de l'ellipse, de l'alternance et du parallélisme. L'art de l'ellipse, par lequel la narration laisse des vides produisant des effets de hiatus cinématographiques, permet à Kundera de sauter d'une séquence à une autre. Mais ces lacunes temporelles et latérales trouvent toujours des comblements par le moyen d'une lecture rétroactive. Ainsi, autant les segments diachroniques sont-ils élidés, autant des éléments constitutifs du récit le sont. Dans ce sens, nous pensons au récit focalisé sur Lucie dans *La Plaisanterie*
. Lorsqu'il est raconté par la voix de Ludvik, plusieurs segments de la vie de ce personnage sont omis. Il s'agit notamment de la période où elle a été violée, arrêtée par la police, puis envoyée dans une maison de correction avant d'arriver à Ostrava où elle va rencontrer le soldat Ludvik. Ces révélations interviennent dans le récit de Kostka et montrent que le récit fait par Ludvik était truffé de trous. De cette façon, la discontinuité du récit de la vie de Lucie rappelle le montage elliptique avec ses interruptions et ses hiatus. À cause de ces pratiques qui servent à l'insertion d'autres histoires, la vie de Lucie se présente alors comme fragmentée, découpée et

disséminée. Le même constat vaut pour Ludvik dont les segments de la vie d'enfance sont narrés par Joraslav, Hélène et Kostka. Une telle vision polyscopique tend à démontrer que le montage elliptique saisit le récit de façon parcellaire, en sorte qu'il revient au lecteur-spectateur de recoller les morceaux dispersés dans le texte pour construire un tout cohérent.

Dans *La Vie est ailleurs*, Kundera utilise ce procédé cinématographique lorsqu'il omet de dire la raison du retard de la jeune prolétarienne lors de son rendez-vous avec Jaromil. Ce n'est que dans la partie intitulée « Le quadragénaire » qu'il révèle que c'est ce nouveau personnage, amant secret de la jeune fille, qui avait causé son retard. Le vide laissé par la narration montre que l'auteur segmente son récit de façon arbitraire et discontinue. Dans ce cas comme dans ceux précédemment analysés, c'est la technique cinématographique du montage elliptique qui est à l'œuvre. Cette pratique que Genette(1972) lie à la narration littéraire a également un lien avec le cinéma et autorise à penser que les deux arts se croisent et se confondent sur ce point.

En plus de la technique cinématographique du montage elliptique, Kundera recourt au montage en parallèle. Dans celui-ci, « les actions rapprochées n'ont entre elles aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle, et cette défection du sens dénoté ouvre la porte à tous les symbolismes. » (Metz 1981 : 128). En d'autres mots, Christian Metz veut dire que dans le montage en parallèle, les récits se suivent selon un principe de progression non chronologique qui montre clairement leur différence explicite. En revanche, dans ce type de montage, les différents récits entretiennent un lien au plan de la signification métaphorique. Le montage en parallèle crée ainsi une corrélation de type symbolique entre les plans qu'il fait évoluer.

Dans *La Vie est ailleurs*, nous avons deux exemples de ce type de montage. Le premier est le récit de Xavier, lequel intervient sans transition après la première partie du roman qui narre la naissance de Jaromil et son épanouissement dans l'univers familial. Dans ce récit, Kundera raconte l'histoire du double onirique de Jaromil qui, contrairement à lui, s'engage véritablement dans la lutte révolutionnaire. Quand intervient la troisième partie intitulée « Le poète se masturbe », Jaromil fait de la poésie engagée et prend le parti des révolutionnaires. Ainsi, le récit parallèle de Xavier rejoint-il symboliquement celui de Jaromil et illustre l'idée que le jeune poète, étant dans l'incapacité d'agir en vrai révolutionnaire, a composé un personnage romanesque qui assouvit ses désirs. Le récit parallèle de Xavier projette et montre l'image du personnage que Jaromil aurait aimé être dans le monde concret où il a de la peine à s'exprimer et à s'épanouir.

