

La petite musique de Milan Kundera et le motif du quatuor

Guillaume Rousseau

Résumé

Le présent article interroge le sens du motif du quatuor dans l'œuvre de Milan Kundera. Pour ce faire, nous mettons en regard le discours critique de l'écrivain et sa pratique romanesque. En nous appuyant sur *L'Art du roman*, nous soulignons le rôle essentiel joué par le quatuor dans le cadre de la définition kundérienne du roman polyphonique. Néanmoins, dès lors que l'on se plonge au cœur du roman avec *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le motif du quatuor (en l'occurrence le *quatuor n° 16* de Beethoven) fait les frais de l'ironie du romancier qui en dénonce l'esprit de sérieux. Ainsi, sous la plume de Kundera, l'œuvre musicale qu'est le quatuor sert tout à la fois de modèle et de contre-modèle à la création romanesque.

INTRODUCTION

Né d'un père compositeur, Milan Kundera fait partie de ces romanciers qui reconnaissent volontiers l'influence qu'a exercée la musique dans leur formation artistique. Dans le cadre d'un entretien avec Christian Salmon, il explique :

Jusqu'à vingt-cinq ans, j'étais beaucoup plus attiré par la musique que par la littérature. La meilleure chose que j'ai faite alors fut une composition pour quatre instruments : piano, alto, clarinette et batterie. Elle préfigurait presque caricaturalement l'architecture de mes romans dont, à l'époque, je ne soupçonnais même pas l'existence future¹.

§2 À l'origine des romans de l'écrivain tchèque, il y a donc une œuvre musicale et, plus précisément, un quatuor. Dans l'esprit de Kundera, cette œuvre-fantôme est la première manifestation de la diversité formelle qui sera la marque de ses romans. À la lumière de cette remarque autobiographique, il y a lieu de s'interroger sur le sens que peut revêtir le motif du quatuor dans l'esthétique littéraire et la pratique romanesque de Kundera.

§3 Pour ce faire, nous nous placerons dans la perspective des relations entre littérature et musique. Si l'on peut percevoir une forme de nostalgie chez cet écrivain qui s'est d'abord rêvé musicien, il faudra se demander jusqu'à quel point la musique s'impose à la littérature. Ou, pour prendre le problème à l'envers, nous soulignerons comment la littérature résiste à une forme d'assimilation au modèle musical et affirme ainsi sa singularité. À ce titre, on aura compris que le quatuor nous permet de définir le territoire qu'entend occuper la littérature sous influence musicale de Milan Kundera.

§4 Notre étude cherchera à mettre en regard, à la manière d'un diptyque, le discours essayistique et le discours romanesque de Kundera sur le quatuor. Dans une première partie consacrée à *L'Art du roman*, nous verrons comment le quatuor peut s'intégrer dans la réflexion critique de l'auteur sur la composition musicale du roman. Puis, dans un second temps, nous analyserons, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la mise en roman du motif du dernier quatuor de Beethoven – ce qui nous permettra de mettre en valeur la profondeur critique qu'entend revendiquer la littérature kundérienne face à la musique.

KUNDERA APRÈS BAKHTINE : DE LA POLYPHONIE AU QUATUOR

§5

¹M. Kundera, « Entretien sur l'art de la composition », *L'Art du roman*, *Œuvre*, t. II, Paris, Gallimard, 2011, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 697. Nous adopterons désormais l'abréviation *AR* pour *L'Art du roman*.

Dans *L'Art du roman*, l'« Entretien sur l'art de la composition » que nous évoquions en introduction prolonge la section intitulée « Notes inspirées par "Les Somnambules" » . Partant des propositions de Milan Kundera sur l'œuvre de Broch, Christian Salmon invite le romancier-critique à préciser le sens qu'il donne à la polyphonie, clef de voûte de sa définition de la composition (musicale) du roman.

§6

Lorsque Kundera évoque la notion de « polyphonie », on songe évidemment à Mikhaïl Bakhtine, on le fait d'autant plus volontiers que le romancier tchèque illustre d'abord l'utilisation littéraire de cette notion musicale par un roman de Dostoïevski. Pourtant, Kundera se garde bien de nommer le critique russe. Il faut dire qu'il infléchit le sens de la polyphonie. S'il conserve comme Bakhtine le principe du contrepoint², la polyphonie n'est plus simplement pour lui une problématique de discours mais tend à devenir une problématique générique :

Si vous analysez ce roman [*Les Démons* de Dostoïevski] du point de vue purement technique vous constatez qu'il est composé de trois lignes qui évoluent simultanément et, à la rigueur, auraient pu former trois romans indépendants : 1. le roman *ironique* de l'amour entre la vieille Stravroguine et Stépan Verkhovenski ; 2. le roman *romantique* de Stravroguine et de ses relations amoureuses ; 3. le roman *politique* d'un groupe révolutionnaire. Étant donné que tous les personnages se connaissent entre eux, une fine technique d'affabulation a pu facilement lier ces trois lignes en un seul ensemble indivisible. À cette polyphonie dostoïevskienne comparons maintenant celle de Broch [avec l'exemple des *Somnambules*]. Elle va beaucoup plus loin. Tandis que les trois lignes des *Démons*, quoique d'un caractère différent, sont du même genre (trois histoires romanesques), chez Broch les genres des cinq lignes diffèrent radicalement : roman ; nouvelle ; reportage ; poème ; essai. Cette intégration des genres non-romanesques dans la polyphonie du roman constitue l'innovation révolutionnaire de Broch. (*AR*, p. 685-686)

