

**RACONTER EN LANGUE D'ITHAQUE
À PROPOS D'UN ULYSSE IGNORANT
DE MILAN KUNDERA**

DANA SLABOCHOVÁ

εἰπὲ δέ μοι γαῖάν τε τεῖν δῆμόν τε πόλιν τε
Hom. *Od.* 8.555

La langue d'Ithaque, synonyme de langue natale, liée au désir inassouvi de raconter, retient ici notre attention comme l'un de la multitude des motifs qui reviennent toujours variés et contribuent à la complexité sémantique et narrative de *L'Ignorance*, roman qui – tout en interrogeant l'épopée d'Homère – raconte l'histoire d'un retour impossible.

Impossible également, nous paraît-il, d'ajouter un commentaire pertinent sur l'oeuvre d'un écrivain qui a fait l'objet de recherches remarquables et qui, par ses essais ou même par ses paratextes, s'amuse à guider de nombreux interprètes de renom de telle manière qu'ils deviennent ses alliés inconditionnels ou, bien au contraire, ses opposants farouches.¹ N'ignorant pas qu'il s'agit d'une entreprise fort risquée, nous avons abordé cet essai en nous posant la question suivante: pourquoi ce dialogue direct avec Homère?

En effet, pourquoi ce dialogue avec Homère si l'on connaît la prédilection de Kundera pour l'histoire du roman européen qui commence pour lui avec Cervantes? N'est-ce pas un peu surprenant si l'on sait qu'il se réfère fréquemment surtout à sa pléiade préférée de grands auteurs centre-européens formée par Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz (Kundera 2011b : 978)? En prolongeant la conception de Hegel, Kundera soutient l'idée que l'art épique de la société archaïque, fondée sur l'action, a été remplacé, à l'époque des *Temps modernes*, par le roman où l'action se problématise (Kundera 2011b : 1013–14) et, par conséquent, ce nouveau genre trouve sa raison d'être dans la méditation poétique sur l'existence (Kundera 2011a : 661). Et c'est à travers ses personnages, des *ego expérimentaux*, que le romancier est censé examiner quelques grands thèmes de cette existence (Kundera 2011a : 732). Pour Kundera, « à côté de l'odyssée moderne de Joyce, *Le Château de Kafka est une iliade moderne. Une odyssée et une iliade rêvées sur l'envers du monde épique dont l'endroit n'était plus accessible* » (Kundera 2011b : 1014).

De Joyce (1922) jusqu'à Margaret Atwood (2005) ou Eric-Emmanuel Schmitt (2008), en passant par Giono (1930) ou Moravia (1954), – pour n'en citer que quelques-uns – la série des Ulysses modernes ou postmodernes est impressionnante. Nous avons toutefois

¹ Les Actes du dernier grand colloque *Milan Kundera ou Ce que peut la littérature*, qui s'est tenu à Brno, en 2009, à l'occasion du 80^e anniversaire de l'écrivain, n'étaient pas disponibles au moment de la rédaction de cet article (à paraître 2012/2013 chez Host, Brno).

pensé qu'il ne serait pas sans intérêt de rappeler aux spécialistes d'études classiques l'existence de cet Ulysse ignorant et, tout en suivant un curieux motif linguistique, de suggérer l'une des lectures possibles de ce dernier roman de Milan Kundera.

C'est ce côté linguistique, certes, un peu piquant, qui accompagne l'édition même du roman. En publiant *L'Ignorance* en langue de traduction d'abord (l'espagnol, en 2000, auquel succèdent l'islandais et l'allemand, ensuite le serbe, l'italien, le grec, le hongrois par ex. en 2001, la traduction anglaise n'arrivant – parmi moult autres – qu'en 2002), Kundera a joué un mauvais tour, dit-on, à ses critiques français. Même si l'on essaie d'atténuer cette approche (Ricard 2011c : 1221), la stratégie éditoriale adoptée a presque mis sur pied d'égalité les lecteurs des deux « patries » de l'écrivain. Les Français n'y ont droit qu'en 2003, les Tchèques attendent toujours.²

Et pourtant, le dernier roman français de Kundera se déroule de nouveau en Bohême. Une vingtaine d'années après, *L'Ignorance* renoue, paraît-il, avec *L'Insoutenable Légèreté de l'être*: après 1989, deux émigrés vivant depuis vingt ans, d'un côté en France, de l'autre au Danemark, retournent dans leur pays d'origine. Au mythe de l'Éternel Retour selon Nietzsche succède le mythe du Grand Retour selon Homère. « *Welcome back, Milan* », un gros titre de la presse américaine, résume le mieux le soulagement de la majorité des médias qui sont ainsi rassurés par le retour supposé de l'écrivain à son rôle de Tchèque en exil, le rôle dans lequel ils le comprennent et auquel il semblait échapper dans ses romans précédents du cycle français (Ricard 2011c: 1222).

