

Variations sur l'art de la variation

Milan Kundera, *Jacques et son maître*, hommage à Denis Diderot en trois actes, précédé de « Introduction à une variation », Paris, Gallimard, 1981, collection « Le manteau d'Arlequin — théâtre français et du monde entier »

François Ricard

Volume 24, Number 1 (139), January–February 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29995ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ricard, F. (1982). Review of [Variations sur l'art de la variation / Milan Kundera, *Jacques et son maître*, hommage à Denis Diderot en trois actes, précédé de « Introduction à une variation », Paris, Gallimard, 1981, collection « Le manteau d'Arlequin — théâtre français et du monde entier »]. *Liberté*, 24(1), 103–106.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1982

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Annotations

FRANÇOIS RICARD

MILAN KUNDERA, Jacques et son maître, *hommage à Denis Diderot en trois actes, précédé de «Introduction à une variation»*, Paris, Gallimard, 1981, collection «Le manteau d'Arlequin — théâtre français et du monde entier»

Variations sur l'art de la variation

Milan Kundera présente lui-même son livre comme une «variation» sur *Jacques le fataliste*. Déjà, le *Livre du rire et de l'oubli* (1979) avait introduit en littérature cette notion de «variation», que l'auteur avait empruntée à la musique, et plus particulièrement à Beethoven. Tandis que la symphonie, écrivait le narrateur des *Anges* (sixième partie du *Livre*), est une «épopée musicale», c'est-à-dire une sorte de «voyage à travers l'infini du monde extérieur», les variations, elles, seraient plutôt l'exploration d'un autre espace, un voyage dans «l'infinie diversité du monde intérieur», axées qu'elles sont sur la concentration, sur la reprise, sur l'approfondissement, comme un patient forage qui, dans la matière même du semblable, creuserait d'inlassables galeries autour d'un point fixe, toujours le même, mais inaccessible autrement que par cette approche multiple et toujours recommencée. Ainsi, ajoutait Kundera, le *Livre du rire et de l'oubli* n'est rien d'autre qu'une suite de variations: «Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité», bref, une inépuisable variation sur Tamina.

Or c'est dans un sens légèrement différent que *Jacques et son maître* constitue aussi une variation. On dirait, pour conserver l'analogie musicale, que si le *Livre du rire et de l'oubli* ressemble, par exemple, aux 14 variations opus 44 en mi bémol majeur de Beethoven, *Jacques et son maître* se rapprocherait

plutôt, mettons, des 12 variations de l'opus 66 sur le thème «*Ein Mädchen oder Weibchen*» de *La Flûte enchantée*, la différence que je veux indiquer résidant surtout dans le fait que, d'un côté, le thème est «inventé» ou «original», tandis que de l'autre, il est tout simplement emprunté à l'œuvre d'un prédécesseur. Dans ce second cas, il y aurait donc, en plus des variations proprement dites (au pluriel), une variation (au singulier) originelle, c'est-à-dire, au point de départ, une sorte d'imitation inspiratrice.

Cette différence, toute légère qu'elle paraisse, ne laisse pas d'être extrêmement significative. Déjà, il y a dans l'art des variations ce que j'appellerais une modestie radicale, ou du moins une réserve quant à l'importance du sacro-saint *contenu* de l'œuvre, ramené alors à un thème de quelques mesures tout au plus, l'essentiel résidant plutôt dans l'élaboration, dans l'approfondissement de cette portion congrue, dirais-je. Mais quand ce thème lui-même n'est pas inventé, quand il est tout simplement *imité* de l'œuvre d'un autre, alors l'essentiel ressort encore plus clairement.



L'essentiel, c'est-à-dire, dans le cas des 12 variations de l'opus 66, la *rencontre* de Beethoven et de Mozart, le fait que dans une phrase de l'un, l'autre trouve un chant qui devienne pleinement le sien propre. Et de même, dans ce petit livre, par delà le dialogue du valet et de son maître, lui-même venu du dialogue de Diderot et de Sterne, un magnifique dialogue a lieu, entre Kundera et Diderot, entre le Tchèque du vingtième siècle et le Français du dix-huitième, entre le théâtre et le roman, et c'est précisément dans cette infinie conversation, dans cet échange des voix et des pensées que se réalise le plus hautement la littérature.

Je dis bien: échange. Car si, dans les 12 variations, Mozart prête sa voix à Beethoven, le prêt inverse se produit aussi, et je n'écoute plus ensuite de la même manière le duo de Pamina et Papageno, enrichi qu'il est désormais par les variations *futures* de Beethoven. Ainsi en va-t-il du roman de Diderot, qui reçoit ici de Kundera autant qu'il lui donne. La cohérence propre du texte de Kundera, en effet, cette mise en scène dédoublée, qui fait se syncoper, par exemple, les rôles de l'aubergiste du Grand Cerf et de Madame de La Pommeraye ou ceux de Jacques et du marquis

des Arcis, ce décor presque entièrement vide, peuplé seulement des paroles des acteurs, cet accent mis sur la ressemblance entre les aventures respectives de Jacques et de son maître; bref, cette lecture théâtralisée ajoute à la cohérence même du roman de Diderot, la révèle, l'approfondit, la fait exister encore plus fortement.