§7

Du point de vue de Kundera, tout se passe comme s'il existait différents degrés d'accomplissement de la polyphonie en littérature. D'une œuvre à l'autre, de Dostoïevski à Broch (mais aussi implicitement de Bakhtine à Kundera), les enjeux de la polyphonie romanesque se sont enrichis. L'auteur de *L'Art du roman* donne du roman polypho-

²Bakhtine reconnaît, à la suite de L. Grossman, que la polyphonie du roman dostoïevskien suppose l'utilisation du contrepoint sur le plan de la composition. Mais l'originalité de sa position consiste à rapprocher le contrepoint du *dialogisme* (*La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 78-81). Quant à Kundera, il explique, dans ses « Notes inspirées par "Les Somnambules" », que le romancier doit rechercher l'« art du *contrepoint romanesque* (susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve) », *AR*, p. 681.

nique une définition dynamique propre à refléter ce qui serait le destin du roman européen³. Évidemment, Kundera romancier applique le programme esthétique de Kundera critique et on retrouve dans ses romans une unité « polyphonique » qui consiste à superposer des lignes génériques hétérogènes, à savoir le récit pur, le récit onirique, les réflexions musicologiques, les méditations (pseudo-)philosophiques, les anecdotes historiques...

§8 À ce point de l'étude, on peut constater qu'en laissant de côté l'idée bakhtinienne d'une pluralité des voix, Kundera prend ses libertés avec la notion de polyphonie en littérature. Celle-ci peut alors apparaître comme une commodité critique⁴ permettant la redéfinition de l'esthétique du roman moderne. Or, Kundera trouve la parade en généralisant, au-delà de la polyphonie, la métaphore musicale. Dans l'« Entretien sur l'art de la composition », Kundera établit tout un système de correspondances entre la musique et la littérature, et si, individuellement, chaque point de comparaison peut sembler forcé, l'ensemble de la construction critique séduit (à défaut de convaincre).

§9 Commençons par le « thème ». Tout en se plaçant dans le contexte musical, Kundera donne à cette notion le sens assez étonnant, presque philosophique, d'« interrogation existentielle⁵ ». Cet emprunt au langage musical qu'on peut juger opportuniste se trouve cependant justifié dans la mesure où le « thème » est pensé en rapport à la polyphonie. Prenons avec Kundera l'exemple de *L'Insoutenable légèreté de l'être* qui nous occupera dans la suite de cette étude :

Dans la sixième partie, le caractère polyphonique est très frappant : l'histoire du fils de Staline, une réflexion théologique, un événement politique en Asie, la mort de Franz à Bangkok et l'enterrement de Tomas en Bohême sont liés par l'interrogation permanente : « Qu'est-ce que le kitch ? » (*AR*, p. 687)

§10 Le thème (ici le kitsch) est indispensable en ce sens qu'il va permettre de souder les différentes lignes narratives et, plus largement, génériques. Plus loin dans l'entretien,

³Pour justifier cette lecture téléologique de la littérature, Kundera envisage la trajectoire du roman européen comme la volonté de dépasser la linéarité de l'intrigue. Cela se manifeste d'abord par le recours aux histoires emboîtées (de *Don Quichotte* à *Jacques le fataliste*) puis se poursuit avec la polyphonie (des *Démons* jusqu'aux romans de Kundera).

⁴Bakhtine lui-même soulignait les limites de l'utilisation du terme « polyphonie » en littérature : « les matériaux de la musique et du roman sont trop différents pour qu'il puisse s'agir d'autre chose que de comparaison approximative, de métaphore », *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 53.

⁵En s'appuyant sur l'exemple du *Livre du rire et de l'oubli*, Kundera définit d'abord simplement le thème comme une interrogation (*AR*, p. 687). Dans un second temps, il précise sa définition : « un thème, c'est une interrogation existentielle » (p. 692).

Kundera nous explique que le thème peut être tout aussi bien travaillé dans et par l'histoire qu'en dehors de l'histoire dans le cadre de passages plus spéculatifs : « Toute la réflexion sur le kitsch dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* est, par exemple, une digression : j'abandonne l'histoire romanesque pour attaquer mon thème (le kitsch) *directement*. » (*AR*, p. 692). La polyphonie est donc entendue par Kundera comme la possibilité que se donne le roman d'approcher, de diverses manières, les problématiques existentielles (thèmes) que le romancier juge fondamentales et qu'il place, de fait, au sommet de l'œuvre.