Dans *L'Immortalité*, la technique des montages en parallèle se perçoit dans les corrélations à distance. En effet, dans ce roman labyrinthique, les lignes de récits se font écho dans la mesure

où elles développent les mêmes thèmes ou les mêmes motifs de manière décalée. Christiane, l'épouse de Goethe, brise les lunettes de Bettina, la jeune fille effrontée et de surcroît amoureuse de son mari. Dans une autre ligne de récit, Agnès brise les lunettes de Laura. Par ailleurs, Laura, comme Bettina, exécute « le geste du désir d'immortalité » alors qu'elles sont séparées de deux siècles. La femme du poète Salvador Dali est heureuse d'avoir mangé leur lapin au petit déjeuner tandis que lui s'en offusque et le vomit. Ce récit est parallèle à celui de Laura et d'Agnès. La première, comme Gala, la femme du poète, aime son corps, tout ce qu'il contient et s'en vante même. Agnès, en revanche, ressemble à Salvador Dali, puisqu'elle ne s'identifie pas son corps et ne peut supporter de s'occuper du physique des gens auxquels elle se lie d'amitié. Cet exemple de *L'Immortalité* montre donc Kundera s'inspire du récit filmique auquel il doit aussi à les montages alterné et alternatif.

Les montages alternés privilégient un type de dispositif où « le signifié de l'alternance est la simultanéité diégétique » (Metz 1981 : 127). Ce type de montage a une homologie de fonctionnement avec le phénomène du fondu enchaîné, qui consiste à faire apparaître une image après la disparition de la première. Nous l'observons dans les récits de *La Vie est ailleurs* où les séquences de la vie de Jaromil sont constamment interrompues par celles de la vie de sa mère. Le procédé se rapproche du montage alternatif qui peut être comparé à l'image de deux joueurs de tennis cadrés chacun à l'instant où la balle est à lui. Dans cette logique, nous pensons aux différents récits de
La Plaisanterie
qui, avant la dernière partie, produisent un véritable effet de cadrage, puisque chaque protagoniste sélectionne des instants de vie et des séquences que le lecteur sera appelé à voir. Tout se passe comme si nous avons affaire à l'objectif d'une caméra qui sélectionne ce qui sera visible à l'écran, excluant de la sorte d'autres instants de vie. Ainsi, Ludvik, Hélène, Kostka et Joraslav constituent-ils des prismes à travers lesquels des tranches de vie sont perçues et représentées. Ce montage utilisé dans le premier roman de Kundera est aussi présent dans les romans suivants, notamment dans
L'Immortalité
où on observe des quasi-scénarii aspirant à la forme filmique.

Dans le même sens, Guy Scarpetta(1996) étudie *La Lenteur* et rapproche sa forme compositionnelle du film : *La Règle du jeu*
de Jean Renoir(1939). Le film, présenté par son auteur comme un divertissement dont l'action se passe avant la guerre de 1939, se fonde sur l'improvisation des dialogues et sur le chevauchement des situations filmées par une caméra qui semble voguer au hasard. Une telle virtuosité technique, octroie à
La Lenteur
la dimension d'une écriture scénaristique. On peut ainsi conclure que les romans de Kundera doivent leur syntaxe au modèle cinématographique dont le montage en plans-séquences se

reflète dans la structuration décousue du récit. Cette forme de structuration produit chez le lecteur-spectateur un effet de vie par la mobilisation d'un matériau incitatif combinant le romanesque et les techniques du cinéma.

4. Roman cinématographique et effet de vie

L'usage par Kundera des techniques cinématographiques dans la construction du récit traduit l'idée que ce dernier pratique une écriture postmoderne caractérisée par la poétique de l'impureté (Scarpetta, 1985). Ladite poétique, qui émerge avec l'effondrement des grands récits et la montée concomitante de la télématique, favorise en effet la dynamique des influences entre les médias et les arts. Ainsi la posture de l'auteur, rétive à l'hégémonie médiatique et à la logique des « imagologues », n'implique pas pour autant le divorce du romanesque avec le cinéma. Les techniques filmiques dont se sert ce dernier montrent que le romanesque est hospitalier et que le cinéma à son égard a une vertu transformationnelle qui permet de produire une œuvre imitant les procédés narratifs du septième art. Cette transposition romanesque de la syntaxe cinématographique laisse paraitre que l'intermédialité se fonde sur les transferts et sur la pratique du recyclage qui est un procédé caractéristique de l'art contemporain : « le recyclage est conçu principalement comme un procédé d'incorporation et réutilisation de diverses régions, retravaillées de manière à répondre à un contexte spécifique » (De Grandis 2004 : 54). Comme l'art contemporain réutilise les matériaux déjà existants, l'art romanesque de Kundera, en dépit de son contentieux avec les adaptations filmiques, se fonde sur la transposition et sur le procédé de la remédiation, lesquels assurent au média cinématographique de transférer ses propriétés au roman par le biais de leur mise en relation : « la vidéo-culture [est] devenue une modalité du recyclage de l'art » (De Grandis 2004 : 57). Dans ce sens, la récupération et l'imitation des codes esthétiques du cinéma laissent penser que la pratique scripturaire de Kundera n'obéit pas à l'impératif avant-gardiste de l'innovation.