Si l'on étudie la structure narrative, la différence entre *L'Ignorance* et *L'Immortalité*, le dernier roman écrit et publié en tchèque (1993)³, est sensible. Considéré comme roman de « transition », *L'Immortalité* clôt le cycle tchèque et ouvre le cycle français (Boyer-Weinmann 2009: 11, 56; Ricard 2011c: 1195–6). À l'opposé de *L'Immortalité*, roman « *inadaptable et irracontable* » (Ricard 2011c: 1200) dont la structure narrative rappelle une mosaïque (Chvatík 1995: 177)⁴, *L'Ignorance* frappe par le développement d'une intrigue aisément résumable, l'extrême concentration thématique et la narration condensée en 53 chapitres sans titre. Après la forme de la sonate, exploitée jusqu'au bout dans le cycle tchèque, le tour est à la forme de la fugue pour le cycle français (Ricard 2011c: 1206). Cette nouvelle voie de l'interprétation musicale indiquée par Kundera lui-même devient désormais un champ favori de la recherche: « *court format, structure qui se développe du début à la fin à partir d'un seul noyau, articulation en petits chapitres reliés par les motifs qui reviennent toujours variés* » (Rizzante 2001: 5).

En ce qui concerne l'intrigue, les deux émigrés, Irena et Josef, retournent dans leur pays natal devenu accessible après 1989, hésitants, mais poussés tantôt par le sentiment de nostalgie, tantôt par leurs amis ou partenaires de leur pays adoptif. En effet, ceux qui

² Une situation paradoxale s'ensuit : les chercheurs tchèques, ignorant souvent le français, lisent Kundera en langue de traduction, anglais ou allemand, et ils en traduisent des extraits *ad hoc* – en tchèque (y compris les erreurs concernant le récit d'Ulysse chez les Phéaciens dans *L'Odyssée* par ex., qui sont dans le texte allemand, cf. Kubíček 2001 : 182). Tant pis pour Kundera dont on connaît le soin à surveiller les traductions de ses romans (Kundera 2011a : 714, Ricard 2011c : 1184sqq.).

³ Le dernier écrit en tchèque, mais le premier qui se déroule en France a d'abord été publié en traduction française (1990).

⁴ Comme l'une des causes possibles de cet « éclatement » on rappelle l'adaptation hollywoodienne de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* tant fustigée par Kundera (Chvatík 1995 : 165, Le Grand 1995 : 127, Boyer-Weinmann 2009 : 138–139).

les ont soutenus pendant de longues années de l'exil ne comprennent pas leur hésitation de profiter de la nouvelle situation historique.

Le temps raconté n'englobe que quelques jours de la vie des protagonistes. Irena et Josef se rencontrent par hasard à l'aéroport de Paris sur le chemin de leur Grand Retour, se donnent un rendez-vous à Prague, vivent chacun de son côté de difficiles retrouvailles, passent ensemble un après-midi en faisant l'amour dans un hôtel de la capitale et se quittent à jamais après avoir perdu toute illusion de pouvoir reconstruire une nouvelle vie dans leur ancienne patrie.

Le temps du récit, on s'y attend, est beaucoup plus compliqué. Les souvenirs, rêves-cauchemars, méditations intérieures ou journal intime dévoilent, au fur et à mesure, différents moments du passé d'Irena et de Josef. A leurs voix s'ajoutent les voix d'autres personnages qui gravitent autour des deux protagonistes: nouveaux ou anciens amis, membres de famille, partenaires et époux, vivants ou morts. La polyphonie du roman kundérien ne serait pas pensable sans la voix du narrateur-auteur.