§11 Après avoir souligné le caractère transcendant du thème dans la composition romanesque, Kundera raffine son modèle musical du roman en donnant sa définition du motif, ce qu'il fait de façon très didactique :

Du thème, je distingue le *motif* : c'est un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte ; par exemple : le motif du quatuor de Beethoven qui passe de la vie de Tereza dans les réflexions de Tomas et traverse aussi les différents thèmes : celui de la pesanteur, celui du kitsch ; ou bien le chapeau melon de Sabina, présent dans les scènes Sabina-Tomas, Sabina-Tereza, Sabina-Franz. (*AR*, p. 692)

§12 Relativement au thème, le motif intervient à plus petite échelle mais il participe tout aussi bien à l'intention polyphonique du roman (« toujours dans un autre contexte »). Avec les thèmes et les motifs, la musique transmet à la littérature son goût du jeu, un jeu qui n'est cependant jamais gratuit. La musique donne finalement à la littérature des moyens spécifiques pour accéder à une pensée existentielle concrète qui se distingue de celle que peut proposer la philosophie⁶. Kundera écrit ainsi dans *Le Livre du rire et de l'oubli* :

Tout ce livre est un roman en forme 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'immensité⁷.

§13 Pour parfaire ce voyage musical que propose le roman, Kundera évoque enfin la question du tempo en poursuivant ses équivalences musique-littérature :

⁶Du moins selon la définition qu'en donne Kundera : « La philosophie développe sa pensée dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations », *AR*, p. 656.

⁷M. Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *Œuvre*, t. I, Paris, Gallimard, 2011, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1078.

Permettez-moi de comparer encore une fois le roman à la musique. Une partie, c'est un mouvement. Les chapitres sont des mesures. Ces mesures sont ou bien courtes, ou bien longues, ou bien d'une durée très irrégulière. Ce qui nous amène à la question du tempo. Chaque partie dans mes romans pourrait porter une indication musicale : *moderato, presto, adagio*, etc. (*AR*, p. 695)

§14

Les tempi des romans de Kundera se fondent alors sur le rapport établi, pour chaque partie, entre les longueurs des chapitres, leur nombre et, finalement, la « durée "réelle" de l'événement raconté » (*AR*, p. 695). Soucieux de varier le tempo de chacune de ses parties, le romancier cherche aussi, comme pour les chapitres, à en varier la longueur afin de créer des effets de contraste saisissants. À ce titre, Kundera peut puiser à nouveau son inspiration dans la musique puisqu'il nous renvoie, dans *L'Art du roman*, au quatuor *opus 131* de Beethoven qu'il considère comme « le sommet de la perfection architectonique » (*AR*, p. 698). Voici la description qu'il en donne :

Premier mouvement : lent ; forme de fugue ; 7,21 mn

Deuxième mouvement : rapide ; forme inclassable ; 3,26 mn

Troisième mouvement : lent ; simple exposition d'un seul thème ; 1,58 mn

Quatrième mouvement : lent et rapide ; forme de variations ; 13,48 mn

Cinquième mouvement : très rapide ; scherzo ; 5,35 mn

Sixième mouvement : très lent ; simple exposition d'un seul thème ; 1,58 mn

Septième mouvement : rapide ; forme-sonate ; 6,30 mn (*AR*, p. 697)

§15

On retrouve pour chaque mouvement du quatuor la mention du tempo (vulgarisée), de la durée mais aussi de la forme. À nouveau, Kundera insiste sur la diversité formelle et montre comment le travail ludique du compositeur sur le temps sert à la mettre en valeur : « ce sont précisément les deux mouvements si étrangement courts (le troisième et le sixième) qui rattachent, maintiennent ensemble ces sept parties si diverses ! » (*AR*, p. 698). Avec ce quatuor à la construction si atypique, Beethoven est un exemple pour Kundera de l'audace d'un artiste qui a su, avec un matériau aussi hétérogène que possible, créer une unité singulière.

§16

Dans cette présentation de la composition polyphonique qu'entend mettre en œuvre l'auteur, le quatuor n'a pour le moment été évoqué que de façon oblique. Quand Kundera prend pour exemple sa composition de jeunesse ou bien encore le quatuor *opus 131*, il ne s'appuie pas sur la formation quatuor mais sur des caractéristiques de composition qu'on retrouve par ailleurs⁸.

⁸Voir par exemple l'analyse de la sonate *opus 111* du même Beethoven dans *Les Testaments trahis, Œuvre*, t. II, p. 864.

§17

Si Kundera n'est pas aussi didactique au sujet du quatuor qu'avec le reste du vocabulaire musical, il ne fait pas de doute que cette formation a joué un rôle de premier plan dans l'écriture de ses romans. De même qu'il avait créé une *Composition pour quatre instruments*, de même certains de ses romans se présentent comme des *Compositions pour quatre personnages*. Sans nommer explicitement le quatuor, il mentionne cette disposition particulière des personnages pour son premier roman *La Plaisanterie*⁹ et on la retrouve par exemple dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* avec Tomas, Tereza, Sabina et Franz¹⁰.

§18

Pour saisir les enjeux de cette composition à quatre voix, il nous faut revenir de nouveau à la polyphonie romanesque et rappeler que, pour Kundera, elle se définit d'abord en opposition à la composition unilinéaire. Dans ses « Notes inspirées par "Les Somnambules" », le romancier-critique précise ce qu'il entend par composition unilinéaire en expliquant qu'il s'agit d'une forme « fondée exclusivement sur l'aventure d'un personnage et se satisfaisant d'une simple narration de cette aventure » (*AR*, p. 680). Si la polyphonie est un moyen de ne pas tomber dans la platitude d'une intrigue linéaire simple, le quatuor tel que l'envisage Kundera ne se satisfait pas non plus de la présence d'un personnage central. Précisons : le quatuor est avant tout une composition qui va refuser la voix écrasante du héros, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de point de vue privilégié¹¹. Il y a ici comme un retour à la polyphonie bakhtinienne : cette notion musicale doit alors être entendue dans la perspective du dialogisme. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*,

⁹*AR*, p. 694. Le cas de *La Plaisanterie* est particulièrement complexe puisque, outre les quatre personnages narrateurs (Ludvik, Jaroslav, Kostka et Helena), Kundera choisit délibérément de *ne pas donner voix* à un personnage essentiel de l'intrigue, Lucie. Le quatuor est donc, dans le même temps, un quintette potentiel.