En ce sens, j'irais jusqu'à dire que le texte de Kundera et la démarche dont il témoigne illustrent magnifiquement ce que je considère comme l'idéal même de la lecture critique («Quand je lis, disait Jacques Brault, un peu comme un musicien ou un comédien, j'interprète le texte, je le *joue* sur moi, en moi»), si je ne craignais par là de donner une fausse idée de *Jacques et son maître*. Car celui-ci n'a rien d'un commentaire, rien surtout d'une «adaptation» ou d'un *rewriting*, et rien non plus d'une étude. C'est, dans toute la force du terme, une création.

Mais si le roman de Diderot, de la pièce de Kundera, reçoit de la lumière et comme un surcroît de signification, le plus beau est peut-être cette *confiance* faite par Kundera à l'œuvre de son prédécesseur et dont témoigne l'écriture de *Jacques et son maître*: confiance, c'est-à-dire consentement et respect, la conscience, tout en se modelant sur l'autre, de demeurer soi-même, de découvrir son propre visage dans l'évocation des traits de l'autre, et de créer tout en admirant.

J'épiloguerais volontiers là-dessus. Mais je ne ferais que redire en moins bien ce que Jacques Brault, dans les passages en prose de ses *Poèmes des quatre côtés*, a déjà dit de la «nontraduction» et qui est, au fond, une autre manière de décrire ce que Kundera désigne ici sous le nom de variation. «Nontraduire, c'est fidélité qui aspire à l'infidélité.»

*

Il y aurait, me semble-t-il parfois, une *morale* des variations, voire même une *métaphysique*, comme on voudra. Mais ce serait une morale et une métaphysique singulièrement *ironiques*, où s'exprimerait peut-être l'une des significations (ou «anti-significations») essentielles de toute l'œuvre de Kundera, et que l'on formulerait (puisque il le faut bien) dans les termes suivants: l'*unique* est un piège, on est toujours partie d'une *série*, c'est-à-dire toujours moins particulier qu'on croit l'être, et tout le

malheur vient de la recherche obsessive de la différence. L'originalité est une illusion, un pur produit de l'adolescence, une forme de la prétention (voir *La vie est ailleurs*, ou *Litost* dans le *Livre du rire et de l'oubli*). Aussi la seule vraie liberté naît-elle avec la conscience de la répétition, la seule liberté et aussi la seule sagesse.

Déjà, dans *La Plaisanterie*, que découvrait donc le narrateur Ludvik, sinon le caractère illusoire de sa revanche, c'est-à-dire de son désir d'unicité? Et cette espèce d'humilité qui, à la fin du roman, lui faisait rejoindre le petit orchestre de village dont tout l'art consistait à produire d'infinies variations sur des thèmes folkloriques, que contenait donc cette humilité, sinon le sourire de celui qui a cessé de tenir à la singularité de son destin? C'est aussi ce que Jan, à la fin du *Livre du rire et de l'oubli*, sera sur le point de découvrir: «La répétition est une manière de rendre la frontière visible»; la frontière, c'est-à-dire la ligne de conscience au-delà de laquelle «le rire retentit». Et dans *Jacques et son maître*, c'est à la toute fin, également, que le Maître avouera à Jacques:

Il m'arrive parfois d'être angoissé à l'idée de cette continuelle répétition des enfants, des chaises et de toute chose... Tu sais, hier soir, en entendant l'histoire de Mme de La Pommeraye, je me suis dit: n'est-ce pas toujours la même et immuable histoire? Parce que enfin, Mme de La Pommeraye n'est qu'une réplique de Saint-Ouen. Et je ne suis qu'une autre version de ton pauvre ami Bigre, et Bigre n'est que le pendant de cette dupe de Marquis. Et je ne vois aucune différence entre Justine et Agathe et Agathe est un double de cette petite putain que le Marquis s'est finalement vu contraint d'épouser...

«Oui, Monsieur, répond Jacques, c'est comme un manège qui tourne en rond.» Et il ajoute: «Je me demande si celui qui a écrit là-haut tout cela ne s'est pas répété incroyablement, lui aussi, et s'il ne nous a pas pris pour des imbéciles...» Mais l'imbécile, n'est-ce pas, c'est surtout celui qui ne veut pas voir l'universelle répétition et qui, à l'instar des jeunes amants de Mozart, croit follement pouvoir de lui-même rompre l'enchaînement de l'infinie Variation.

Mais c'est toujours don Alfonso qui aura raison: *così fan tutte...*