La répartition des voix dans les chapitres suit la logique musicale de la fugue (Rizzante 2001: 5–8). Les 11 premiers chapitres appartiennent à Irena. S'y ajoute à l'aéroport de Paris, au chapitre 12, la voix de Josef qui prend la relève et devient la voix principale jusqu'au chapitre 24. Après cette exposition du thème vient la partie centrale où le thème est développé et enrichi non seulement par les nouvelles informations sur les mondes d'Irena et de Josef qui commencent à alterner, redoublant de situations similaires, mais aussi par des commentaires, des digressions et un épisode central *tristement risible*⁵, dans lesquels la voix du Je narrateur s'impose. Par contre, dans la partie finale (chapitres 43–53), la voix du Je narrateur s'efface pour laisser de l'espace à ses personnages et pour faire alterner les voix principales (Irena et Josef) ainsi que les voix secondaires (la mère d'Irena, Gustaf, partenaire d'Irena, et surtout Milada, voix de liaison entre les deux mondes) dans un rythme de plus en plus accéléré.

Et Homère, où est-il ? L'image d'Ulysse émerge, dès le chapitre 1, dans le for intérieur d'Irena au moment où Sylvie, son amie française, lui lance un appel émotionnel au Grand Retour. Et c'est la voix du narrateur-auteur qui reprend cette image, au chapitre 2, pour l'insérer dans un important discours étymologique où l'on étudie les mots évoquant la nostalgie dans plusieurs langues européennes. En arrivant à la définition de la nostalgie comme *la souffrance de l'ignorance*, le narrateur-auteur introduit son thème: « *Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe* » (Kundera 2003 : 12).⁶ En imposant *L'Odyssée* comme l'épopée fondatrice de la nostalgie, il ouvre un dialogue avec Homère: Ulysse, le plus grand aventurier de tous les temps, l'intéresse davantage comme le plus grand nostalgique. En suggérant une comparaison entre la vie d'Irena, longtemps une pauvre émigrée, et *la dolce vita* qu'Ulysse vécut chez Calypso, il commence à explorer la validité du mythe appliqué à une situation existentielle concrète.

Les passages du texte homérique de référence sont soit directement cités (la dernière nuit d'Ulysse avec Calypso, Hom. Od. 5. 216–227), soit paraphrasés (le réveil d'Ulysse

⁵ Le retour de la supposée dépouille mortelle d'un poète romantique islandais du Danemark, ancien pays colonisateur, « *en son Ithaque libre* »; en fait, par méprise, on a transféré le squelette d'un boucher danois (chapitre 31).

⁶ D'où la traduction tchèque du titre *Nevědomost* qui évite le sens étroit et péjoratif de *Ignorance* en tchèque. *Nevědění* est une autre possibilité qu'on ne trouve que chez Kubíček 2001 (qui a lu *Die Unwissenheit*, 193).

sur la rive d'Ithaque qu'il ne reconnaît pas, Hom. Od. 13. 187–202, 344–354). Avant de passer du discours étymologique du chapitre 2 au discours historique du chapitre 3 (histoire abrégée des Tchèques au XX^e siècle), le personnage du Je narrateur entre en scène et commence à déstabiliser la hiérarchie morale des sentiments établie par Homère : « *Calypso, ah Calypso ! Je pense souvent à elle. Elle a aimé Ulysse. Ils ont vécu ensemble sept ans durant. On ne sait pas pendant combien de temps Ulysse avait partagé le lit de Pénélope, mais certainement pas aussi longtemps. Pourtant on exalte la douleur de Pénélope et on se moque des pleurs de Calypso* » (Kundera 2003 : 15).

La situation existentielle, qui est vue par l'intermédiaire de la voix d'Ulysse et revue grâce à Irena, est bien évidemment la condition d'émigré. Irena – à l'opposé de Josef – vit son exil avec beaucoup de nostalgie même si, bien avant son premier retour à Prague, après une courte mais écrasante visite de sa mère à Paris, elle se demande : « *cette émigration, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ?* » (Kundera 2003 : 27)