¹⁰Kvetoslav Chvatik rappelle qu'*Anna Karénine* de Tolstoï, un des livres de référence de Tereza, est composé de la même manière que *L'Insoutenable légèreté de l'être* avec deux couples mis en parallèle (*Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, Arcades, p. 155-156). Chvatik souligne que le rapprochement est valable jusque dans le destin des deux couples : « dans les deux romans, un des couples se sépare, une personne meurt dans des circonstances tragiques, et le deuxième couple cherche le bonheur en s'installant à la campagne » (*Ibid.*, p. 156).

¹¹Notons cependant que, dans *La Plaisanterie*, le premier roman de Kundera, Ludvik se présente encore d'un point de vue fonctionnel comme le héros. La structure du quatuor participe d'ailleurs paradoxalement à la construction du statut privilégié de ce personnage. Rappelant que son monologue occupe les 2/3 du roman, le romancier ajoute que « Ludvik se trouve en pleine lumière, illuminé et de l'intérieur (par son propre monologue) et de l'extérieur (tous les autres monologues tracent son portrait) » (*AR*, p. 694). Il convient donc de considérer *La Plaisanterie* comme une œuvre qui fait la transition entre l'héritage mimétique du roman du XIX^e siècle et le roman musical auquel Kundera aspire (voir à ce sujet la « Notice » que François Ricard consacre au roman : *Œuvre*, t. I, p. 1415-1416).

Kundera ne choisit pas entre Tomas, le libertin amoureux, et Tereza, la femme trahie et blessée. Le romancier fait jouer l'un *et* l'autre, ce qui est particulièrement visible dans les deux premières parties du roman qui reprennent globalement les mêmes événements en variant le point de vue (la première partie étant centrée sur Tomas, la deuxième sur Tereza). De la même manière, la troisième partie intitulée « Les Mots incompris » repose sur une confrontation systématique des points de vue de Sabina et de Franz sur des sujets existentiels particulièrement variés. Au fond, chaque voix doit être entendue avec son propre timbre, c'est-à-dire avec sa vision du monde (ce qui renvoie en définitive aux thèmes¹²).

§19 Il faut ajouter que la structure du quatuor permet à Kundera de renouveler les schémas romanesques traditionnels comme celui du triangle amoureux. L'auteur aurait très bien pu se contenter de l'histoire de Tomas, Tereza et Sabina, réduisant ainsi Sabina au rôle fonctionnel de la maîtresse qui s'oppose à l'épanouissement de l'amour-passion dans le couple Tomas-Tereza. Cependant, sa relation avec Franz, qui contrebalance le couple Tomas-Tereza, la place finalement au centre du dispositif musical du roman. C'est elle qui permet d'obtenir la plus grande richesse d'orchestration du quatuor romanesque. Dans le passage que nous avons cité où Kundera définit le motif, on constate que le chapeau melon de Sabina donne lieu à trois associations instrumentales distinctes : Sabina-Tomas, Sabina-Tereza, Sabina-Franz.

§20 Finalement, avec le quatuor, les personnages reviennent au premier plan. Si la définition bakhtinienne de la polyphonie impliquait directement le personnage, celle de Kundera s'en était éloignée en privilégiant l'aspect formel des textes. Le quatuor permet ainsi d'utiliser les personnages comme des « ego expérimentaux¹³ ». Chaque personnage incarne une possibilité exprimée ou non en chacun de nous, et c'est cette possibilité que Milan Kundera choisit de mettre en lumière pour tel ou tel thème, au détour de telle ou telle situation romanesque, au détour de tel ou tel motif.

§21 Si l'on conçoit l'intérêt expérimental que Kundera retire de la composition musicale, il nous faut encore nous interroger sur ce chiffre de quatre personnages étant entendu que les possibilités existentielles que nous portons sont quasi infinies. Concernant ce choix de la formation quatuor, on peut d'abord invoquer le penchant de l'auteur-mélomane, mais il y a aussi certainement l'idée qu'augmenter le nombre de personnages

¹²Dans *La Plaisanterie*, le titre des parties correspondait au(x) personnage(s) narrateur(s) ; dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, ce sont désormais les thèmes qui commandent la structure du roman. Le quatuor s'intègre alors parfaitement à la composition générale du roman.

¹³« ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence. », *AR*, p. 732.

– imaginons un orchestre – rendrait la tâche du lecteur par trop compliquée. À propos des romans-fleuves comme *L'Homme sans qualités*, Kundera déclare : « Imaginez un quatuor qui dure neuf heures. Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple » (*AR*, p. 683). De même, ici, pour bien mettre en perspective les problématiques existentielles des différents personnages, il ne faut pas dépasser les limites des capacités de synthèse du lecteur. Le quatuor est ainsi une formation qui a le mérite d'allier richesse et simplicité.