Au lieu d'inventer, l'auteur pratique une esthétique calquée sur la syntaxe cinématographique et crée chez le lecteur l'illusion du média. Par ailleurs, le jeu intermédiatique entre le roman et cinéma va au-delà de la simple hybridation pour produire ce que Marc-Mathieu Münch nomme l'effet de vie. De fait, les noces scénaristiques du roman et du septième art, pris comme modèle structurel, permettent d'amalgamer des sensations différentes pour faire vivre au lecteur l'extraordinaire vie de l'art dans l'ordinaire du quotidien. En mobilisant le matériau incitatif des mots pour soumettre le roman aux lois de composition du cinéma, Kundera, par l'illusion du média, transmet au lecteur des stimuli qui l'amènent à entrer en « seconde vie » par l'irradiation des facultés de la *psyché*. Précisément, le roman cinématographique de Kundera produit des effets de visualité, non seulement par le moyen de la surimpression qui superpose des images, mais aussi par le moyen des cadrages qui structurent le récit selon la technique du fondu enchaîné. Ces deux techniques issues du jeu créateur du romancier donnent lieu à une forme vive dans la mesure où elles trouvent des échos dans l'esprit du lecteur-spectateur habitué, en

tant que cinéphile, à la superposition et à l'enchainement des images : « La cause profonde de la forme vive n'est sans doute pas dans certains types de formes comme l'harmonie ou l'équilibre, mais dans le fait de les disposer de manière à rejoindre les formes qui sont d'avance présentes dans l'esprit du récepteur » (Münch 2014 :134).

En identifiant les deux procédés dans les romans de Kundera, le lecteur-spectateur déclenche du même coup un événement psychique d'envergure, puisque leur combinatoire dans le roman assure la dispersion du sujet dans plusieurs facettes de l'esprit du lecteur. Par le moyen de la surimpression, Kundera éveille la capacité de l'esprit à imaginer et à visualiser ; par la technique des montages cinématographiques, il éveille l'intelligence et la réflexion du lecteur-spectateur appelé à reconstruire le récit pour lui donner une cohérence interprétative. Car, comme le dit Münch (2014 : 138) parlant de l'invariant de l'ouverture, « l'effet de vie n'est complet que lorsque le récepteur actualise avec son propre moi ce que le créateur lui apporte ». Dans *L'Immortalité* par exemple, il existe des corrélations entre les lignes récits qui donnent pourtant l'impression d'un chaos narratif. Ainsi, pensons-nous au « geste du désir d'immortalité » qu'exécute Laura et par lequel elle se rapproche de Bettina, qui est pourtant séparée d'elle de deux siècles. De même, nous pensons au motif des lunettes brisées qui établit un lien entre Christine, l'épouse de Goethe et Agnès. La première, deux siècles plutôt, brise les lunettes de Bettina à cause de son attitude exaspérante. La seconde, dans une scène où elle se dispute avec sa sœur Laura, fait voler en éclats ses lunettes. Ces différentes occurrences montrent qu'en dépit de son désordre apparent, ce roman comprend « des motifs de raccord » (Scarpetta 1996 : 83) et des lignes de croisement qui produisent des effets de symétrie. Une telle interprétation montre que le lecteur pratique un exercice de co-création, qui sollicite la faculté de la mémoire, puisqu'il doit se remémorer toutes les scènes narrées avant de leur trouver ces correspondances télescopiques et ces échos décalés qui assurent l'unité du roman. Ainsi, peut-on alors soutenir que le roman cinématographique de Kundera met en éveil les facultés psychiques du lecteur et produit de ce fait un effet de vie.

Conclusion

À tout prendre, l'œuvre romanesque de Milan Kundera se sert du cinéma comme modèle structurel, en dépit de la rage du romancier contre les adaptations filmiques et la pratique du *re writing*
. Comme nous l'avons noté, le récit chez Kundera emprunte au septième art les procédés de la surimpression et du montage par plans-séquences avec des effets de cadrage. Cette réutilisation des techniques cinématographiques dans la composition du récit s'inscrit dans le contexte postmoderne marqué par l'émergence des médias et par l'emploi des « stratégies de recyclage » qui montrent que le roman contemporain se situe dans la zone interstitielle du mélange et de la fusion des arts. La conséquence de cette pratique intermédiale dans les romans étudiés est la production de l'effet de vie, puisque les romans de Kundera, en

entretenant l'illusion du média, éveillent les facultés psychiques du lecteur-spectateur. Ainsi les romans de Milan Kundera, en s'hybridant au contact du cinéma, prennent la configuration d'une œuvre baroque se distinguant par « le mouvement, le désordre, l'exubérance, la nouveauté, la fantaisie, la diversité, bref une plus grande liberté dans la création » (N'da, 2006 : 84). Ce désordre génial que produit Kundera en imitant les techniques du cinéma montre que son œuvre est une réussite esthétique.