Une fois arrivée à Prague, cette idée timide, à savoir que son émigration bien qu'imposée de l'extérieur l'a rendue libre, se confirme. Son ancien rêve-cauchemar d'émigrée – un curieux groupe de femmes de la police secrète, chacune une chope de bière à la main, lui parlent en tchèque avec une fausse cordialité – par lequel elle était poursuivie à Paris, se réalisera pendant son premier retour à Prague. Ce groupe de femmes, ce sont ses anciennes amies pour lesquelles Irena importe une caisse de douze bouteilles de vieux bordeaux afin de les surprendre et regagner leur amitié. Or, les femmes ne s'attaquent à ses bouteilles de vin grand cru que soulevées par de nombreuses bières. Pire encore, comme sa mère pendant la visite à Paris, elles ne lui posent aucune question sur les vingt ans de sa vie à l'étranger. Au contraire, elles la soumettent à un interrogatoire pour vérifier si Irena est bien la fille prodigue retrouvée. Un choc culturel et de l'ignorance des deux côtés : n'ayant pas les mêmes souvenirs et incapable de tenir la conversation avec ses amies vieillies qu'elle ne reconnaît pas, Irena se rend compte que, pour se faire accepter, elle doit se faire amputer des vingt ans de « son odyssée » à laquelle personne ne s'intéresse ici.

Au chapitre 9, entre les deux événements, situation rêvée et situation vécue par Irena, le narrateur-auteur examine la situation d'Ulysse après son retour chez les Ithaquois dont le héros ne savait plus rien et qui l'ennuyaient en lui décrivant sans cesse ce qui s'était passé pendant son absence. Avant Irena, Ulysse comprend que « *sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor, il l'avait perdu et n'aurait pu le retrouver qu'en racontant* » (Kundera 2003 : 37). En renouant avec sa description du départ de chez Calypso (chapitre 2), le narrateur-auteur résume l'accueil de l'Étranger chez des Phéaciens qui sont curieux et disposés, pendant quatre longs chants de *L'Odyssée*, à écouter son récit : « *Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Raconte !* » (Kundera 2003 : 37). Le pays d'accueil est mis en contraste flagrant avec le pays d'origine où Ulysse n'était pas un étranger et, par conséquent, il attend en vain que l'un de ses compatriotes lui dise : **raconte !**

Et le voici, le véritable mot clé, *mot fondamental, mot-thème* (Kundera 2011a : 692) qui revient à maintes reprises dans ce roman et retentit trois fois rien que dans ce chapitre 9. Celui-ci, entièrement consacré à la leçon que l'on peut tirer de *L'Odyssée*⁷ doit être lu,

⁷ Références à Hom. Od. 22, Hom. Od. 8–12.

lui aussi, comme le chapitre clé de la référence intertextuelle à l'épopée d'Homère. En effet, Kundera lui reprend justement son *εἶπε* répété dans le discours d'Alcinoos (Hom. Od. 8. 550 sqq.) pour en créer l'un des motifs constitutifs qui reviennent pour éclairer de différentes manières le thème. L'acte de raconter grâce auquel est née, à l'aube de la culture européenne, l'ancienne épopée héroïque et auquel se substitue l'absence de la parole, l'absence de la communication, n'est-ce pas une source de l'ignorance ?

Désormais, le désir non partagé de la parole ne disparaît pas de la trame narrative grâce à l'accumulation de situations similaires. Quant à Josef, il vit sa variante de la situation cauchemardesque d'autant plus difficile qu'il s'agit d'une rencontre avec ses proches. Son frère et sa belle-soeur continuent à lui raconter l'histoire de la famille pendant son absence en évitant toute allusion à sa femme danoise: « *par leur silence, ils voulaient dissimuler cette ignorance qui révélait toute la misère de leurs rapports avec lui* » (Kundera 2003 : 104).

Le désenchantement de Josef, issu d'une petite ville de province, est encore plus grave que celui d'Irena, Pragoise, car il ne reconnaît point le paysage de sa jeunesse, défiguré par le rapide développement urbain, « *le gigantesque balai invisible* » de l'Histoire. Avec la référence au vieil olivier, le Je narrateur reprend le motif du réveil d'Ulysse sur la rive d'Ithaque mentionné dans le chapitre 2, en formulant la question de fond: « *Je me demande : L'Odyssee, aujourd'hui, serait-elle concevable ? L'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque ? ... Ulysse aurait-il pu entendre en extase la musique du Grand Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait pu rien reconnaître autour de lui ?* » (Kundera 2003 : 55).

Après l'absence de la parole et l'absence des lieux connus, une troisième absence que ressent Josef, est celle de la langue, de la musique de sa langue natale. Assis dans le restaurant de son hôtel et écoutant les conversations des tables voisines, il est frappé par les changements que la langue tchèque a subis : accent affaibli de la première syllabe, intonation désossée, mélodie monotone et traînante, timbre nasal, voix désagréablement blasée. « *Josef écoutait une langue inconnue dont il comprenait chaque mot* » (Kundera 2003 : 56). On assiste à un moment étrange où l'une des variations successives du motif de la langue natale cesse de couvrir seulement le côté parole, mais s'empare également du côté langue en tant que système de signes distinctifs, phoniques surtout, et incompréhensibles.