§22

Ainsi, on aura vu chez Milan Kundera un premier réinvestissement du quatuor dans le principe de composition de ses romans. Il s'inscrit dans la perspective d'un roman polyphonique intégral qui entend fonder son unité à partir d'une diversité narrative, d'une hétérogénéité générique et enfin – c'est là le sens du quatuor – d'une pluralité de voix contradictoires. Il nous reste maintenant à appréhender cette question du quatuor à une autre échelle et à un autre niveau générique puisque, avant même *L'Art du roman*, il apparaissait comme un motif essentiel de *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

BEETHOVEN ET SON « *ES MUSS SEIN !* » : LE SEIZIÈME QUATUOR DANS *L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE*

§23

Dans cette seconde partie, nous nous proposons d'étudier les différentes apparitions du motif du dernier quatuor de Beethoven pour comprendre ce que devient le langage musical une fois que l'on se retrouve au cœur du roman.

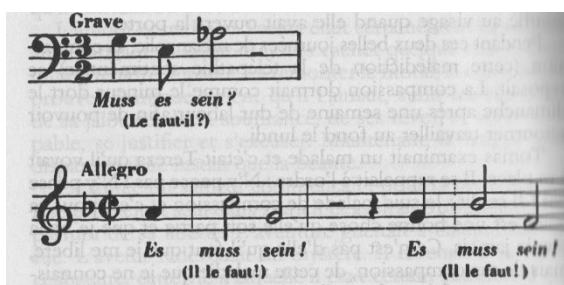
§24

Le seizième quatuor en fa majeur de Beethoven intervient pour la première fois à la fin de la première partie du roman sous la forme d'une citation musicale. Pour situer précisément l'extrait, il convient de revenir brièvement sur le début du roman. Après le Printemps de Prague et la reprise en main de la Tchécoslovaquie par les Russes, Tereza et Tomas avaient dû se résoudre à s'exiler en Suisse. Cependant, pour Tereza, la vie à Zurich est la même qu'à Prague puisqu'elle souffre toujours autant de la vie dissolue de Tomas, elle finit par lui laisser une lettre d'adieu et retourne contre toute attente dans la capitale tchécoslovaque. La première occurrence du quatuor intervient donc au moment où Tomas doit faire le choix de rejoindre Tereza, ce qui signifie revenir définitivement dans son pays et perdre sa confortable situation de chirurgien. Il annonce son congé au directeur de la clinique qui l'avait accueilli en Suisse :

Le directeur était vraiment froissé.

Tomas haussa les épaules et dit : « *Es muss sein. Es muss sein.* »

C'était une allusion. Le dernier mouvement du dernier quatuor de Beethoven est composé sur ces deux motifs :



Pour que le sens de ces mots soit absolument clair, Beethoven a inscrit en tête du dernier mouvement les mots : « *Der schwer gefasste Entschluss* » – la décision gravement pesée.

Par cette allusion à Beethoven Tomas se trouvait déjà auprès de Tereza, car c'était elle qui l'avait forcé à acheter les disques des quatuors et des sonates de Beethoven. Cette allusion était d'ailleurs plus opportune qu'il ne l'imaginait, car le directeur était mélomane. Avec un sourire serein, il dit doucement, imitant de la voix la mélodie de Beethoven : « *Muss es sein?* » Le faut-il ?

Tomas dit encore une fois : « Oui, il le faut ! *Ja, es muss sein!*¹⁴ ! »

§25

Le motif du seizième quatuor est parfaitement intégré à l'intrigue. Dans cette première partie qui s'intitule « La Légèreté et la Pesanteur » et qui constitue un des thèmes majeurs du roman, la décision qui incombe à Tomas est une lourde décision, une « décision *gravement* pesée » selon les mots de Beethoven. Cette décision relève en somme d'une forme de nécessité : « *es muss sein* », une nécessité qu'on pourrait ici appeler « amour ». Le quatuor serait donc l'illustration parfaite de la voix du Destin qui s'impose à nous dans nos existences. Reste que la leçon du quatuor de Beethoven est plus compliquée qu'il n'y paraît.

§26

Revenons à la partition que nous propose Kundera. Outre le jeu de correspondance entre la littérature et la musique¹⁵, ce qui a pu intéresser le romancier, c'est le principe dialogique de question / réponse qui est à la base des deux motifs structurant le dernier mouvement du quatuor de Beethoven. Cette cellule de base du dialogue est particulièrement bien mise en valeur par le changement de tempo passant du *grave* (c'est-à-dire *largo*)

¹⁴M. Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Œuvre, t. I, p. 1166. Nous adopterons désormais l'abréviation *ILE* pour *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

¹⁵Comme dans *L'Art du roman*, Kundera se plaît à établir des équivalences : ici, la phrase mélodique s'identifie à la phrase au sens linguistique du terme : « *Muss es sein?* », « *Es muss sein!* ». Cette correspondance est d'ailleurs corroborée par le jeu du directeur mélomane qui imite, par sa voix, la mélodie de Beethoven.