Jean-Marie Yombo (ENS de Bertoua), jyombo@yahoo.fr

Références bibliographiques

- Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bordwell, D. et Kristin, T. (2000). *L'Art du film. Une introduction*. Paris : De Boeck Unviersty.
- Boyer-Weinman, M. (2009). *Lire Milan Kundera*. Paris : Armand Colin.
- Clerc, J-M. (1984). *Le Cinéma de l'imaginaire dans le roman français contemporain*. Londres : PeterLang.

- De Bord, G. (1992). *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard.
- De Grandis, R. (2004). « Mondialisation et recyclage ». *Esthétique et recyclage culturels*. *Explorations de la culture contemporaine*. Ottawa : P.U.O.

- Eco, U. *De La Littérature*. (1973). Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.
- Etiemble, R. (1963). *Comparaison n'est pas raison*. *La crise de la littérature comparée*. Paris : Gallimard.

- Gaudreault, A. et Jost, F. (1990). *Le Récit cinématographique*. Paris : Nathan.
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Guiyoba, F. (2012). « De l'effet de vie à la croisée des arts : vers une théorie esthétique unitaire ? ». *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris : L'Harmattan.
- Huglo, M-P. (2007). *Le Sens du récit*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du septentrion.
- Jianlin, Z. (2009). « Horizon d'attente et esthétique de la réception ». *Musique et effet de vie*. Paris : L'Harmattan. pp. 189-208.

- Klucinskas, J. et Moser.W. (2004). L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel. *Esthétique* et *recyclage culturels*. *Explorations de la culture contemporaine*. Ottawa : P.U.O.

- Kundera, M. (1968). *La Plaisanterie.* Paris: Gallimard.
- Kundera, M. (1982). *La Vie est ailleurs*. Paris: Gallimard.
- Kundera, M. (1986). *L'Art du roman.* Paris: Gallimard.
- Kundera, M. (1990). *L'Immortalité.* Paris : Gallimard.
- Kundera, M. (1985). *Le Livre du rire et de l'oubli*. Paris : Gallimard.
- Kundera, M. (1995). *Les Testaments trahis*. Paris: Gallimard.
- Kundera, M. (1998). *La Lenteur*. Paris : Gallimard.
- Mariniello, S. (Printemps 2003). « Commencements ». *Intermédialité* (1), pp.47-62
- Lyotard, J-F. (1979). *La Condition postmoderne*, *rapport sur le savoir*. Paris : Minuit.
- Marino, A. (1988). *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris : PUF.
- Mechoulan, E. (Printemps 2003). *Intemédialités : Le temps des illusions perdues.* Intemédialités(1), pp. 9-27.

- Metz, C. (1981). La grande syntagmatique du film narratif. *L'Analyse structurale du récit*. Paris : Seuil. p.126-130.

- Moser, W. (2000). « Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de Prospéro's Book de Peter Geenaway » in *Cinéma*, vol.10 (n°2-3), pp.36-63.
- Müller, J. E. (2006). « Vers l'intermédialité. Histoire, positions et options d'un axe de pertinence ». *Médiamorphoses*, n°16, 2006, pp.99-110.
- Müller, J. E. (2000). « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perpective théorique et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas,* vol. 10, (n°2-3), pp.105-134.

- Münch, M-M. (2004). *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Paris : Éditions Champion.
- Münch, M-M. (2014). *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*. Paris : Éditions Champion.
- N'da, P. (2006). « Le Roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman ». *Ethiopiques*, (n°77), pp.63-84.

- Plana, M. (2004). *Roman, théâtre, cinéma, adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Paris : Éditions Bréal.

- Rancière, J. 2001. *La Fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricardou, J. (1990). *Le Nouveau roman*. Paris : Éditions du Seuil.

- Scarpetta, G. (1985). *L'Impureté.* Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.
- Scarpetta, G. (1996). « Divertimento à la française ». *L'Âge d'or du roman*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, pp.253-270.

- Thérien, G. (Été 1991). « Littérature et cinéma, un couple à risque ». *Québec français*, (n°82), URL : https://id.erudit.org/iderudit/44886ac ,pp.48-50.(Page consultée le dimanche29/09/2020).

- Vernet, M. (1988). *Figures de l'absence*. Paris : Éditions de L'Étoile.