Dans le monde d'Irena, une situation similaire revient pendant laquelle on considère la distribution des forces qui appartiennent aux différentes langues dans le monde d'aujourd'hui. Le déclin et le rôle affaibli que la langue tchèque joue dans la communication du pays est examiné par l'intermédiaire de Gustaf, partenaire suédois d'Irena, qui a fondé une filiale de sa firme parisienne à Prague. Force est de constater que les Tchèques en général et les Pragois tout particulièrement ont, avec une vitesse incroyable, oublié le russe, imposé depuis quarante ans dans les écoles, pour le remplacer par l'anglais. Non seulement on exhibe partout dans les rues les inscriptions anglaises, voire des T-shirts kitsch de type *Kafka was born in Prague*, mais tous s'adressent à Gustaf en anglais « *si bien que le tchèque n'était qu'un murmure impersonnel, un décor sonore d'où seulement les phonèmes anglo-saxons se détachaient en tant que paroles humaines* » (Kundera 2003 : 92).

Or, il ne s'agit pas seulement des partenaires commerciaux de Gustaf, mais les effets de la situation linguistique retombent sur la vie du couple qui perd son équilibre. Qu'advient-il de la langue du couple ? A Paris, si Irena dépend entièrement de Gustaf, elle le

domine par la supériorité verbale en français, sa langue adoptive ; à Prague, c'est Gustaf qui devient « *parleur, grand parleur, long parleur* » (Kundera 2003 : 93). Comme la mère d'Irena est son meilleur allié, à la maison, Irena devient une étrangère silencieuse qui se voit obligée d'écouter les conversations dans un anglais limité, déformé, puéril.

En ce qui concerne le langage, un autre glissement dans la distribution des forces est soulevé, dont toute la société est atteinte. Les silences, Irena essaie de les combler en cherchant un interlocuteur dans la radio grâce à laquelle elle s'était jadis familiarisée avec la langue et la vie françaises. Impossible d'y trouver la voix humaine, ce n'est que musique, fragments de jazz, d'opéra ou de rock qui coulent et s'entremêlent, une musique anonyme et omniprésente qui est devenue bruit et qui a étouffé la parole, « *c'est un monde où personne ne peut s'adresser à personne parce que tous chantent et hurlent* » (Kundera 2003 : 139). C'est une autre variation surprenante du motif qui atteint un niveau hiérarchique supérieur où l'on examine non seulement les rapports langue – parole au sein du langage naturel, mais où l'on met en face à face deux différents types de langage humain, naturel et artificiel.

Pour revenir aux variations du motif de la langue natale, il importe de suivre comment ce motif linguistique et langagier, la perception de la langue natale et de son emploi par les personnages, subit les changements liés au développement du thème. Après avoir vécu plusieurs moments où la communication avait complètement échoué, Irena ainsi que Josef trouvent chacun un interlocuteur avec lequel ils arrivent à parler avec une aisance relative. Irena réussit à partager sa désillusion avec Milada, ancienne dissidente, qui lui récite et donne en cadeau des poèmes de Skácel, résultat d'une émigration intérieure. Quant à Josef, qui rend visite à son ami N., ancien dirigeant communiste, il éprouve un bonheur inattendu au moment où les mots commencent à sortir tout seuls de sa bouche et le tchèque cesse d'être une langue inconnue. N'empêche que les deux protagonistes attendent, ici même, en vain ce fameux *raconte !* Se heurtant de partout à l'ignorance, ils prennent congé de leurs amis respectifs avec une décision ferme : Irena va regagner Paris pour garder son indépendance, Josef rentrera au Danemark pour cultiver la mémoire et la tombe de sa femme morte.