à l'*allegro*. Dans *La Cathédrale interrompue*, Romain Rolland souligne avec un certain panache le contraste entre la question « Muss es sein ? » venue des « profondeurs de l'âme beethovenienne¹⁶ » et la réponse : « en *fa majeur, allegro*, joyeux, — le “*Es muss sein !*”, qui n'offre aucun caractère de nécessité acceptée, ni même de “résolution difficilement prise”, selon le titre, — mais de gai vouloir, qui se met en route allègrement, sur un dessin d'accompagnement entraînant¹⁷. »

§27

D'une certaine manière, s'agissant de Beethoven, on oublie souvent la légèreté de l'*allegro* au profit de la pesanteur du *grave*¹⁸. Dans le chapitre suivant, Tomas constate que le prétendu « *es muss sein* » de son amour n'était en fait que le fruit d'une succession de hasards. Il s'est laissé en quelque sorte tromper par l'imagerie romantique de l'amour... et de Beethoven : « Nous nous persuadons que Beethoven en personne, morose et la crinière terrifiante, joue son “*Es muss sein !*” pour notre grand amour. » (*ILE*, p. 1168). L'image du grand compositeur allemand se fige dans une mythologie romantique que Kundera dénonce, à nouveau, à la fin de la sixième partie consacrée au kitsch : « Qu'est-il resté de Beethoven ? / Un homme morose à l'in vraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : “*Es muss sein !*” » (*ILE*, p. 1366). La vie est fatalement beaucoup plus légère que ce qu'on pourrait croire en écoutant Beethoven.

§28

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, toutes les variations du motif du quatuor vont se présenter comme un jeu (démystificateur) avec le sens surimposé de la voix du Destin qui s'exprimerait dans « le dernier mouvement du dernier quatuor de Beethoven¹⁹ ». Voyons ainsi ce que devient le seizième quatuor dès lors qu'il passe d'un personnage à l'autre, en l'occurrence de Tomas à Tereza. Dans le chapitre 9 de la 2^{ème} partie, le quatuor de Beethoven ne manifeste plus la toute-puissance de la nécessité (le « *Es muss sein !* » de Tomas), il est au contraire associé à la beauté décisive du hasard – qui n'est qu'un avatar du Destin :

Après son retour de Zurich à Prague, Tomas fut pris de malaise à l'idée que sa rencontre avec Tereza avait été le résultat de six improbables hasards.

¹⁶R. Rolland, *Beethoven : les grandes époques créatrices. La Cathédrale interrompue, t. II, Les Derniers quatuors*, Paris, Éditions du Sablier, 1943, p. 299. Décivant précisément le premier motif, Romain Rolland parle d'« un sérieux profond », *ibid.*, p. 300.

¹⁷*Idem.*

¹⁸Il est à noter cependant que même la grave question « Muss es sein ? » n'est pas forcément aussi sérieuse que veut le penser Romain Rolland. Voir en ce sens l'interprétation de Joseph Kermann qui souligne les effets orchestraux parodiques auxquels donne lieu le motif (J. Kermann, *Les Quatuors de Beethoven*, Paris, Édition du Seuil, 1974, p. 438-439).

¹⁹Cette formulation qui apparaît dans la citation de la première occurrence du quatuor contribue à la légende beethovenienne par sa dramaturgie affichée.

Mais un événement n'est-il pas au contraire d'autant plus important et chargé de signification qu'il dépend d'un plus grand nombre de hasards ? [...]

La présence de Tomas dans sa brasserie, ce fut pour Tereza la manifestation du hasard absolu. Il était seul à une table devant un livre ouvert. Il leva les yeux sur elle et sourit : « Un cognac ! ».

À ce moment-là, il y avait de la musique à la radio. [...] Elle avait reconnu Beethoven. Elle le connaissait depuis qu'un quatuor de Prague était venu en tournée dans la petite ville. Tereza (comme nous le savons, elle aspirait à « s'élever ») allait au concert. La salle était vide. Elle s'y retrouva seule avec le pharmacien et son épouse. Il y avait donc un quatuor de musiciens sur la scène et un trio d'auditeurs dans la salle, mais les musiciens avaient eu la gentillesse de ne pas annuler le concert et de jouer pour eux seuls pendant toute une soirée les trois derniers quatuors de Beethoven.

[...] Depuis, Beethoven était devenu pour elle l'image du monde « de l'autre côté », l'image du monde auquel elle aspirait. (*ILE*, p. 1178)

§29

Alors que Tomas voyait dans le hasard l'expression d'une improbabilité qui s'oppose à la nécessité de l'« *Es muss sein!* », Tereza fait de ce hasard un signe d'élection. En adoptant le point de vue de Tereza, Kundera, qui aime jongler avec les notions antithétiques, pare le hasard des habits du Destin. Cette deuxième occurrence nous plonge dans le kitsch romanesque avec cette croyance aveugle de Tereza en la puissance du hasard. On retrouve d'ailleurs un autre *topos* romanesque avec la représentation de la musique classique comme vecteur d'ascension sociale : on notera en ce sens l'usage des guillemets pour le verbe « s'élever ». Par rapport à la première occurrence, la signification du seizième quatuor de Beethoven s'est appauvrie en découvrant une nouvelle forme du kitsch. La partition s'est effacée, la phrase « *Es muss sein!* » n'apparaît plus et le portrait même du compositeur, fût-il caricatural, a disparu lui aussi pour laisser place au monde intérieur de Tereza : « l'image du monde "de l'autre côté" ».

§30

Pour terminer l'analyse du motif du quatuor, nous allons maintenant nous tourner vers la cinquième partie intitulée comme la première « La Légèreté et la Pesanteur ». Le quatuor y apparaît cette fois-ci par la reprise incessante de la phrase « *Es muss sein!* » dans une perspective ouvertement polysémique : ainsi, le *leitmotiv* n'est plus simplement rattaché au jeu de l'amour et du hasard, il est aussi rapproché par exemple pour Tomas de ses conquêtes libertines ou encore du choix de son métier de chirurgien... Cependant, dans cette partie, il y a un chapitre qui attire plus particulièrement l'attention parce qu'il développe à nouveau longuement le motif et lui donne une signification nouvelle qui sera finalement détachée des personnages. La spécificité de ce chapitre tient au fait que

c'est désormais l'auteur qui nous donne sa version du quatuor :

§31

Tomas s'était mis à aimer Beethoven pour faire plaisir à Tereza, mais il n'était pas très féru de musique et je doute qu'il connût la véritable histoire de l'illustre motif beethovénien « muss es sein ? es muss sein ! ».

Ça s'était passé comme ça : un certain M. Dembscher devait cinquante forint à Beethoven, et le compositeur, éternellement sans le sou, vint les lui réclamer. « Muss es sein ? le faut-il ? » soupira le pauvre M. Dembscher, et Beethoven répliqua avec un rire gaillard : « Es muss sein ! il le faut ! », puis inscrivit ces mots avec leur mélodie dans son calepin et composa sur ce motif réaliste une petite pièce pour quatre voix : trois voix chantent « es muss sein, ja, ja, ja », il le faut, il le faut, oui, oui, oui, et la quatrième voix ajoute : « heraus mit dem Beutel ! », sors ta bourse !

Le même motif devient un an plus tard [1826] le noyau du quatrième mouvement du dernier quatuor opus 135. Beethoven ne pensait plus du tout à la bourse de Dembscher. Les mots « es muss sein ! » prenaient pour lui une tonalité de plus en plus solennelle comme si le Destin en personne les avait proférés. Dans la langue de Kant, même « bon jour ! », dûment prononcé, peut ressembler à une thèse métaphysique. L'allemand est une langue de mots *lourds*. « Es muss sein ! » n'était plus du tout une plaisanterie mais « der schwer gefasste Entschluss », la décision gravement pesée.

Beethoven avait donc mué une inspiration comique en quatuor sérieux, une plaisanterie en vérité métaphysique (*ILE*, p. 1295)

§32

Avec cette intervention d'auteur, nous entrons dans le cadre de ce que Kundera appelle la digression et celle-ci semble, au premier abord, parfaitement gratuite. En choisissant cette anecdote érudite que l'auteur a pu trouver chez Romain Rolland²⁰, le romancier manifeste un plaisir certain à raconter et à mettre en scène un petit tableau comique. Cependant, on constate que l'auteur cherche surtout à remettre en cause à nouveau l'image que l'on peut se faire de Beethoven et de son quatuor. Tout se passe comme si le seizième quatuor était un palimpseste dont Kundera s'applique à retrouver la première écriture, à savoir le canon comique (que Beethoven lui-même a oublié²¹). Le kitsch

²⁰Il est à noter que l'on retrouve non seulement l'anecdote de Dembscher chez Romain Rolland mais également la réflexion de Kundera sur « la langue de Kant » : « C'est une disposition habituelle de l'esprit allemand, de dégager d'une parole usagée, pour quelque besoin journalier, une signification sentencieuse et générale [...] : — tel, ce bon Allemand, à qui sa servante apporte la moutarde après dîner, et qui, après avoir dit tout simplement : "Trop tard." ("Zu spät !") — se reprend, et ajoute philosophiquement (je l'ai entendu) : — "Trop tard, comme c'est souvent dans la vie !" — Beethoven a relu le "Es muss sein !", sous un angle beaucoup plus général » (R. Rolland, *op. cit.*, p. 299).

²¹Il subsiste malgré tout, dans l'œuvre finale, une grande part de légèreté comme on peut le constater avec l'*allegro* final : Kundera pratique volontiers l'art du raccourci ! (voir note suivante).

de ce quatuor n'est pas seulement lié aux excès interprétatifs de Tomas ou Tereza, il se situe également dans le figement de l'œuvre et dans l'esprit de sérieux qu'elle impose – du moins selon Kundera. Reconnaissons ici chez l'auteur une part de mauvaise foi qui correspond, semble-t-il, à son goût du jeu²². Pour le besoin de la démonstration, sous couvert de rappeler la « véritable histoire » du quatuor, il donne une image volontiers simpliste de l'œuvre achevée en la présentant comme un « quatuor sérieux » — ce qui, nous l'avons vu, est loin d'être évident.