Pendant, cette décision semble pouvoir basculer pendant leur rendez-vous à l'hôtel où le changement de la langue inconnue en langue connue se finalise : la compréhension mutuelle s'installe, ils peuvent rire ensemble, parler avec allégresse . Un certain déséquilibre pèse quand même, tel un malentendu, dès leur première rencontre à l'aéroport où Irena reconnaît en Josef un ami de jeunesse alors que lui fait semblant de la reconnaître, mais en réalité il ne se souvient pas d'elle.⁸ A l'hôtel, c'est Josef qui pose les questions, c'est Irena qui raconte. Certes, si l'on lit le personnage d'Irena, grande nostalgique dès le début, comme un Ulysse parfait, le personnage de Josef, doté d'un manque de nostalgie et d'une mémoire « *masochiste* », affiche certains traits d'un Anti-Ulysse.

La surprise que le narrateur-auteur réserve à son lecteur, arrive à la fin en tant que prélude à l'acte sexuel inévitable : sur la table de nuit de Josef, Irena, hantée depuis longtemps par l'image d'Ulysse nostalgique, découvre avec surprise un livre en danois, langue adoptive de Josef, *L'Odyssee*. En effet, dans ce chapitre 47, le dialogue avec Homère, com-

⁸ C'est un moment considéré comme crucial dans l'étude comparative de Bălănescu qui propose l'une des lectures les plus récentes de *L'Ignorance* (Bălănescu 2011: 167).

mencé dans le chapitre 2, aboutit. Seulement, ce n'est plus le Je narrateur, qui met en doute la tradition épique, ce sont ses personnages qui commencent à discuter, en fins connaisseurs de moments cruciaux de l'épopée, la scène de retrouvailles conjugales et la série d'épreuves que Pénélope a fait subir à Ulysse afin de le reconnaître et accepter. C'est en faisant l'amour et en prononçant des mots obscènes que leur entente devient totale et la langue parfait sa transformation en *langue d'Ithaque natale*, la seule qui est à même de procurer l'excitation héritée de générations précédentes.

Le dénouement, lui aussi, reprend l'interrogation existentielle soulevée au chapitre 2, à savoir la réponse à la question qu'Ulysse doit se poser et résoudre avant de partir de chez Calypso : « *Pourtant, entre la douce vita à l'étranger et le retour risqué à la maison, il choisit le retour. A l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préféra l'apothéose du connu (le retour). A l'infini (car l'aventure ne prétend jamais finir), il préféra la fin (car le retour est la réconciliation avec la finitude de la vie)* » (Kundera 2003 : 13–14). Or, la distribution des rôles entre Irena-Ulysse et Josef-Anti-Ulysse sera remaniée et, à l'aide de la variation du motif de langue d'Ithaque, « le chez soi » de l'épopée réinterprété. Alors qu'Irena aurait aimé se construire une nouvelle vie avec Josef, à savoir explorer l'inconnu, se lancer dans l'aventure, lui, contre toute attente, préfère le connu, à savoir le retour « chez soi » qui est « ailleurs », au Danemark, pour s'occuper de la tombe qui appartient à sa femme décédée, pour pouvoir continuer à lui parler et pour la rejoindre, un jour, dans leur demeure commune des morts.

Lorsque Josef-Ulysse abandonne Irena-Calypso dormant dans la chambre de l'hôtel qu'il quitte, c'est aussi la boucle linguistique qui se ferme : « *de partout, il entendait parler tchèque et c'était de nouveau, monotone et désagréablement blasée, une langue inconnue* ». Par ailleurs, dans son for intérieur, il voit déjà « *un sapin svelte tel un bras levé* » qui l'attend devant sa maison danoise vide; ce sont les derniers mots du roman, le dernier clin d'oeil du narrateur au vieil olivier d'Homère (Kundera 2003 : 181). Un Ulysse ignorant, nostalgique, qui finit par retourner au royaume des ténèbres pour ne parler qu'aux ombres des morts ... ?⁹

Quoi qu'il en soit, *raconter, parole et voix humaine, silence et silences, langue natale et sa musique, musique vacarme, langue du couple, langue d'Ithaque natale* – voici quelques expressions à mettre sur la liste des *mots fondamentaux, mots-thème* de ce roman. C'est par ces quelques variations sur le motif de *εἶπέ*, mot clé repéré par le romancier dans le texte de *L'Odyssée*, mot qui est à l'origine même de l'épopée homérique, que nous avons tenté de plonger dans la structure sémantique ouverte du roman kundérien.