§33

Toujours est-il qu'avec cette relecture du quatuor, Kundera met en scène deux attitudes artistiques diamétralement opposées : celle du romancier et celle du compositeur. À supposer que Beethoven lui-même ait choisi le parti-pris du sérieux²³, Kundera, quant à lui, décide de faire le chemin inverse en revenant à la légèreté. La métaphore de la déchirure, qui parcourt le roman, est propre à souligner comment le romancier cherche à crever le décor pour « défaire le voile que le kitsch obstinément retisse²⁴ ». À l'image de Sabina qui construit ses tableaux sur la rencontre déchirante de deux mondes, le romancier entend trouver cette profondeur critique qui associe la légèreté de la plaisanterie à la gravité métaphysique. Dès la première occurrence du quatuor, Kundera avait déjà ce trait comique : « Le héros beethovénien est un haltérophile soulevant des poids métaphysiques » (*ILE*, p. 1167).

§34

Dans le traitement que Kundera réserve au motif du seizième quatuor, on voit clairement comment la littérature se détache de la musique. Art du second degré, la littérature distille son ironie et, ce faisant, refuse l'esprit de sérieux qui guette la musique, et en particulier les magnifiques quatuors de Beethoven. Le roman sera l'art de l'insoutenable légèreté. Pour Kundera, Beethoven doit être tout à la fois un homme morose à la crinière invraisemblable et un gai luron au rire gaillard.

²²Comme le note Bertrand Vibert, « chez Kundera, c'est l'esprit de jeu qui autorise la part de provocation dans les affirmations, la désinvolture dans le ton, les formulations volontiers hyperboliques et une forme d'excès comique qui tient, selon les cas, de l'art du raccourci ou de la caricature » (B. Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps modernes*, n° 629, novembre 2004/février 2005, p. 115).

²³Au chapitre 16 de la première partie, Kundera note que l'interprétation métaphysique de Beethoven semble incomber aux exégètes de Beethoven plutôt qu'au compositeur lui-même. Cependant, l'auteur insiste également dans le même temps sur les annotations manuscrites de Beethoven (notamment « Der schwer gefasste Entschluss ») – ce qui nous renvoie à nouveau à l'idée que le compositeur aurait voulu transformer son « inspiration comique » en « quatuor sérieux ».

²⁴Y. Hersant, « Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch », *Critique*, n° 450, novembre 1984, p. 883.

CONCLUSION

§35

Au terme de cet article, on aura pu constater que Kundera présente une attitude volontiers ambivalente à l'égard du quatuor. D'un côté, il le prend très au sérieux dès lors qu'il construit sa théorie de la composition et, dans ce cadre, on peut considérer que la musique est la grande inspiratrice de la littérature. Cependant, d'un autre côté, au cœur du roman que Kundera définit comme le « territoire du jeu et des hypothèses » (*AR*, p. 688), le quatuor est plutôt malmené dans la mesure où son sens se dérobe à la faveur de ses multiples variations. Kundera refuse les significations univoques qui peuvent affecter la musique. L'art du roman, ce n'est pas seulement la composition mais aussi une capacité à interroger. Au fond, on peut dire que chez Milan Kundera, la littérature se situe à l'intersection de la musique et de la philosophie. Ce n'est pas un hasard si *L'Insoutenable légèreté de l'être* met en perspective, pour la question de la légèreté et de la pesanteur, Beethoven et Parménide. Constatant que le devenir-sérieux du quatuor de Beethoven est dans l'ordre des choses, Kundera invoque le souvenir du temps de Parménide :

Nous serions [...] indignés si Beethoven était passé du sérieux de son quatuor à la blague légère du canon à quatre voix sur la bourse de Dembscher. Pourtant, il aurait changé du lourd au léger, donc du négatif en positif ! Au début, il y aurait eu (sous forme d'esquisse imparfaite) une grande vérité métaphysique et à la fin (comme œuvre achevée) une plaisanterie on ne peut plus légère ! Seulement, nous ne savons plus penser comme Parménide. (*ILE*, p. 1296)

§36

Sans discuter la validité de la thèse que Kundera prête à Parménide²⁵, on peut constater qu'il revient désormais à la littérature de penser la légèreté comme pouvait le faire, en son temps, Parménide. Or, cette ambition philosophique de la littérature s'accomplit pleinement grâce au jeu musical de la composition dont, il faut bien le dire, le détail reste mystérieux et échappe à son créateur. Comme le dit Kundera dans *Les Testaments trahis*, elle est un « *es muss sein* qui rend toute justification superflue²⁶ ».

²⁵Voir Y. Hersant, art. cit., p. 886.

²⁶« Composition [...] injustifiable car derrière elle on entend un *es muss sein* qui rend toute justification superflue » (*Les Testaments trahis*, *Œuvre*, t. II, p. 864-865). L'idée, qui apparaissait déjà dans *L'Art du roman* (voir par exemple p. 693), est évidemment une référence amusée à *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

Quelques mots à propos de : Guillaume Rousseau

Université de Pau et des Pays de l'Adour, ALTER

Professeur agrégé de Lettres Modernes, Guillaume Rousseau est l'auteur d'une thèse sur « L'Expérience du Néant dans les œuvres romanesques de Georges Bataille et Raymond Queneau » réalisée sous la direction de M. Jean-François Louette et soutenue en mai 2016 à l'Université Paris-Sorbonne. Il poursuit actuellement ses recherches au sein de l'équipe ALTER et s'intéresse tout particulièrement aux postures littéraires et à la problématique du rapport littérature-philosophie.

Pour citer cet article

Guillaume Rousseau, « La petite musique de Milan Kundera et le motif du quatuor », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 03/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/291>.