Passant de sa langue natale, le tchèque, à sa langue adoptive, le français, Milan Kundera relève, en 1986, un énorme défi. En 2000, il explore par l'intermédiaire de ses deux Ulysses ignorants, ses *ego expérimentaux*, les paradoxes de la double appartenance linguistique et culturelle. En 2011, avec son *Œuvre*, canonisé, il entre de son vivant dans la prestigieuse *Bibliothèque de la Pléiade*, mythique collection des classiques français.

⁹ Hom. *Od.* 11. Cf. Kubíček d'après lequel Josef, en abandonnant Irena, perd sa dernière chance de se libérer de l'ombre de la mort car – selon le principe des romans ou films d'horreur – celui qui demeure avec le mort, lui-même devient mort (Kubíček 2001 : 181). Je soulignerais plutôt le principe de la sagesse ancienne où il s'agit d'accepter « *la finitude de la vie* » suggérée par le narrateur (voir ci-dessus).

RÉFÉRENCES

- Bălănescu, O., 2011. Mapování paměti aneb odyssea návratu v čase a prostoru. *Svět literatury* XXI, 43, 166–172.
- Boyer-Weinmann, M., 2009. *Lire Milan Kundera*. Paris, Armand Colin.
- Češka, J., 2005. *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha, Togga.
- Chvatík, K., 1995. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris, Gallimard.
- Kubiček, T., 2001. *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno, Host.
- Kundera, M., 2003. *L'Ignorance*. Paris, Gallimard.
- Kundera, M., 2011. *Œuvre I, II. Edition définitive*. Paris, Gallimard (La Pléiade).
- Kundera, M., 2011a. *L'Art du roman* (1986). In: Kundera, M., *Œuvre II*. Paris, Gallimard, 633–744.
- Kundera, M., 2011b. *Le Rideau* (2005). In: Kundera, M., *Œuvre II*. Paris, Gallimard, 939–1057.
- Le Grand, E., 1995. *Kundera ou La mémoire du désir*. Montréal/Paris, XYZ/L'Harmattan.
- Ricard, F., 2011a. *Préface*. In: Kundera, M., *Œuvre I*. Paris, Gallimard, IX–XVIII.
- Ricard, F., 2011b. *Note sur la présente édition*. In: Kundera, M., *Œuvre I*. Paris, Gallimard, XIX–XXIV.
- Ricard, F., 2011c. *Biographie de l'oeuvre*. In: Kundera, M., *Œuvre II*. Paris, Gallimard, 1183–1287.
- Rizek, M., 2001. *Comment devient-on Kundera?* Paris, L'Harmattan.
- Rizzante, M., 2001. *L'art de la fugue romanesque: sur L'Ignorance de Milan Kundera*. In: *Milan Kundera, « Une œuvre au pluriel »*. Actes du colloque, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, <http://www.ulb.ac.be/philo/cet/kundera.html>.
- Thirouin, M.-O., Boyer-Weinmann, M., 2009. *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*. Grenoble, Ellug.

TELLING THE STORY IN THE LANGUAGE OF ITHACA ABOUT AN IGNORANT ULYSSES OF MILAN KUNDERA

Summary

Following a curious motive of language, the author of this contribution tries to suggest one of the possible ways of reading *Ignorance*, Milan Kundera's latest novel, which questions Homer's text. The language of Ithaca, synonymous with native language, related to a non-shared desire to recount, is considered as one of the constitutive motives that always re-emerges in a new variation in order to contribute to the semantic and narrative complexity of the novel: is the absence of speech that replaced the act of story-telling through which arose, at the dawn of European culture, the ancient heroic epic, not a source of ignorance itself?

VYPRÁVĚT V JAZYCE ITHAKY K NEVĚDOMÉMU ODYSSEOVI MILANA KUNDERY

Shrnutí

Autorka se pokouší prostřednictvím zajímavého motivu jazyka nabídnout jeden z možných klíčů k četbě posledního románu Milana Kundery *Nevědomost*, jehož příběh je rozvíjen na pozadí dialogu s Homérovým textem. Jazyk Ithaky, synonymum rodného jazyka, a s ním spojená nenaplněná touha vyprávět jsou zkoumány jako jeden z podstatných motivů, který se navrácí v neustálých variacích jako součást složité sémantické a narativní struktury díla. Přispívá tak k osvětlení tématu: absence slova, která nahradila akt vyprávění, díky němuž se zrodil na úsvitu evropské kultury starověký hrdinský epos, není to jeden ze zdrojů nevědomosti?